

Fried István

MAGYAR HALÁLVERSEK

Amikor Faludy György 1937-ben megjelentette *Francois Villon balladái* című verseskötetét, az utószóban „fordítói” módszeréről, az átültetésnek sugallt műegész mintáiról is szót ejtett. Elárulta, hogy egyetlen versnek nem volt „közvetlen” forrása sem formailag előzménye a francia, a magyar (vagy egyéb) irodalomban (irodalmakban), és ez *A haláltánc-ballada*. A figyelmes olvasó azonban a középkori misztériumjátékok, a kora újkori irodalmi és képzőművészeti *haláltáncképzetek* példaadására gondolhatott a költeményt olvasván, hiszen a haláltánc műfajok-műnemek közötti lebegése okán a válságkorszakok kedvelt közlési, létértelmezési formájává alakulhatott, így a magyar (és nem csak a magyar) irodalomban és zenében (Liszt Ferenc!) is többnyire akkor kapott irodalmi (irodalomtól ihletett zenei) alakot, amikor a reményvesztés esélye bizonyossággá nőtt, a kilátástalanság elfedni látszott a lét kínálta alternatívákat, amikor az egzisztencia vereségként élte meg a történelembe/világba/létbe vetettségét. Faludy az 1930-as esztendőkről krizeológiai írásaihoz kapcsolódik (és nemcsak kronológiailag, hanem a létformák végigjárásával jelzett perspektívtalanság érzékeltetésével), Hamvas Bélának a világválságot nem pusztán a gazdasági területen fölfedező-föltáró munkáihoz, Márai Sándornak a válság kiszélesedését, politikai, erkölcsi, művészeti és hangsúlyozottan mentális (meg nyelvi) vonatkozásait regénybe író (vö. *A sziget* című regényével) vállalkozásaihoz. Csakhogy míg Hamvas is, Márai is a modernitás krízisbe fordulását dokumentálják, a nyelvkrízis nyilvánvalóvá válásától a nyelvi uralhatatlanság problémaköréig, Faludy álcás verse a középkori látomás-irodalom *témáját* és *figuráit* jeleníti meg, mindenképpen az allegória eszközével. Hamvas és Márai a hétköznapokban is érzékelhető egyetemes elbizonytalanodás tényezőivel számol, Faludy a haláltáncot, saját haláltáncát járó világ képeihez kéri kölcsön a múlttól reprezentánsait. Hamvas és Márai az általánossá váló civilizációs betegséget, a már Nietzsche-től és Verlaine-től diagnosztizált hanyatlást gondolja tovább, Faludy az emberi végjátékok változatait lesi meg, és vetíti elénk áltörténelmi tablóján. A *Francois Villon balladái* kötetet egyéb-

ként is áthatja a haláltudat, az akasztottak, a kivégzettek-kivégzendők, a bitófa alatt állók, a halálba térők serege vonul a gördülékenyen haladó verssorokon át, *A testamentum* krónikás előadását a haláltól remegő gyermek és a halállal megbékélő férfi versszakaszai foglalják keretbe. *A haláltánc-ballada* sem, a többi költemény sem a halál révén keletkező tragikumnak a katarzis révén kiengesztelődéssel végződhető mechanizmusától kapja meg komor színeit, a szükségszerűen erőszakosok, illetőleg: a főlemelőnek aligha nevezhető halállal kallódó életek tragikomikuma vagy keserű (jóllehet nem tragikus) iróniája lop groteszk elemeket az egyébként erőteljesen retorizált, máskor a dalszerűséghez közelítő előadásba. Alig-alig bukkan a sokféle, ámbár a vágáns énekekkel sok tekintetben rokon hangvételű költeményekből elő egy-egy olyan figura, aki saját halálát halta volna (hiszen voltaképpen nem a saját életét élte, hanem azt a szerepet, azt a többnyire rákényszerített létváltozatot, amellyel egy/az ellenségessé lett világban némi helyet csikarhatott ki magának). Így a kötetben nem pusztán a megjelölten haláltáncot járó világ hősei (amennyiben hősöknek nevezhetők) érnek szomorú, messze nem megnyugtató véget, hanem szinte mindenkit elkerül a jó halál, amelynek képzete egy nyugalmasabbnak hitt, kiegyensúlyozottságra törekvő, a harmónia megvalósulhatóságában még hívő vagy hinni akaró korszak költőinek látomása. A saját élet élhetésének *hiánya*, a szerep, a maszk lényeggé emelkedése kizárja egyfelől a haláltudat humanizálódását, másfelől a saját halál tételezésének még a gondolatát is.

A magyar irodalom „kezdeti”-kor a *Halotti beszéd* megadja az alaphangot, ide utal vissza Kosztolányi Dezső verse, meg arra, ami a klasszikus modernség hagyományértelmezése során a halálhoz-lét tudatosodása során fölmerül. Ám ami még inkább meglepőnek tetszhet: a „halálképzet” a neoklasszicista halálmegjelenítést a XVIII. század végétől, Csokonai Vitéz Mihály lírai látomásától, Kármán József költői prózájától vagy Kazinczy Ferencnek a német klasszikát idéző epigrammájától egészen Petőfi Sándorig élte. A goethei „stirb und werde”-hittel rokon élet-halál-feltámadás

szekularizált léttörténetét a bebábozódó hernyó, majd pillangóként a halhatatlanságba szárnyaló költészet példázata jeleníti meg, illetőleg a kaszával hadakozó csontváz rémképének helyébe a szépségesen szép ifjú alakjában jelentkező gyöngéd halált idézik meg. Ennek révén nem egyszerűen a „gusto neoclassico” magyar utóéletét kísérhetjük nyomon, hanem itt előlegeződik annak a halálfelfogásnak az előképe, amely szerint nem kikerülhetetlen büntetésként, nem elborzasztó végítéletként zárulhat a földi lét, hanem egyfelől a szenvedést is csöndes nagysággal és nemes egyszerűséggel átélő élet jutalmazódik meg (ebben az átesztétizált formában), másfelől a halál mintegy nemességet kölcsönöz a halálhoz-lét tudatában végiggondolt/élt életnek. Petőfi Sándor a küldetés tudatot poétizálja át az 1840-es esztendő „új-Mózes”-gondolatát a költő-prófétára alkalmazva, hogy aztán *A XIX. század költői* záró versszakában a jó és a szép halál segítségével létrejöhessen az igaz életet megkoronázó befejezés, amely a tónust tekintve nem diadalmas kicsengést jelző „crescendo”, éppen ellenkezőleg, a sírba tétel decrescendója, a profán gesztus által történő csöndes nagyságú, nemes egyszerűségű apoteózis. A motívum magyar pályafutása itt a végére érni látszik, a jó halál gondolata majd Áprily Lajos kései lírájában (mindenekelőtt *Intés kutyámnak* című versében) kap újabb alakot, anélkül, hogy közvetlen kapcsolat épülne a tematikai előzményekhez.

Az *ember tragédiájában* nincsen „jó halál”. Nem is lehetséges, hiszen akkor nem valósulhatna meg a szüntelen újrakezdések heroizmusa, nem lenne érvényes a Madách megidézte „sziszifhoszi” lét. Továbbá aligha tagadható ama feszültség, amely az egyes ember, sőt, egyes (történelmi) korszak halandó-mulandó volta és a cselekedetekben megnyilvánuló halhatatlanság-igény között feszül; pontosabban szólva: az önmagát megörökíteni kívánó egyén történelmi tettet vél végrehajtani, ám szinte mindenütt tudatára ébred a maga beszűkült lehetőségeinek, e lehetőségek végességének. S mint-hogy a történelmi tettek a visszájára fordulnak, mint ahogy a privatizálásba fúló (a kéjéret kielégítése, a tudományos ambíció), tehát a törtélemből való látszólagos kivonások kisszerűsége szintén viszonylag hamar tetszik ki, nemigen adódik alkalom a „nagyszerű” (itt Vörösmarty értelmezésében, azaz: *nagyszabású*) halálra. Jóllehet ott munkál a halál valamennyi színben, nem a *memento mori* figyelmeztetésében, ha-

nem a kudarcot jelző kérelhetetlenség intésében. Így Madách sem a romantika hősiességet megjelenítő halállátomásához, sem a neoklasszicista halálképzetéhez nem nyúl vissza, inkább vitapozíciót látszik kiépíteni, mintha egy modernizált haláltánc-képzet jobban megfelelnék annak az elképzelésnek, amely jelenkorának világát volna hivatva fölvezetni. (*Az ember tragédiája* világirodalmi kontextusába igencsak beletartozik Baudelaire nálunk viszonylag kevesebbet emlegetett haláltánc-verse!). A londoni szín „anyaga” immár nem történelmi (nem is bölcséleti) olvasmányokat gondol tovább, közelebbi rokonságot tart - mint a kutatás tanúsítja - Hogarth metszetsorozatával, az újságok híradásaival: annál is inkább, mivel a londoni szín az azt értelmező haláltánc előkészítésének is tetszhet. Hiszen különféle halálok árnyékolják be a jelenkor világát, társadalmi és személyes konfliktusok végződnek valamilyen módon halállal, a megkísérthetőség lehet az elkárhozás előképe, a vásári forgatag akár a hiúság vásáráként is jellemezhető (a szónak Bunyant és Thackerayt idéző értelmében). A londoni színt kicsengető haláltánc ekképpen egyként feleltethető meg egy erősen tömörített misztériumjátéknak, egy jelzésekre szorítózkodó, a vezérmotívumoknak épp csak megzendítésére vállalkozó színházi látomásnak: hiszen a misztériumjáték a világszínház reprezentációja, annak sugallatában, hogy színház az egész világ, a színjáték egyszer csak véget, többnyire szomorú véget ér.

Ardemel, hogy a misztériumjátékok allegorikus figurái egyénített, saját (elő)élettel rendelkező alakokká válnak, akik azonban éppen azáltal, hogy a széttöredezett lét egyik lehetőségét képviselik, visszaautalnak az allegóriára, és a hiúság, a kéjvágy, a kapzsiság, a gögbe torkoló tudásszomj emblematiszusan megjelenítésének néhány vonásával is rendelkeznek. Ennek következtében haláltáncuk egyszerre tanúsítja veszendőségre ítélt létük jelentéktelenségét valamint azt, hogy a haláltánc végső pillanatában mégis földereghet ennek a létnek mint lehetőségnek az értelme (vagy inkább: jelentése, esetleg létesítettsége): a kisszerűségben is rejtőzhet tragikus mozzanat; ám a hiúság városában és vásárában csak hősök nélküli regény élhető. Ugyanakkor a részvétel a haláltáncban fontosá teheti a szereplőket, hiszen reprezentálnak, nemcsak önmagukért vannak, az egykori, világszínpadon ágált társaikhoz lesznek-lehetnek hasonlatossá az *Ember tragédiájában*.

Madáchtól (és erről bőven lelhetünk szakirodalomra) egyenes út vezet Arany János balladájáig, a *Hídavatásig*. Amit Arany János tudott és tudatott: a hivatalos mögött ott a titkolt, a nem-hivatalos, az élet nappali szaka az éjszaka sötétjében mutatja felejtésre ítélt arcukat, a nagyvárosi fények, külsőségek, ünnepek az újságok főcímeibe kíváncznak, ám az árnyak, a rejtett sorsok, a rontott életek számadása sem maradhat el. Még akkor sem, ha szellemjárások kísértetóráján látomásos formában idéződnek meg az áldozatok. A messzi London allegóriája helyett a metropolissá alakuló Budapest köznapi életének köznapi bukásáról van szó. Nem bűnösök, nem a főbűnök megtestesülései járnak haláltáncukat, hanem az önsorsukat megrontók, a sorsukba belebukottak, a saját életüket élni képtelenek. Nem a tiltott tudás, a mérték megszegése vagy a mohóság ösbűnében marasztaltatnak el a hidat ismét, igazán és hitelesen felavatni igyekvők, hanem abban, hogy a küzdelemmé vált sorsban sem elég erkölcsi erejük nem volt átlátni létük abszurditását, sem elég anyagi erejük nem maradt a kilépésre. Nem a nagyváros hozta meg az ítéletet, a hídavatók áldozatok és bírák egy személyben, a külső és a belső bíró bennük egymásra lelt, önnön életüket részlegesen élve térnek a haláltáncba, amely örvényként ragadja magával a kiüresedett életeket. A híd avatói lényegében e haláltáncba téréssel futamodnak meg az abszurdításra adható felelet elől. Madáchinál is, Aranyinál is a halál: a mélybe hullás, utalva a fenn-lenn binaritására. Meg arra, hogy a pozitívizmus korának figurái számára már nem adatik meg a kegyelem, hogy bármelyikük „glóriával általlép”-hesse a számára kijelölt sorsot, a sors végső és visszavonhatatlan lezárulását. Életük zsákutcába jutásáért ki-kí maga (is) felelős, a választás mindenkinek föl kínáltatott, csak hogy a korszellemhez való alkalmazkodás miatt fizetniük kell. Amit a londoni szín alakjai tesznek és végül összegeznek, és amiről a *Hídavatás* szereplői szólnak, nem más, mint beilleszkedés a kor kívánta szokásrendbe, elfogadása a kortársi erkölcsi-magatartásbeli konvencióknak, lett légyen szó „becsület”-ről, szerelmi csalódásról, a tudás aprópénzre váltásáról. Egyben a magyar irodalom (és a világirodalom) újragondolását is érzékelhetjük. A *Csongor és Tünde* Tudósa a hozzá a boldogság ügyében forduló ifjút igazitaná el az élet és a halál útvesztőiben, kétségbeesett kapaszkodása a megnevezésbe egy átlátható

világ illúziójának szétfoszlását jelzi. Az *ember tragédiája* Nyegléje az évezredek tudásanyagot árulja, süllyeszti fogyasztható terméké. A *Csongor és Tünde* Kalmára a természeti katasztrófával szembesül, roppant vagyona semmisül meg a megzabolázhatatlan erők csapásától. A *Hídavatás* búslakodó polgára a XIX. század gyermekének betegségét tapasztalja meg, a spleent (Baudelaire-nél ennui), „élvezni többé nem tudom”, állítja, tanúságot téve a lét-rontódásról. A művészet mindössze bábjáték *Az ember tragédiájában*, a klasszikus (?) művészeti feladatok közül pusztán a szórakoztatást szolgálja. Ez azonban a bábjátékosnak sem hoz kielégülést, maga nem mulat mutatvánja közben, mivel a romantika „teremtő” művészeteszményét már túlhaladta, újat meg nemigen találhatott ebben a prózai korban. A kör mindenképpen bezárul, a fausti ember örökké törekvő munkálkodásának köre, amely megváltást ígérhet. Petőfi Sándor példája és legendája immár tankönyvekbe szorulhat, *Az ember tragédiája* évtizedében a bizalmas körben eluttogott híradások közé. Ami marad: a többiekét utánzó halál...

Mindezek után kanyarodhatunk vissza Faludy György balladájához, amely látzólag Aranytól és Madáchtól függetlenül nyúl vissza középkori-koraújkorai haláltánc-látomásokhoz, az allegorizálásnak a XX. század harmadik éveire föltámasztott változatához; továbbá a villoninak álcázott kötetben is eredeti versként szerepelve, a stílusimitációnak egy nem névhez-szerzőhöz, inkább egy témához-felfogáshoz kötött formáját reprezentálja. Ugyanis a ballada szereplői egyfelől valóban a főbűnök megtestesülései, ennek következtében jellegzetes szereplők, „típusok”, akik-amelyek középkori ábrázolásokból, embléma-könyvekből lehetnek ismerőseink, másfelől viszont a refrénként elhangzó négy sorok révén a létfelejtés jelzései, és ezáltal mégis továbbgondolásai Arany és Madách kérdésfeltevéseinek. Olyannyira azok, hogy a refrének a versszakok összefoglalásaival szolgálnak, tanulságot vonnak le, újabb adalékokat hoznak a bibliai igazságra: hiábavalóságok hiábavalósága. A célirányos életek egyetlen ösvényen haladnak, ezért végeesebbek, befejezhetőek, abbahagyhatóak, mindenképpen a cél, az értelembeteljesülés előtt. (Az élet célja immár korántsem a küzdelem maga.) Egyetlen kivétel akad: az utolsó versszak szereplője, a „vén Paraszt”, aki példájával tanúskodik az élet körforgása mellett,

általa történhet csupán meg, hogy a halál *magvetővé* nemesülhet, kaszásból teremtővé, a hullt testből pedig majd élet fakadhat. Ott van ebben a felfogásban a szegény (Lázár) megdicsőüléséről és a gazdagok-hatalmasok megszegényüléséről szóló régi rege, és a költői igazságtétel szándéka is: az utolsó szakasz refrénje az egész vers összefoglalása: „A földbe térünk mindahányan...” Ballada olyan értelemben Faludy György verse, hogy mindegyik strófa egy-egy sorsot mutat be, élet- és szereplehetőséget, amely a létrontódást példázza. A halál képes csak az átváltozásra, hol a teológia, hol a néphagyomány, hol az irodalom/művészet szellemében jelenik meg, azaz csontvázként, keszeg magiszterként, utolsó vőlegényként, hét ördög társaságában, dögvész formájában, hangként. Csupán az utolsó versszakban fogadtatik el az élethez szervesen hozzátartozó aktusként. Ekkor a szereplő szólítja meg a „kaszás testvér”-t, mint akinek létével, megjelenésével már számolt; „A vén Paraszt” léttapasztalatában benne foglalják a halál tudata, látja a halált, a lét nyitottságát, amelyet értelemmel telivé avathat a földbe térés:

„A vén Paraszt már tudta s várta
alkonytáját kinn az udvaron:
«Görnyedt testünknek nincsen ára,
s úgy halunk meg, mint a barom.
Kaszás testvér! Sovány a földünk!
könyörgöm: egyet tégy nekem:
ha elviszed, szórd szét trágyának
testemet kinn a réteken!»
Ő rábólintott s vitte lassan,
s úgy szórta, szórta, szórta szét,
mint magvető keze a búzát,
vagy pipacsot az őszi szél.”

Még egy, a magyar irodalomban (és általában a kelet-közép-európai irodalomban) gyakorta előforduló halálvers-típusról szeretnék szólni. Az egyén kényszerű, dicsőséges halálát panaszló-megzendítő költemények mellett sűrűn bukkan föl a nemzethalál gondolata. A herderi jóslat árnyékában alkotó magyar poéták (Kölcsey Ferencről Ady Endréig és tovább) történeti, bibliai, irodalmi allúziókkal utalnak a nemzet végső pillanatára, a szétszóródott nemzet kihullására az idő rostájából. Akár az aquincumi kocsmában merengő Tóth Árpád, akár a föl nem épített templomot megidéző Ady Endre versére gondolunk, a halállá-

tomás szigorú szenvedélyessége készletti költőinket egy másfajta hangvétel, egy fegyvelmeztebb, szűkszavúbb megszólalás kikísérletezésére, amely az elégia vagy a rapszódia műfaját átértelmezve csak messziről csengeti vissza a *Zrínyi második éneke* vagy a *Szózat* hangvételét, immár nem lehetséges a himnikus-ódai előadásmód, hiszen történelmi groteszkbe torzul a romantika korának emelkedett szólama. Mindehhez Trianon után a kisebbségi sors tapasztalatai járulnak, amelyek verssé formálása egyfelől visszatérést jelenthet a romantika pátozshoz, másfelől (a legújabb költői alkotásokban) éppen a történelmi groteszket dúsíthatja föl a tragikus játékosság eszközeivel. Mint ahogy eddig vershivatkozásaim szintén jelzései voltak egy nagyobb mennyiségű versanyagnak, a továbbiakban újra egyetlen költemény példáján mutatom be, miként funkcionálhat egy posztmodern horizontból tekintett (nemzet)halálvers.

Kovács András Ferenc, erdélyi költő, *Legnagyobb magyar mattja a Széchenyi-sakk* főcímet viselő kettős versdarab másodikja, az első Széchenyi István szavaiból, naplóból összeállított kollázs, „romantikusan” alcímmel, az utolsó döblingi hónapok krónikája a személyes tragédia fényében, „Nem tudom megmenteni magam” - kicsengéssel. Versünk pedig „klasszikusan” alcímmel másként mondtás, a Naplóból, a *legnagyobb magyar* életéből, a magyar történelemből vett epizódok mellett Vörösmarty, Arany és Ady gondolatainak emlékezete lüktet a sorokban: a szenvedélyes sakkjátékos játszmája példázattá emelkedik, nemzethalál-látomássá, egyben az e gondolat jegyében fogant magyar költészettörténetre reagáló beszéddé. A *klasszikusan* hangvétellel jegyzett vers a romantikus elődök modalitására játszik rá, hogy a romantika vízióit a szürreálisig vetítő Ady Endre biblikus képeivel erősítse-tárgítsa egyetemessé. A sakkjáték nem először szolgál élet-halál-megadasküzdelem metaforájaként, ezúttal Széchenyi életrajza közvetlenül személyessé teszi ezeket a metaforákat, a magyar irodalomból vett utalások, idézetek, célzások meg a költészet emlékezetébe ágyazzák a kisebbségi költő léttapasztalatát:

Kész a Nagy Magyar Szatíra -
a vaktörténet sunyin ünnepe,
hisz van Hittel, mit példás korszak írta,
és kész a sír, hol nemzet tűnhet el.

A Szatíra-íra rímpár azt sugallja, hogy im-
már csók nagy magyar szatírák lehet írni, mi-
vel a *Hitel* kora végképp múltta lett, a „ron-
tott” Szózat-idézet (utalás) a szavakban érzé-
kelhető romlást is jelezheti. A továbbiakban a
feltételezés, a jövő idő azonban nem alterna-
tívaként, hanem a múlt tanúságtételeként jele-
nik meg, a kulturális emlékezetbe kódolva őr-
zi a költészet hitelesítette történelem üzenetét,
amely versbe foglaltan törvénné összegző-
dik:

mert eljövend a Legnagyobb Magyar Matt:
szétszóratás, szabad tiportatás -
ravaszdi szennyben reszket majd a gyarmat,
de ez kevés, ha nincs is folytatás.

A szó szerint értett végjáték valóban a vég
játéka, Herder jóslatának komor beteljesülése,
másfél század magyar irodalmának komor in-
telme:

Még egy-két lépés... Sejti, semmi sincsen-
se nép, se nyelv, mit lélek árja vitt,
s egy mozdulattal színre lép az Isten:
lassan lesepri vesztes bábjait.

Az Isten bábjátékosként a maga nagy nar-
ratívájának mindentudó elbeszélője, aki
nem egyszerűen a versbéli-elbeszélésbéli éle-
tek és halálok teljhatalmú rendezője (és ebben
a minőségében például a *Hiúság vására* szer-
ző-rendező bábjátékosára emlékeztet), hanem
a történelem szuverén irányítója is, akivel
szemben vesztesnek bizonyul „nép” is, „nyelv”
is, hiába a történelemben lépő, archaizáló szán-
dék. A vers visszatér a kezdőpontra („Még egy
lépés... Szétteltekint a táblán...”), a kör bezárul,
a (sakk)játék véget ér, az ítélet végrehajtatik.
Talán csak a szavak remegnek tovább, életről,
halálról szót ejtve, strófákba szerveződve, las-
san-lassan emlékezteté válna, verseskötetekbe
hátrálva.

