

*Félig kitalálás, félig lebetetlen valóság*

Adynak *A Pokol-játék*<sup>1</sup> és *A Tilala-tó titka*<sup>2</sup> című novellája azon tárcák tematikus körébe tartozik, ahol gyermekkor elevenedik meg, és ez könnyen arra csábíthat, hogy biográfiai adatok illusztrációjaként kezeljük ezeket a szövegeket. A filológiai-életrajzi vonatkozás azonban csapdákat rejt. Az az állítás, miszerint ezek a visszaemlékezések a gyermekkorról szólnak, természetesen vitathatatlan. Mindemellett megpróbálom igazolni, hogy mindkét novella esetében találunk olyan mozzanatot, ami megbontja, kinyitja a gyermekkor világának egy lezárt fejezetét, a múlt idejű visszaemlékezés helyett valamiképpen nyitottá és jelen idejűvé változtatja a történetet. A szakirodalom másik, többször idézett észrevétele,<sup>3</sup> hogy a fentebb említett novellákat színező érzelmek sötétek és nyomasztók, szintén könnyen alátámasztható. Mégis megkíséreltem abban az irányban kibővíteni ennek a két novellának az értelmezését, miszerint ez az érzelmi telítettség épp az Adynál oly alapvető és nehezen megragadható *Élet* fogalmkörébe fog tartozni, és a gyermekkor egy-egy halálélményének „továbbélésére” jellemző világosság, határozott kontúrok és öntudat (vagy *émtudat*) szolgálatot okot a nyomasztó kétségbeesésre. Elemzésem másik fontos állítása szerint a két novella komor, sötét tónusát, nyomasztó hangoltságát a dionüszoszi lét feltárlásának köszönheti, melyhez mindkét szöveg esetében az erotikus mámor és a bűn fogalma társul. Ezek a fogalmak olyan módon jelölik ki a visszaemlékezés és az elbeszélte jelen horizontját, ami erősen rokonítja ezt a két novellát, melyeket első látásra csak a gyermekkorra való visszaemlékezés közös cselekményideje kapcsol össze.

A *Tilala-tó titka* elemzése nem kerülheti meg azt a kérdést, hogy mi is a Tilala-tó titka, amit akkor lehetséges megválaszolni, hogy megmondjuk, mi is az a Tilala-tó. A novella cselekménye meglehetősen redukált, egy megesett lány (talán) meggyilkolja újszülött gyermekét, majd maga is meghal. Mindezt egy gyermek nézőpontjából látjuk, és mintha az egész csak ürügy lenne arra, hogy a Tilala-tóról szó essék. Ez a „mintha” azonban egy lényeges mozzanatot rejt: a gyermekgyilkosság, Úrváry Terka magzatának halála valami módon a titokzatos tó megismerésének motíváló ereje lesz. Ha pedig elkötelezzük magunkat amellet az álláspont mellett, miszerint ez a tó csupán a falusiak képzeletében élő mitikus hely (a szövegben találkozunk ilyenekkel, például a bűnügyet vizsgáló csendőrök, vizsgálóbírók ilyenek lesznek) akkor még súlyosabb állítást kockáztathatunk meg: a gyermek halála a tó genezisének oka lesz.

<sup>1</sup> Budapesti Napló, 1907. március 13. – Vö. BUSTYA Endre jegyzetei = *ADY Endre összes novellái*, s. a. r. BUSTYA Endre, Bp., Szépirodalmi, 1961, 1256. (A továbbiakban *AEön*.) – A novellák szövegét ebből a kiadásból idézem.

<sup>2</sup> Nyugat, 1908. szeptember 1., *A Tilala-tó* címmel.

<sup>3</sup> Erről bővebben lásd a KOVALOVSKY Miklós által összegyűjtött adatokat: *Emlékezések Ady Endréről*, s. a. r., KOVALOVSKY Miklós Bp., Akadémiai, 1961, I, 224. (A továbbiakban *EmlAE*)

Ez utóbbi állítást bárki megcáfolhatná a szöveg első bekezdésének segítségével, ahonnan megtudjuk, hogyan jött létre a Tilala-tó. („Úgy keletkezett, hogy egy gazdag falusi embernek suta, rossz beszédű fia született egyszer. Mikor ebből a fiából iskolás gyermek lett, megkérdezte tőle szeretettel a tanító: – No, Ákos, azt beszélnek rólad, hogy te nem is tudsz jól beszélni. Mondj valamit, valami okosat, értelmeset, hadd örüljünk én, az apád, az anyád és a kis társaid. – Ákos fölfújta az ő kis buta arcát, könnyesre dagasztotta a nagy, hideg szeméit, s ezt mondta: – Tilala, tilala, tilala, tilala, tó, tó, tó, tó.”) Ha ennek a titokzatos tónak a keletkezését (ahogy a novella narrátora) ehhez a mondathoz kötnénk, akkor felületesen járnánk el. Ekkor ugyanis nem keletkezett semmiféle tó. Az értelmetlen hangsort kezdetben a gyerekek sem úgy értelmezik, ahogy a szöveg első mondata megelőlegezi. („Az én kis falumban a kantusos gyermekek is úgy ismerik a Tilala-tavat, mint akár a Pókotát”.) Ezt a szósort egészen addig csak gonoszszágból, a butaság kicsúfolására használják a gyerekek, amíg az „erősebb fantáziájú s érett, belsejükben szomorú, sokat halló és tudó parasztfiúk” egyike *tóként* meg nem teremti a Tilala-tavat. Ez a teremtés pedig a gyermekgyilkossághoz, a bűnhöz kapcsolódik: „– No, mondd meg, Úrváry Bence, ebbe a Tilala-tóba fogják dobni a Terka gyermekét is?” A Tilala-tó nem lett volna tó a gyermekgyilkosság bűnének horizontja nélkül. Az erotikum (a megesett lány) és a bűn viszonyrendszere teremti meg a lehetőségét annak, hogy *tónak* értsük, amit mindaddig csupán *t ó*-nak hallottunk.

Ady életművében, költészetében a vizek szimbolikája sokat vizsgált jelenség.<sup>4</sup> Baróti Dezső önálló tanulmányt szentelt a kérdésnek, s ebben a vizsgálatban a tavaknak külön fejezet jut, annak ellenére, hogy viszonylag kevés „tó-verset” írt Ady.<sup>5</sup> Ezek közül háromnak, *A tó nevetetnek*, *A föltámadás szomorúságának* és a *A Halál-tó fölöttnek* az elemzéséből szűri le, hogy milyen alapvető tartalommal bír a tó-motívum. Az állóvíz-jellegből fakadó tükröz-funkció mindhárom esetében érdekessé teszi a tükrözöttetett világhoz való viszonyt.<sup>6</sup> Második megfigyelt motívumként a szerelmi szenvedélyt emeli ki: *A tó nevetett* képességét alapvetően meghatározzák erotikus képek.<sup>7</sup> („Idegen ölü, / Ringató ölü, / Félelmes ölü, / Mélyvízű taven.”<sup>8</sup>) Baróti harmadik szempontja a három költemény lehangsúlyosabb közös vonása, a

<sup>4</sup> Csak néhány példa az alapvető Ady-szakirodalomból: HALÁSZ Előd, *Nietzsche és Ady*, Bp., Danubia, 1942, 77. skk., 145. skk.; KIRÁLY István, *Ady Endre*, Bp., Magvető, 1972, I, 177. skk., 446. skk.; VEZÉR Erzsébet, *Ady Endre*, Bp., Gondolat, 1969, 114. skk.; HATVANY Lajos, *Ady Endre*, Bp., Szépirodalmi, 1959, II, 258. skk.; stb.

<sup>5</sup> BARÓTI Dezső, *Az Értől az óceánig. A vizek motívumbálózata Ady költészetében = Tegnapi és holnapok árján. Tanulmányok Adyról*, szerk. LÁNG József, Bp., Petőfi Irodalmi Múzeum – Népművelési Propaganda Iroda, 1977, 112.

<sup>6</sup> *I. m.*, 114.

<sup>7</sup> A vers ambivalens hangoltságáról, rapszodikus szaggatottságáról és motívumrendszerének összetettségéről tanulságos lehet KIRÁLY István érzékeny megfigyelésekre épülő elemzéséből kiindulni. (*Ady Endre*, i. m., I, 446–447.)

<sup>8</sup> Ady verseit az életmű kritikai kiadásából idézem: *ADY Endre összes versei*, II, s. a. r. KOCZKÁS Sándor, Bp., Akadémiai, 1988; *Ua.*, III, s. a. r., KOCZKÁS Sándor, KISPÉTER András, Bp., Akadémiai–Argumentum, 1995; *Ua.*, IV, s. a. r. N. PÁL József, JANZER Frigyes, NYÉNYEI Sz. Noémi, Bp., Akadémiai–Argumentum, 2006.

*halál* képze. *A föltámadás szomorúságából*: „És megáll az Élet, / És tudom, hogy most már semmi sincs, / Senkisémet él.” Az *A Halál-tó fölött* alapvető halálhangoltsága a címéből is kielégítően igazolható. Az alábbiakban igyekszem kimutatni, hogy a tó-motívum mindhárom aspektusa megtalálható a Tilala-tóról alkotott furcsa gyermekmítosz esetében, de mindhárom aspektus további magyarázatot, mélyebb megközelítést igényel.

A Tilala-tó a novella elejétől a végéig a Pókotával, egy földrajzi értelemben véve reális tóval kerül párhuzamba. Ő maga lesz a realitás rejtett lényegének tükörképe. („Vitték, vitték a kendert áztatni a Pókotára, de az egész falu a Tilala-tóra gondolt”). A képen feltáruló valóság azonban – és ez lényeges tulajdonsága – nem mindenki számára adott. („A csendőrök mindenkit kihallgattak, amint az nekik kutya és magyar kötelességük volt. De roppant nehezen mentek bele olyan kérdésekbe, mint például – a Tilala-tó. A csendőrök nem akarták elismerni, hogy más tó is legyen, mint – a Pókota.”)

Ez az alakmás vagy tükörkép-jelleg éppen amiatt a tulajdonsága miatt igényel más megközelítést, mint a fentebb említett versek *tószimbóluma*, hogy nincs vize, ami tükrözzön. Ezen természetesen nem a víz korporeális valóságát értem, hanem a képi realitást. *A föltámadás szomorúságában valami* fölé hajolva pillant vissza ránk, olvasókra a „keshedt, vén arc”; *A Halál-tó fölöttben* egy „bűz lehu, bús tó” fölött lehet keringeni; *A tó nevetettben* pedig „Régi kínoknak / Bús köntösében / Úsztunk a tavon”. Ezekben a képekben a tónak vannak térszerű tulajdonságai, van víz, amiben meglátjuk magunkat, ami bűzt lehel, és amin úszni lehet. *A Tilala-tó titkában* is felmerül ennek a képiségnek a lehetősége, mégpedig akkor, amikor Bodor Ákos halandzsájából „hülye, kitalált tó” lesz. A novella végére a tó teremtőivel, a gyerekekkel együtt leszünk tanúi ennek az átalakulásnak: „Nagy lecke volt ez, s a tanító nem tanított bennünket erre s ilyenre, hogy kétféle tó van, az egyik a Pókota, ahová kendert visznek áztatni s a másik, az Ákos tava, a Tilala-tó. A Tilala-tó, amelybe kendert nem áztatnak, de ahova mindenki kerül, ki a Pókotába nem kerülhet.”

A tükörkép-jelleg problematikájához hasonlóan a *halál* felé mutat a Baróti Dezső által a *tószimbólummal* kapcsolatban kimutatott másik jellegzetesség, az állóvízhez kötődő erotikum is. A Tilala-tavat a gúny és a kacagás hozta létre, és a gúny tárgya idővel az lett, hogy a fiatal tanító elcsábította Úrváry Terkát. A tiltott szerelem a mindvégig homályos utalások eszközével elbeszélte gyermekgyilkossággal és a megesegett lány halálával végződik. Az erotikumot azonban nem erotikumként látjuk. Amíg *A tó nevetett* tavának „öle” ambivalens szimbólum, a kék és a rettenet között vibrál, addig a Tilala-tóhoz kapcsolódó szexualitásból az érzékiség hiányzik. A csábításhoz ezek a kifejezések tartoznak: „gonoszság”, „szégyen”, „borzasztó szenzáció”, „szörnyűség”, „félelem”. És a vége: „Úrváry Terka behalt a szégyenbe”.

A *tószimbólum* harmadik aspektusa, a *halál* szorosan összefügg az előbb tárgyalt két momentummal, analízise pedig az eddigiek szintézisét igényli. *A tó nevetett* hangulatára a halál jelenléte mindvégig rányomja a bélyegét. A vers tava nem más, mint a sír: „Szent sír ez a tó, / [...] Örökre ölel / És áldva ringat. / Nem tudja senki, / Ha ő átkarol, / Zuhanjunk, gyere”. *A Halál-tó fölött* mocsaras tava – Magyarország

szimbóluma – a halál képzetét szintén a vízbe fojtással, a magához öleléssel kelti: „Hiába minden, mind lehullunk, / Húz a Halál-tó: elveszünk”. A Tilala-tó – ismét ehhez a problémához értünk – nem a térben létezik, nem tud lehúzni, nincs vize, ami fojtson. A halálképzetéhez való viszony is egészen más ebben a novellában, mint amit a fenti két vers szövege sugall. Itt nyoma sincs *A tó nevetett* vágy–félelem ambivalenciájának, sem *A Halál-tó fölött* irtózatának. Úgy tűnik, itt a tó feszültségteremtő ereje abban áll, hogy a falusiak – illetve a világ – számára milyen létminőségben létezik. A novella végigköveti, hogy a tó miképp jelenik meg a gyerekek világában, hogyan formálódik, hogyan tűnik fel újra és újra, hogy megmagyarázhatatlan jelenségekre magyarázatként szolgáljon. Az eltűnés-felbukkanás vibrálásában nem a félelem, a vágy vagy a viszolygás lesz a meghatározó, hanem a létébe vetett bizonyosság vagy kétely. Valódiságát a belé vetett hitnek köszönheti. Éppen ez a hit lesz a hozzá való viszony kulcsa: a korábban említett versek tószimbólumának realitása adott, megkérdőjelezhetetlen, a létre gyakorolt hatása lesz feszültségforrás. A tó alkalmanként (a létezésbe vetett hittől függően) felmerül vagy eltűnik a valóság és a fantasztikum határán. („A Tilala-tó félig kitalálás, félig lehetetlen valóság, de mindenképpen szép, bolond, nagy tó.”) A következőkben megkísérlem igazolni, hogy mindezen jellemzők alapján a Tilala-tó szimbóluma remekül beilleszthető a mitikus gondolkodásmód kereteibe, illetve felfogható bizonyos modern mítoszteremtés eredményeként is. Ennek a mitikus olvasatnak az lesz a legfontosabb hozadéka, hogy a halál fogalmát segítsen megközelíteni.

#### *Az élet egy nagy Tilala-tó*

A mitikus olvasatnak mi köze lesz a halálhoz? A probléma megközelítéséhez körvonaloznunk kell, hogy milyen jellegű, tartalmú mítoszból beszélünk, illetve hogy ez a mítosz az Ady-szövegvilágban milyen kontextusba illeszthető. Érintettük a víz szimbolikus jelentőségét, és láttuk, hogy más Ady-szövegekkel összevetve a Tilala-tó rendelkezik ugyan a legjellemzőbb szimbolikus jegyekkel, de nem feleltethető meg hiánytalanul az eddig elemzett tó-képeknek, mégpedig azért nem, mert a Tilala-tó nem tó – vagy legalábbis nem evilági, materiális értelemben az. Ez a probléma áthidalható a most felvetett mitikus olvasat segítségével, ha feltételezzük, hogy a Tilala-tó mitikus hely.

Eisemann György *A lírai én mitológiája Ady Endre költészetében* című tanulmányában Ady életművének háromosztatú mítosztérképét vázolta fel, ami az élet–idő tengelyének mentén, és így a mitikus szimbólumrendszerben feltételez egy preegzisztens, egy születés–halál közötti, illetve egy halál–újjászületés körébe illeszthető mítoszréteget. Ha megkíséreljük ezt a rendszert alkalmazni a Tilala-tó értelmezésére, akkor jelentős lépést tettünk afelé, hogy megmagyarázzunk az eddig ellentmondásosnak tűnő jelenségeket. A tó képzetéhez mindeddig a halál fogalmát kapcsoltuk, és az argumentációból kitűnt, hogy egyáltalán nem ok nélkül. Ha azonban kizárólagosan halálszimbólumként kívánjuk értelmezni ezt a helyet, akkor olyan zavarba ejtő kitételekkel vagyunk kénytelenek szembenézni, mint

hogy „kétféle tó van, az egyik a Pókota, ahova kendert visznek áztatni, s a másik, az Akos tava, a Tilala-tó. A Tilala-tó, amelybe kendert nem áztatnak, de ahova mindenki kerül, ki a Pókotába nem kerülhet”. A két tó közül épp a Pókota lesz az, amelyik itt a halálra utal. Messze vinne az a feltételezés, és ingatag bizonyító értékkel bírna, ha a kender, netán kenderkötél halálra utaló jelentésárnyalatait illeszténénk be ebbe az érvrendszerbe, de mindegyre nincs szükség: „ahova mindenki kerül, ki a Pókotába nem kerülhet”. A Pókota lesz az a tó, amelyiknek van vize, amelyikbe bele lehet fulladni, amelyik megféleltethető *A tó nevetett* tavának. Ha evvel állítjuk szembe a Tilala-tavat, mégpedig épp a halál kapcsán, akkor át kell gondolnunk, mennyiben kötődik ehhez a motívumhoz. A novella utolsó mondatának első fele világosan jelzi, hogy át kell gondolnunk a *tó halállal* való kapcsolatát: „az élet egy nagy Tilala-tó”. Lehetetlen megmaradnunk a *tó* és a *halál* további finomítást nélkülöző összevonásánál.

Ha az Eisemann György-féle háromosztatú mitológiaosztályozás részleteit áttekintjük, akkor látjuk, hogy a halál–élet dichotómia egyáltalán nem feloldhatatlan, ha az individuális lét előtti szakasz mitologikus világát tekintjük értelmezési kiindulópontnak. A preegzisztens fázisban az ellentétpárok, így az élet–halál ellentéte is ellentmondásmentesen illeszthető egy egészbe: „az őskáosz preegzisztencialitásában a lírai ego tehát olyan ősenként van jelen, akiben az említett ellentétpárok összefolynak, s aki ezért egyszerre lehet élő és halott, férfi és nő”.<sup>9</sup> Az alapvető ellentétpárok szerves egységének közege az őskáosz, képi megjelenése a mocsár vagy őstelevény lesz. „A mitikus képzetben a mocsár, a láp (vagy a vele egylevelű tengermély) víziójához kötődik az őstelevény differenciálatlan élete, az őszkedet féktelen természeti burjánzása”.<sup>10</sup> Eisemann György mitográfusokra és mitológiai kutatókra – legtöbbször Kerényi Károly<sup>11</sup> és Bachofen<sup>12</sup> megállapításaira – hivatkozva különbséget tesz a megtermékenyítő erővel bíró és így életszimbólumként felfogható tiszta víz és a föld–víz keverékeként egészen más minőséget képviselő sár, pocsolya, láp szimbolikus értéke között, ám amikor a konkrét Ady-szövegek vizsgálatára kerül sor, akkor ő is alkalmazhatónak véli ezt a felosztást a tószimbólumra éppúgy, mint a láp vagy a sár képére. Így ebben az elemzésben is kulcsszerepet kap *A tó nevetett* című vers,<sup>13</sup> ami arra sarkall, hogy megkockáztassam: a Tilala-tó mint szimbólum értelmezhető a preegzisztens mítoszok mitologikus helyeként. Vagyis érvényes lesz rá az a megállapítás, miszerint „a mocsári televény, a földmélyi zabolálatlan ösztönvilág, élet-halál kavargás erotikus” állapota jellemzi.<sup>14</sup>

<sup>9</sup> EISEMANN György, *A lírai én mitológiája Ady Endre költészetében* = E. Gy., *Ősformák jelenidőben*, Bp., Orpheusz, 1995. 134.

<sup>10</sup> *I. m.*, 132.

<sup>11</sup> KERÉNYI Károly, *Görög mitológia*, ford. KERÉNYI Grácia Bp., Gondolat, 1977.

<sup>12</sup> Johann Jakob BACHOFEN, *A mítosz és az ősi társadalom. Válogatott írások*, szerk. SARKADY János, ford. KÁRPÁTY Csilla, MOHAY András, ÜRÖGDI Györgyné, Bp., Gondolat, 1978.

<sup>13</sup> EISEMANN György, *A lírai én mitológiája Ady Endre költészetében*, i. m., 133.

<sup>14</sup> *I. m.*, 134.

Ez a leírás pedig kísértetiesen emlékeztet a Dionüszosz-mítosz nietzschei értelmezésére. (A hasonlóság megállapítása annál is inkább kézenfekvő, mert Eisemann György is utal erre,<sup>15</sup> amikor a mocsár–sár–víz–bor szimbólumkört párhuzamba állítja a poszeidóni-dionüszoszi mítoszkörrel.) A párhuzamból nem von le hatástörténeti vagy filológiai következtetéseket, vagyis nem állítja, hogy valami módon ezek a mitikus jegyek lettek volna az Ady-szövegek vezérfonalai vagy mintái, inkább értelmező sémaként, egyfajta tág kontextusként tekint erre a mitikus olvasati lehetőségre. Én hasonlóképp szeretnék eljárni az Ady-novellák esetében.

A Tilala-tó démiurgosza, Bodor Ákos nem beszél. Vagy legalábbis az általunk megszokott mércével mérve nem beszéd, amit mond. Nem felel meg annak a mértéknek, amivel a beszédet mérjük. Amit mond, vagy inkább dalol, az hangok mértéktelen áradása: „tilala, tilala, tilala, tilala, tó, tó, tó, tó.” A Tilala-tó megteremtése egy olyan aktushoz kötődik, amely felrúgja az értelmes beszéd mértékét.

Ezek az ismérvek mind beilleszthetők abba a jellemzésbe, ahogy a fiatal Nietzsche az apollóni és a dionüszoszi elv különbözőségét karakterizálta. A két princípium közötti legmarkánsabb különbség a mérték és a mértéktelenség vagy mértékfelettség.

A »titáni« és a »barbár« végül is ugyanolyan nélkülözhetetlen volt, mint az apollóni! És most képzeljük csak el, amint e látszatra és mértékletességre alapozott és mesterségesen elszigetelt világba beleszendül a Dionüszosz-ünnepek eksztatikus, mind varázsosabb dallamokat megpendítő hangja, képzeljük el, amint a természetnek e kéjben, kínban, tudásban való teljes *mértékfelettsége* felzendül és átható kiáltássá harsan [...].<sup>16</sup>

A *Tragédia születésében* a nyelv problémája fontos szerepet tölt be, a nyelv lesz az, ami egyaránt lehet a dionüszoszi és az apollóni művészet eszköze, de fontos lesz, hogy a mimézis eszközeként mit akar utánozni a beszélő. A két pólus a képiség (az apollóni) és a zene (a dionüszoszi) lesz. „A népdalköltészetben tehát a nyelv rop-pant erőfeszítést fejt ki, hogy *utánozza a zenét*. [...] Ebben az értelemben két fő áramlatot különböztetünk meg a görög nép nyelvtörténetében aszerint, hogy a nyelv a jelenség- és képvilágot, vagy pedig a zenei világot utánozta-e.”<sup>17</sup> Bodor Ákos minden logikai és grammatikai szabályt nélkülöző, artikulálatlan, áradó hangsora semmiféle képiséggel nem bír: csak később lesz ebből egy tó képe – éppen akkor, amikor a gyerekek megpróbálják ezt a mértékfelettséget beilleszteni saját, mértékkel mérhető világukba és rendjükbe. Ez a szabadon áramló ritmikus próza éppen megdöbbentő értelmetlenségével, és – érdekes momentum, csúfolódó szöveggé, egyfajta gúnyverssé vált – ritmusával és dallamával hat a gyerekekre.

A mértékfeletti, kaotikus szózat által teremtett Tilala-tó mitikus helyként nem lesz baljóslatú azok számára, akik hisznek világformáló erejében. Láttuk, hogy tóként képiesülve létét egy gyermek- vagy magzatgyilkosságnak köszönheti; korábban volt róla szó, hogy mi módon kötődik a halálhoz, a benne hívők számára mégsem a

<sup>15</sup> *I. m.*, 132. skk.

<sup>16</sup> Friedrich NIETZSCHE, *A tragédia születése avagy a görögség és pesszimizmus*, ford. KERTÉSZ Imre, Bp., Európa, 1986, 44–45.

<sup>17</sup> *I. m.*, 56.

rettegés forrása. A gyerekek hite egy tényszerűen adott tárgyra irányul, világuk megkerülhetetlen részeként viszonyulnak hozzá.

A Tilala-tó mégis *egyfajta* halál mitikus helye lesz: ez a pont vezet át minket a dionüszoszi talán legfontosabb aspektusához, az egyéniség, az *egó* feloldásához. A *principium individuationis* az apollónihoz tartozik: „Igen, Apollónról lehetne elmondani, hogy benne az *e principium* iránti rendíthetetlen bizalom és az abba való nyugalmas belehelyezkedés nyeri el legmagasztosabb kifejezését, magát Apollónt pedig bízván nevezhetnénk a *principium individuationis* fenséges istenképének”.<sup>18</sup> A személyes én határainak feloldásáról, az *egó* haláláról van tehát szó, ez azonban egyáltalán nem jelenti az élet végét, sőt az élet velejárója. Nietzsche ennél szigorúbb állítást tesz, a *Tragédia születésében* az *egó* feloldódása az élet lényege vagy alapja. De megállja-e a helyét az az állítás, hogy a Tilala-tó az *én* határai feloldásához kapcsolódik? A morál és a bűnnel járó szégyen az individuumhoz kötődő fogalmak, Úrváry Terka magzata a bűn bizonyítéka és a szégyen megtestesülése. Ez a bizonyíték és megtestesült szégyen ebben a víz nélküli tóban merült el: „Akinek előlni való szégyene van, jöjjön ide a Tilala-tóba”. A Tilala-tó azonban túlmutat morálon, bűnön és szégyenen, általános érvénnyel igaz lesz, hogy az individuum feloldódása orgiájának ad helyet: „Úrváry Terka behalt, de az élet különb, mint Úrváry Terka, avagy én, te, ő.” Nem lehetne világosabban leírni a *principium individuationis* elvének széthasadását.

Ez egyfajta halál, a *Tragédia születése* gondolatmenetében mégsem az élet ellenpólusa, ellenkezőleg, az élet alapja vagy örök lényege. Amikor a novella szövegében a két tó (a Pókota és a Tilala-tó) összevetéséről van szó, akkor egyértelművé válik, hogy a Pókota a maga materiális viszonyaival ki van szolgáltatva az időnek és a születés-halál törvényszerűségeinek. A Tilala-tó nem ilyen értelemben földi hely, léte nem is illeszthető be ugyanazoknak a tér- és időviszonyoknak a kereteibe. „Csak a Tilala-tó maradt meg, mert a Pókota már két év óta kiszáradt”. Meg lehetne magyarázni ezt avval, hogy a Tilala-tó mitikus hely, és „a mítosz, amelynek [...] saját világa van, e világot – éppen mert konkrét tér és idő felettivé válik – érvényessé teszi saját helyén és idején kívül is.”<sup>19</sup> Ez a tér- és időbeli kötöttségektől független lét és érvényesség nem magyarázza meg, hogy a Tilala-tó valóban az élet lényege és alapja lesz, ehhez ismét konkretizálnunk kell, hogy milyen mítoszból van szó, és a választ ismét Nietzsche Dionüszosz-értelmezésében leljük meg: „Nietzsche szerint a tragédia (és a zene) által kerül az ember a legközelebb az élet örök, elpusztíthatatlan lényegéhez, ahhoz, amit dionüszoszinak nevez. Ennyiben az esztétikum jelentősége mindig túlmutat önmagán. Az esztétikai területén mutatkozik meg a *tragikum*, vagyis az élet végső igénye. Ekkor tehát már nem igazolásról, hanem *igénylésről* van szó.”<sup>20</sup> Úgy vélem, csak ezek után tárul fel, hogy mi a jelentősége a novella utolsó mondata *életre* és *életigenlésre* hangoltságának: „Az élet egy nagy Tilala-tó, és daloljunk: tilala, tilala,

---

<sup>18</sup> *I. m.*, 28. o.

<sup>19</sup> KAPITÁNY Ágnes, KAPITÁNY Gábor, *Modern mitológiák*, Kultúra és Közösség, 2000/4 – 2001/1, 131.

<sup>20</sup> ISZTRAY Simon, „*Incipit tragoedia*”. *A tragédia filozófiájától a tragikus filozófiáig* [doktori disszertáció], Bp., ELTE Bölcsészettudományi Kar, 2009, 33 [kézirat].

tilala”. Ez az utolsó mondat nem egyszerűen a tárcanovellák szokásos poentírozása,<sup>21</sup> hanem konzekvens összefoglalása a novella egészének.

*Vak, bolond, sötét...*

*A Pokol-játék* cselekménye alapján (*A Tilala-tó titka*hoz hasonlóan) a gyermekkor felelevenítése, de éppen emiatt a látszólag könnyen behatárolható visszaemlékezéses jelleg miatt lesz nehezen felfejthető a novella időkezelése. A szöveg szigorúan következetes időaspektus-váltásai szorosan összefonódnak a Tilala-tóhoz hasonló módon megjelenő mitikus dionüszoszi megjelenítésével.

A történet főszereplői gyermekek lesznek, akik vének, mégis éretlenebbek koruknál, amikor szétverik a falusi iskola egyetlen tantermét. A vénséget másképp kell értelmeznünk: az ártatlan, romlatlan gyermek toposzával szemben definiálja a narrátor „érettnek” gyermekkori önmagát. Sőt, jelenkori önmagát is – ez a novella első pontja, ahol a történet múlt ideje átvált jelenbe: „Nagyon feslettek vagyunk mi, mai gyermekek.” Ez az első jelzése annak, hogy rossz nyomon járunk, ha csupán a visszaemlékezés síkján értelmezzük ezt a szöveget. Az idézett mondat emellett rávilágít arra is, hogy a bűn és erény oppozíciójában kell keresnünk ennek a „vénségnek” a kulcsát.

A vén Ady kedvelt jelzői közé tartozik, és úgy gondolom, elhamarkodott lenne, ha egyszerűen az *öreg* szinonimájának tekintenénk. A *vén gyermek* szó szerkezet lehetséges többlettartalmára különösen érdemes odafigyelni. Ha az életmű egészét vizsgáljuk, észre vesszük, hogy éppen a Pokol-játék megjelenése körüli években hangsúlyos, fontos versekben találkozhatunk evvel a szókapcsolattal. (A következőkben *Az Illés szekerén* és a *Szeretném, ha szeretnének* kötetek néhány darabját szeretném kiemelni.) Átléphetnénk a problémán annak nyugtázásával, hogy ez is Ady azon oximoronjainak egyike, melyekre oly sok példát mondhatnánk ezekből a kötetekből. A szakirodalom több lehetséges sémát kínál ezeknek az ellentéteken alapuló képeknek a magyarázatára. *A Nincsen himnuszának* egésze ezeknek a képeknek a feszültségeteremtő erejét dicséri; ezt Földessy Gyula a világerzékelés lírai szemléletének vibráló nézőpontváltásaira vezeti vissza, és szerinte alapvetően hegeli modellen

---

<sup>21</sup> Az Ady-novellák műfaji kérdéseivel foglalkozott CZÉRE Béla egy átfogó igényű tanulmányában, ahol arra a következtetésre jut, hogy a Nyugatban megjelent szövegek (*A Tilala-tó titka*, *Mesék balog poétákról*, *Eszterkuthy Éva húga*, *Legendák kis leányokról* stb.) ugyan nem a tárcarovatba kerültek, nem voltak olyan szigorú terjedelmi korlátaik, mint a napilapok tárcáiként elhelyezett írásoknak, de esztétikai minőségben és műfaji-strukturális jellegzetességeiket tekintve ez a különbség nem jelent markáns határvonalat. A poentírozást tipikusan ennek a műfajnak tulajdonította, ezt a meglátását pedig kiterjesztette egy értékítéllettel is, miszerint a poentírozó szövegek kevésbé modern, inkább az olvasók kegyeit kereső, napilapi igényeket kielégítő írások lennének, míg a csattanót hanyagoló írások inkább a művészi önérték elve alapján mérlegelendő novellák. (*Ady novelláinak világa = Tegnapok és holnapok árján*, i. m., 240.) Cím szerint nem említi ezt a novellát a poentírozást alkalmazó „bulvárnovellák” között, de szeretném felhívni a figyelmet arra, hogy Ady nagyon gyakran ír az egész novellát más szempontok alapján megvilágító, meglepő erejű zárást, ami felszínes olvasás esetén az olcsó hatáskeltés és poentírozás látszatát keltheti.



alapszik.<sup>22</sup> Monográfiájában Kenyeres Zoltán is a nézőpontváltást<sup>23</sup> és a relativizálást (jelesül Nietzsche értékeket relativizáló hatását)<sup>24</sup> látja ezek mögött az ellentétező szerkezetek mögött.

Összekapcsolható-e *A Pokol-játék* „vén gyermek” motívuma az Ady-líra idézett ellentételező jelzőivel? A kérdést feltehetjük úgy is, hogy olyan világban látjuk-e ezeket a vén gyermekeket, amelyik inautentikus, lidércszerű, illetve megtaláljuk-e ennek a nem eleven életnek az ellenpólusát? (Még ha paradox módon épp a halál is az.) Az én olvasatomban erre egyértelmű *igen* a válasz. Az iskola leírása bővelkedik ennek az elevenséget nélkülöző életnek a kellékeivel: „Az ajtó fölött egy szomorú gipsz-Krisztus lógott fekete, nagy fakeresztben. [...] A Mária kép fölött görényfajták füleltek, alatta két bamba oroszlán: állattani ábrák.” Az egyetlen életet sugárzó tárgy ezek között a kellékek között az imént említett Mária-kép: „S éppen azelőtt két héttel kaptunk egy szűz Mária képet, nagyon szép Máriát, mosolygó szájút”. Csak épp ez a kép is eltűnik a komor feketeségben: „Tanítás idején nem láthattuk, mert az állványos feketetábla került elébe”. Az iskolát rendszeresen meglátogató plébános „száraz és szigorú ember”, aki „néha vert is”.

A monoton lelkét hadaró öt fiú és öt leány történetére való visszaemlékezés éles fordulatot vesz: *A Pokol-játék* azzal a szóval indul, hogy „hajrá!”, valamint a történet hirtelen átvált jelen időbe. A *hajrá* szó négyszer ismétlődik az eljátszott Pokol leírásakor, érdemes szemügyre vennünk a szó tágabb értelmezési mezejét. A *Vér és arany* kötetben találjuk meg legtöbbször,<sup>25</sup> de *Az Illés szekeren* és a *Szeretném, ha szeretnének* (a *Pannonia grófnő szekere*, illetve a *Hosszú az erdő*) egy-egy darabjában is előfordul, később csak elvétve. Megállapíthatjuk tehát, hogy ennek a kifejezésnek a használata erre az alkotói korszakra kifejezetten jellemző, de ennél a filológiai adatnál lényegesebb, hogy milyen funkcióval bír. Kevés lenne, ha leszögeznénk azt a triviális tény, hogy ez a szó dinamizmust sugall. Mindez igaz lesz, de lényegesebb jelentéstartalmat találunk, ha átnézzük az említett versek ellenpontjait: a *hajrá* nem egyszerűen mozgást, hanem *kitörést* vagy *áttörést* kísér, és jellemzően éppen ebből az inautentikus, elevenséget nélkülöző élet kereteiből való kitörést festi le: „Mi áttörünk, vad paripáim, / Ezen a szürke életen, / Mi áttörünk a barna halálon.” (*Dalok tüzes szekeren*).

Ha mindezeket a „vén gyermek” és a „hajrá!” tágabb kontextusát vizsgáló eredményeket összegezzük, akkor első ránézésre paradox konklúziót kell levonnunk. Azt látjuk, hogy a lidérces, nem élő lét ellenpontja, ahová az *én* áttörni igyekszik, az autentikus élet, ami az *álom* vagy a *halál* lesz. (Ennek a novellának az esetében a halál fogalma lesz adekvát interpretációs szempont.) A következőkben igyekszem igazolni, hogy ez nem paradoxon, látszólagos ellentmondása pedig éppen *A Tílala-tó titkának* korábbi elemzésébe bevont dionüszoszi segítségével oldható fel.

---

<sup>22</sup> „Ami az egyik világerzékelésben édes, az a másikban savanyú, ami amabban fekete, ebben fehér”. (FÖLDESSY Gyula, *Ady minden titkai*, Bp., Atheneum, 1949, 82.)

<sup>23</sup> KENYERES Zoltán, *Ady Endre*, Bp., Korona, 1998, 34.

<sup>24</sup> *I. m.*, 35.

<sup>25</sup> Például *A Dalok tüzes szekeren*ben, *Az elbocsájtott légióban* vagy *A bélyeges seregben*.

Az eljátszott Pokolnak és a halálnak a kapcsolata triviális. Számunkra az lesz a lényeges, hogy ez a játék-alvilág nem lesz idegen Dionüszosztól. Ennek igazolásához nem a nietzschei, hanem a mitikus Dionüszosz-képhez kell fordulnunk. (Óvatosan lépésnek tűnhet összekeverni az antik mítosz Dionüszosztát a *Tragédia születése* dionüszoszi állapotával,<sup>26</sup> de most a motívum tágabb jelentésköre, jellemzői, holdudvara az érdekes, annak motívumtörténeti, irodalmi transzformációját értelmezem, talán nem veszélyezteti az elemzés következetességét, ha a dionüszoszi jellemzőinek mindkét forrásvidékét felhasználom.<sup>27</sup>) Dionüszosz mitikus történeteinek között találunk olyat, ami az alvilághoz közeli státuszát hangsúlyozza: „számos történet [...] Persephoné [alvilági istennő] fiaként emlegeti, s a Khtonios, »földalatti« jelzővel látja el”.<sup>28</sup> „Az t a helyet foglalja el a régi ábrázolásokon, ahol Hádést várná az ember”.<sup>29</sup>

Ez a mitológiatörténeti adalék *A Pokol-játék* pokolmotívumának lehetséges dionüszoszi forrására utal, de ez legfeljebb annyit bizonyít, hogy ez a rokonítás nem zárható ki. Sokkal egyértelműbb hasonlóságokat is találunk, ha összevetjük a múlt időben leírt nappali tanterem és a jelenné vált („pokoli”) sötétség érzékleírását. A nappali tanterem „lidérces valóságára” a vizualitás lesz jellemző, az elhalványuló emlékekből csak a téli napsütés maradt meg: „Nap is süttött talán, de tény, hogy csiklandozott bennünket a havas fehérség, mely a kertből ablakainkra visszatűzött”. Az apollóni-dionüszoszi érzéki aspektusairól a *Bálványok alkonyában* találunk egy részletesebb beszámolót. Ebből megtudjuk, hogy a vizualitás elsősorban az apollóni állapotra jellemző: „elsősorban a szemet tartja az ingerület állapotában, így kapja a látomás erejét. A festő, a szobrász és az epikus *par excellence* látnokok”.<sup>30</sup>

Ehhez a vizualitáshoz képest a Pokol az érzékterületek orgiája – kivéve a látás világát. „Beaggattuk a két ablakot kabátainkkal, leányok kendőivel. Egyszerre a Pokolban voltunk, s a Pokol forró volt. Vak, bolond, sötét lett az iskolaszoba”. A fény kizárásával az összes többi érzék kapuja kinyílik: „Dalolva dobolt a hátamon”. „Bumm, valakik feldöntötték az állványos táblát”. „Némelyik az ablakpárkányra ugrik, és veri a falat a hosszú léniával”. „Néha-néha pirosan lángol ránk a kályha. Valaki vizet önt bele. S ekkor becsap a sötétségbe, a Pokolba a sűrű gőz.” „Reccs, valami lezuhant a falról”. Az a váltás, ahogyan a látás kizárólagossága helyett az egész test érzékisége működni kezd, megfeleltethető annak, ahogy a dionüszoszi dithürambosz hat ránk: „A zene, a dionüszoszi dithürambosz ereje nem a szemet hozza izgalmi állapotba, hanem az affektusok teljes rendszerét, és ezzel egyidőben a test teljes kifejező erejét.”<sup>31</sup>

---

<sup>26</sup> Vö. „Dionüszosz önála [Nietzschénél] tökéletesen más, mint a régi mítosz”. (Karl JASPERS, *Nietzsche. Einführung in das Verständnis seines Philosophierens*, Berlin–New York, Walter de Gruyter, 1981, 373; idézi: TATÁR György, *Az öröklét gyűrűje*, Bp., Osiris, 2000, 193.)

<sup>27</sup> Vö. Barbara SMITMANS-VAJDA, *Dionüszosz filozófiája*, ford. VAJDA Mihály, Bp., Osiris, 1999, 50–55.

<sup>28</sup> KERÉNYI Károly, *Görög mitológia*, i. m., 164.

<sup>29</sup> Uo.

<sup>30</sup> Friedrich NIETZSCHE, *A bálványok alkonya avagy Miként filozofálunk kealapáccsal*, ford. ÓVÁRI Csaba, Máriabesnyő–Gödöllő, Attraktor, 2010, 64.

<sup>31</sup> ISZTRAY Simon, „*Incipit tragoedia*”, i. m., 43.

Az érzékelésnek ez a kettőssége kéz a kézben jár az érzelmi világ és a művészi kifejezés lehetőségeinek kettősségével. A nietszchei esztétika alapfogalma a mimézis.<sup>32</sup> Ez az utánzás azonban különböző minőségű az apollóni és a dionüszoszi állapotban, az előzőben képiségen alapuló, szemléletes jellegű, míg az utóbbi esetben zenei, nem szemléletes jellegű.<sup>33</sup> Ha újra felidézzük a novellában leírt osztálytermet, mindenhol a szemléleten alapuló mimézis kellékeit látjuk: gipsz-Krisztus, szűz Mária-kép, térképek, kitömött görények, állattani ábrák. A dionüszoszi mimézis természetéről ismét a *Bálványok alkonyában* találunk tömör összefoglalót: „A dionüszoszi állapotban [...] az egész érzelmi rendszer [*Affekt-System*] izgalomba jut: ekképp minden kifejező eszköze egyszerre lép működésbe az ábrázolás, utánzás, átlényegítés, átalakítás, mimika és a színészet minden eszközével. [...] [A dionüszoszi ember] minden bőrbé belebújik, minden érzelmet átél: állandóan változik.”<sup>34</sup> „Mí, tíz apró emberkék, ördögökké változtunk nyomban.” „Egyik szögletben éktelelenül sír egy leány. [...] A sírástól, mi többiek, még ficáncolóbbak leszünk”. „Biri e pillanatban az üstökömbé csimpaszkodott. Dühbe jöttem, dobogtam, rúgtam.” Az érzékeknek és érzelmeknek ez az orgiasztikus kavalkádja pontosan megfelel annak, ahogyan Nietzsche egy töredékében az apollóni és a dionüszoszi állapot természeti alapjait szembeállítja: „Két állapot van, amelyekben a művészet mintegy természeti erővel lép fel az emberben, rendelkezik fölötte, akár akarja akár nem: az egyik a vízió kényszere, a másik az orgiazmus kényszere. Mindkét állapot megtalálható a normális életben is, csak gyengébben, az álomban és a mámorban.”<sup>35</sup> (Az álom az apollóni, a mámor a dionüszoszi állapotnak feleltethető meg). Ennek az érzéki orgiának a képei lesznek ezek (az érzéki szó mindkét, erotikus és érzékeléssel, érzékterületekkel összefüggő értelmében): „Tapostuk vadul sikoltva egymást. Csodálatosan egy-egy fiú és egy-egy leány kergetőztek itt. Megvadultunk a sötétségtől és a forróságtól. Egymás lefojtott, elváltozott hangjától, a dobogástól, a püfölestől, a nagyszerű játéktól, a Pokoltól”. Az orgia lényege a mérték és távolság elvetése, Nietzsche részben épp ezekre a fogalmakra támaszkodva különbözteti meg az apollóni állapotot a dionüszoszitól. „Az apollóniban összekapcsolódik a szép forma a határral, a távolság-tartás képességével. Az apollónit a *távolság igénylése* jellemzi. A dionüszoszi alapesztusa a *távolság mámoros és félelmetes eltörlése*.”<sup>36</sup> „Hajrá, keresztülestünk a padokon. Homlokunkat falba, fába, padlóba vágtuk. Tapostuk vadul sikoltva egymást”.

<sup>32</sup> „A természet e közvetlen alkotó állapotaival szemben minden művész »utánzó«, mégpedig vagy az álom apollóni, vagy a mámor dionüszoszi művésze, vagy végezetül – mint például a görög tragédiában – egyaránt művésze a mámoroknak is, az álomnak is”. (Friedrich NIETZSCHE: *A tragédia születése*, i. m., 31.) – „Azonban figyeljünk fel arra, hogy az »utánzás« szó idézőjelben szerepel a mondatban: ez arra utal, hogy nem a szónak az újkori Arisztotelész-értelmezés során kialakult értelméről, s nem szokványos értelemben vett természetutánzásról van szó.” (ISZTRAY Simon, „*Incipit tragoedia*”, i. m., 40.)

<sup>33</sup> *I. m.*, 40.

<sup>34</sup> Friedrich NIETZSCHE, *A bálványok alkonya*, i. m., 64; idézi ISZTRAY Simon, „*Incipit tragoedia*”, i. m., 43.

<sup>35</sup> Friedrich NIETZSCHE, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden* (KSA), Berlin–New York, Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH, 1988, 13, 14 [36], 235; ISZTRAY Simon fordítása. Idézi: ISZTRAY Simon, „*Incipit tragoedia*”, i. m., 40–41.

<sup>36</sup> ISZTRAY Simon, „*Incipit tragoedia*”, i. m., 4, 42. (Kiemelés az eredetiben.)

Ez az érzéki, dionüszoszi orgia lesz tehát az, ami a lidérces, hideg látvány világánál vitálisabb, mégis a Pokol, mégis egyfajta halál lesz: „Éreztem, hogy a lábam szagat valamit. Halkan, rémülten sírt valami élettelenység a lábam alatt.”<sup>37</sup>

Az orgia csúcspontja, amikor „pozdorjává tört a gipsz-Krisztus. Még a feje is háromba hasadt. Szűz Máriának éppen a mosolygós szájánál vágott be talán az én csizmám.” Ha eltekintenénk attól, hogy ezek a képek vallási szimbólumok, és egyszerűen tönkretett műtárgynak tekintenénk őket, akkor is konzisztens módon be tudnánk illeszteni ezt a mozzanatot olvasatunkba. Ebben az esetben a lidérc-valóság rendjének szimbólumaként értelmeznénk őket, a rombolás pedig egyfajta barbár gesztus lenne, ami egyfajta *elragadtatásban, extázisban* leszámol ezekkel a szimbólumokkal.

Nem lehet azonban pusztán műtárgynak tekinteni ezt a szobrot és ezt a képet. Krisztusnak és Dionüszosznak a párhuzama-ellentéte a Nietzsche-szakirodalom sokat tárgyalt kérdése,<sup>38</sup> és a problémakör részletes tárgyalása messze vinne a novella szövegétől. Mivel a nietzschei Dionüszosz-fogalmat nem filológiai forrásként, hanem inkább motívumtörténeti kulcsként, magyarázó segédszöveggént kívánom használni, elég, ha egy, a novella értelmezése szempontjából plauzibilis momentumot kiemelek ebből a komplex problémahalmazból. E szerint Nietzsche „Dionüszoszt állítja szembe a Megfeszítettel», mindenekelőtt ott, ahol Jézus – mint »pszichológiai típus« – majdhogynem buddhista bensőségességben, Dionüszosz viszont mint a *vitális* életmegnyilvánulás szimbóluma mutatkozik meg”.<sup>39</sup> Magyarán az eltört Krisztus-szobor abba a rideg, lidérces nappal – étellel teli Pokol oppozícióba illeszkedhet, ami a novella értelmezésének vezérfonala.

A novella szövege azonban szétfeszíti annak a sémának a kereteit, hogy ebben a gesztusban a vitális életöröm rideg életteleniséggel szembeni lázadását lássuk. A szentségtörés korábban idézett leírása egy bekezdésen belül még kétszer visszatér: „[...] olyan szörnyű eseményes volt ez a nap, hogy emlékezetünkben minden kihullott. Eltörtük a Krisztust, és eltéptük a Máriát”. „Megéreztek, hogy sokat fogunk még szenvedni az eltört Krisztusért és a duhaj játékok közepette összetépett szűz Máriáért”. Ezek a baljóslatú hangok – már a tanító és a pap büntetése után – nem a felszabadult életöröm hangjai. A szöveg végkicsengése egyáltalán nem életörömet,

---

<sup>37</sup> A dionüszoszi orgiában megjelenő halál összefügg az imént említett distancia és mérték elvetésével, ami pedig *A Tíllala-tó títka* című novella elemzésében fontos szereppel bíró *principium individuationis* elvének feloldódásával függ össze. „Az apollóni elv legfőbb etikai erénye a *mértéktartás*. Az apollóni jellemzője a *határoltság*, a »mértéktartó körülhatároltság«. *A tragédia születése* összekapcsolja az apollónit Schopenhauer metafizikai elvével, a *principium individuationis*-szal: „Apollónt pedig bízvást nevezhetnénk a *principium individuationis* fenséges istenképének, kinek mozdulataiból és pillantásából maradéktalanul szól hozzánk a »látszat« teljes gyönyöre és minden bölcsessége, szépségével együtt”. (Friedrich NIETZSCHE, *A tragédia születése*, i. m., 28.) Az apollóni egység elve ellentétes a dionüszoszi egység elvével. Az apollóni mindig a principium individuationis világát teljesíti ki, ott alkot formát, ott hoz létre harmóniát és egységet – így „teljes beleveszés a látszat szépségébe”. A dionüszoszi ezzel szemben megrendíti a jelenségvilágot, s a teljességet a principium individuationis *szétlhasználásán* keresztül éri el.” (ISZTRAY Simon, „*Incipit tragedia*”, i. m., 42.) Az egő szempontjából ez a feloldódás – éppúgy, ahogy *A Tíllala-tó títka* végkicsengésében – értelmezhető egyfajta halálként.

<sup>38</sup> Ennek tömör összefoglalása itt olvasható: Barbara SMITMANS-VAJDA, *Dionüszosz philoszofposz*, i. m., 60.

<sup>39</sup> *I. m.*, 60–61.

sokkal inkább szorongást sugall. Ez a végkifejlet pontosan követi a dionüszoszi extázis utáni állapot jellemzőit: „A dionüszoszi eksztázis Nietzsche számára tehát mindenkor fájdalom és gyönyör elválaszthatatlan keveréke, amelyben a fájdalom gyönyört ébreszt, de ebben a legfőbb gyönyörben is jelen van »egy pótolhatatlan veszteség fölötti jajszó«”.<sup>40</sup>

Az extázisból való visszatérésnek nem a büntetés a legfájóbb következménye. A novella tagolódásának két pillére az apollóniból a dionüszosziba való átmenet, majd ugyanez az út visszafelé. De amíg az első átlépés inkább ugrás, egy pillanat alatt lezajlik („Egyszerre a Pokolban voltunk [...]”, „Mi, tíz emberkéek, pedig ördögökké változtunk nyomban”) a visszafelé vezető út fájdalmas, lassú, és – a szöveg végki-csengése ezt sugallja – soha nem ér véget. Avval kezdődik, hogy „hirtelen föltépik az ajtót. Naposan, hidegen, havasan benéz hozzánk a külső világ. Az udvar, a tél, az élet”. A következő állomás „két süvöltő nádpálca”, „kikérdezés, és mi, pihegő, lesújtott emberkéek nem tudunk semmit”. Az utolsó bekezdés a gyermekkor idősikjában elbeszélte történet vége: „Szomorúan, bambán, megalázottan mentünk haza este az iskolából. Én egy utcában laktam Birivel, a palóc fruskával. Amikor ketten maradtunk, rárontottam Birire. Kegyetlenül belevágtam a hóba, és megpofoztam”. Egy pszichoanalitikai tárgyú elemzés az egész novella elfojtott szexualitásának szimbolikus kitöréseként értékelhetné ezt a zárlatot, de ez a mozzanat beilleszthető a dionüszoszi motívum elemzésének kereteibe is. „A dionüszoszi élményben egyfelől jelen van az *önlemondás* és az emberekkel és a természettel történő *egyesülés* ereje, másrészt *undor* és *letargia* követi.”<sup>41</sup> A történetnek azonban nem ez a valódi vége. Ahogyan *A Tilala-tó titkában*, itt is találunk egy olyan utalást, ami kinyitja a jelen felé a történetet. „Megérezttük, hogy sokat fogunk még szenvedni az eltört Krisztusért és a duhaj játékok közepette összetépett Szűz Máriáért. És egymásért, a fiúk a lányokért, és a lányok a fiúkért.” A dionüszoszi extázis következményei sokkal komolyabbak a „süvöltő nádpalcánál”. A Pokol-játék, az eljátszott halál legfontosabb következménye éppen az élethez kapcsolódik: „Valósággal az élet felhői közé láttunk e napon”.

Az élet feltárulása utáni lét pedig csak továbbélés lesz.

---

<sup>40</sup> ISZTRAY Simon, „*Incipit tragoedia*”, i. m., 50.

<sup>41</sup> I. m., 42.