

ASBÓTH JÁNOS

BORI IMRE

„EGY ÚJ SZENT MODOR”

Annak az irodalmi korszaknak hőse Asbóth János, amely üresnek tesz, holott „anyagát” azok a lehetőségek teszik és képezik, amelyben minden kibontakozhat, gyökeret ereszthet. Szinte természetes tehát, hogy az Európát járt fiatalember egyszerre ad számot hiányérzetéről és a meghatározottságot követelő vágyáról. S nyilván az sem lehet véletlen, hogy esztétikai gondolata útirajzaiban körvonalazódik még az 1860-as években: az *Egy boiyongó tárcájából* (1866) és a *Párisból* (1867), majd másfél évtizeddel később *A Zaharától az Arabábig* (1883) című műveiben találunk ízlésére vonatkozó adatokat. Nem az irodalomból, a képzőművészetből kiindulva közelíti meg kérdését, s később is főképpen a festészet iránti érdeklődése lesz a jellemző, az irodalom az ő felfogásában elsősorban politikai, s csak másodsorban esztétikai kérdés. Asbóth széptani nézetei, amelyeknek a képzőművészet története a példatára, igazolásukat, fölöttébb jellemzően, nem a korszak magyar szépirodalmi gyakorlatában találják meg, hanem az egyetlen Asbóth-regényben.

Az alkalmat az esztétikai eszmefuttatásra München szolgáltatta, amelyben nyugat-európai útjának során tovább időzött, s bejárta a már akkor is híres Pinakothekát. Az I. Lajos bajor király Münchenével nincs elragadtatva, ez az „újkori Athén” nem tetszik neki, nem is kellett tehát nagyobb erőfeszítés ahhoz, hogy itt fedezze fel a „képzőművészetnek ezt a szörnyű syphilisét — a reflexiót”, amely különben a történeti festészetet is élteti, s hirdesse az önmagáért való és önmagáról valló művészet elvét. De az is kézenfekvő volt, hogy a „nemzeti jelleg” Magyarországon annyira hangzottatott kérdésében ugyancsak állást foglaljon.

A cél, ami már az 1860-as években a szemé előtt lebeg, a művészetekben létrehozni a „nagy modort”, amely „távol tartja magától a kicsinyest, a zavartat és történetest”, s amely olyan lenne, „mint Raphaél és Michel Angelóé” volt. Pedig tudja, mert éppen ő szögezte le útirajzában, hogy „korának van jövője és van múltja, de jelene nincsen”, hogy „új alaku-

lásra tört". Nem futó ötlete volt ez a kordiagnózis: az elkövetkező tizenöt esztendőben újra és újra hangoztatni fogja. *A fiatal irodalomról* című tanulmányában (*Irodalmi és politikai arcképek*. 1876) a kor pesszimizmusáról szólva az analógiát ő is a római történelemben találja meg, de nem a „hanyatlásvégi Rómában”, amellyel Verlaine lírai énje azonosul *Fáradtság* című költeményében Szabó Lőrincnek az eredetnél erőtelenebb megfogalmazásában, hanem a hatalma tetőfokán állóében: „Rómát akkor fogta el a pessimizmus, a kétségbeesés, az életundor, midőn hatalmának gazdagságának, fényűzésének, élvhajászatának tetőpontjára érkezett. Mert ugyanakkor érkezett oda, hogy kiveszett beöle minden eszmény.” Nincs miben hinni, mert minden bizonytalanná, kétségessé vált:

„A régi vallás hitet nem táplálhatott, eszményt nem nyújthatott többé. Megingott, megdőlt. A művelt osztályok világnézetéből kiszorította a philosophia és ezek közt üres külsőséggé fajult. De másfelől a philosophia nem pótolhatta a vallást, hitet és eszményt nem adhatott, mert az egyik rendszer folyton tagadta, amit a másik állított, valamely rendszer egyes híve alkotott magának hitet, eszményt, de általában a rendszerek harca csak scepticizmusra vezethetett és a műveltek tömege előtt legalább is kétséssé vált minden, ami annakelőtte becses, szent volt, kétséssé az erkölcsök, az intézmények, a társadalomnak az alapjai...”

Vallás helyett szkepticizmusba kapaszkodhat csak az ember, s mivel a *kételey* mindent kikezdett, egyetemes érvényt is szerzett. „Kétségbe van vonva, meg van támadva minden... Minden forr, semmi sincs megszilárdulva, semmiben sem tudunk megállapodni, megnyugodni...” — hirdeti, biztos fogódzót sehol nem találni, „vallásban, politikában, társadalomban meg vannak ingatva a régi elvek”! Asbóth azonban nem a régi, már csak legfeljebb a romjaiban létező világnézetet sírja vissza: alapvető problémája, hogy „újakhoz nem tudott eljutni” kora. Ha a gondolati út elején a szkepszis, a végén a pesszimizmus áll, amelyet Schopenhauer „formulázott meg a leghatásosabban”, ám tőle függetlenül, szerinte ezt hirdette az olasz Leopardi, az amerikai Poe Edgar és az „ifjú Diasraeli” is. *A kivonulás* szelleme lebeg így a világ felett, hiszen „e szerint a világnézet szerint semmi esetre sem képzelhető maradandó elégtelenség a világgal való contactusban, és az actióban”, menekvést (nagyon kevesek szánára) az „elzárkózott inaktivitás” kínál csupán, ami „kiemel bennünket a reális létből, ennek részvétlen nézőiként”. Ilyen pedig kettő van: a „tisztá megismerés”, amely nem társul semmiféle cselekvéssel, és a „szépnek az élvezete, a művészetben való gyönyör”. Schopenhauer eszméinek hívó szavára lép elő tehát a mitológiából Tantalusz:

„Mert mihelyt a boldogság keresésében a kiindulást és a célt nem önmagunkon kívül, hanem önmagunkban akarjuk feltalálni, igazsá lesz

Schopenhauernek, hogy boldogság nem létezik, hogy az élet tantálati kín, melyben vágy után sóvárog kielégítés, kielégítés szomjazik vágy után, mert minden önző törekvés kielégítő voltában múltó célra irányul, melynél az elérés öli meg a becsét, szüli meg a közönyt, úgy hogy az élvezet csak pillanat . . .”

Ebben a Schopenhauer-interpretációban az elkövetkező irodalmi-művészeti korszak szinte minden vezérmotívuma jelt ad magáról, a Schopenhauerrel vitatkozó, kiegészíteni akaró Asbóth ugyanakkor a maga „világnézetének” jellemzőit mutatja fel. Itt is bizonyítottságát látjuk annak a megállapításnak, hogy Asbóth „szemléletében hallatlan tágasság hallatlan szűkösséggel párosul” (Németh G. Béla).

A *Korszakunk művészi ideálja* című tanulmánya az *Új Magyarorszá-
gért* című 1880-as kötetében Munkácsy Mihály 1878-ban befejezett műve, a *Milton* ürügyén mintegy összegezi esztétikai nézeteit, többek között olyan módon is, hogy megismétli a már hangoztatott értékelését. Szinte kapóra jött neki ez a Munkácsy-kép, amelyről az utókor ítélete lesújtó. Fülep Lajos Munkácsy egész iránya felett pálcát tört, mondván, hogy „mindig emelkedni akart ott, ahol nincsen se fönn, se lenn, előre menni, ahol se előre, se hátra” valójában nem volt mód, Perneczky Géza pedig éppen a Milton-képet tartja a vég kezdetének. Asbóth is tudta, hogy a művész nagyon is korszerűtlen feladatra vállalkozott, a kor irányáról nem vett tudomást, s hogy igazán nagy alkotásra nincsen mód. „E képből harmónia és erő sugárzik — írja Asbóth. — Az alkotás küzdelmeiben is béke és nagyság. Munkácsy boldog lehet, mert bírja azt, ami korától meg van tagadva, és meg van tagadva mindenekelőtt nemzetétől. — Az ő szívében nem megy keresztül a szakadás, mely keresztül megy nemzetén, korszakán.” Természetesen Asbóth eszményinek a „nemzeti ideál felölésését” tartja, miközben azt is tudja, hogy ilyen ideálja nincsen, mert Bosznia okkupációja nyilván nem az, miként ironikusan megjegyzi: „És egyről ne feledkezzünk meg. Hol van a nemzeti ideál? — Bosznia?” Dicséri a festményt, de nem valóságos értékei miatt, ha dicsőretnek lehet a következő mondatát tartani: „Ki kell mondani, hogy ha ebben a tárgyban, ebben a hangulatban nem is lehetne nagyobbat festeni, mint ezt a »Milton«-t, ez a »Milton« még nem a legnagyobb, mit a festészet adhat, mert a magas genren még nem emelkedett egészen felül a magasztos műfajig, jóllehet megközelíti.” Azt is rögzíti, hogy Munkácsy nem modern festő, ő úgy fest, írja, hogy aki nézi a festményt, az a megfestett tárgyat úgy látja, „ahogyan az látja, aki az egészet nézi”. Nem nehéz felismerni, hogy az impresszionista festésztől határolja el Munkácsy festészetét. Ő „soha sem vét az ellen a szabály ellen, hogy az egyes tárgyat nem szabad olyannak festeni, ahogyan az látja, aki azt az egy tárgyat veszi szemügyre”, tehát nem úgy, mint a „kucorkodó festészek”, akiknek a vásznain „az abszolút valóság is csak a valótianság impresszióját kelti

és a chinai festményeket juttatja eszünkbe”, a „rajz szabatosága”, az „idomítás valósága” pedig Munkácsy fölényét, biztosítja a „modern festők zöme fölött”.

Asbóth azonban azt is értésünkre adja, hogy a *Miltont* kivételnek tartja, hiszen végeredményben ez is „eszmét” akar a szem elé állítani, azaz „érzéki eszközökkel mondja ki közvetlenül az érzékietlent”. Mert már müncheni útibeszámolójában leszögezte:

„Műtárgynál okoskodni egyáltalában nem szabad. Se készítésénél, se élvezésénél. Itt különösen nem. Itt csak érezni szabad...”

A képtári „bolyongásokról” és tünődésekről számot adó részletekben a tájfestészet és a vallásos művészet kapcsán fejt ki nézeteit. A tájképeken nehezményezi a „staffage” tolakodó jelenlétét, főképpen, mert „beszélyes vagy regényes, sőt néha éppenséggel történelmi jellemet ölt”, a vallás és a művészet összefüggéseinek taglalásakor pedig az öncélú művészet elvét fogalmazza meg:

„A művészetnek nincs érdeke, a vallásnak van. Ezt tudjuk Kantból. A vallás a művészetet csak eszközül használja céljainak elérésére. *De a művészet soha se legyen eszköz és soha se bírjon önkívüli csellal...*” (A kiemelés az enyém. B. I.)

Néhány oldal dióhéjában történeti áttekintést is ad. Ebben Raffaello művészetét tartja fordulópontnak: nála meg egységben van a szent és a világi, a profán, de már a kettő egymástól való távolodásának a jelei is feltűnnek, s akik utána következnek, azok az egységnek legfeljebb már csak a látszatát tudják fenntartani, és Asbóth szerint a XIX. század második felében a „szent festészet” már lehetetlen. A „modern” Madonnákon már felismerhető, hogy olyan korban élnek, „melyben — emlékkönyv, sok tükör, divatlap és zsebkönyv létezik”. Asbóthnak a vallásos festészetről hirdetett nézetei, miként a vele lényegében rimelő XX. századi szempontok felfedik, valójában az irányzatos művészet elutasítását hirdették. Asbóth szerint a profán világi lázad fel Raffaellóban a „szent” ellen: „A szépség, a természetes alak, melyet bebocsájtott a szentség, elárulta őt. A művész leigázott öntudata felszabadul a typus alól és az egyénítésig halad. Egyszermind titkosan régen működött már a gondolkodó ész, míg szintén egyszerre felpattan és véget vet a maga részéről is ama egységnek.” Asbóth a szépség önelvűségét hangoztatja tehát. S ő azt is tudja, hogy senki sem „hazudtolhatja meg korát”!

S ez a kor, amelyben a „harmóniát a dissonantia töri meg, kiáltja túl”, amelyben a tartalom és a forma egysége felbomlott, eltűnt a „totalitás” is — a hiányérzék válik úrrá a világon. „Korunk, a socializmus korszaka, ki nem elégíthető többé a régi tartalom és a régi formák által, nagyrészt már félrelökte ezeket. Újak után küzköd, de újakat találni még nem tudott.” A művészet is félrelökte a régit, és „új tartalmat és új formákat keres”, ezért „látjuk annyiszor, hogy vagy a tartalom, vagy

a forma hiányzik, ha nem éppen mind a kettő, vagy keserves harcban vannak egymással". Asbóth a maga korának művészetét túlzásokba veszi, „mértéktelenben vergődni” látja.

Vizsgálódásainak új tápot ad Munkácsy Mihálynak a maga korában ugyancsak felkapott, sokat dicsért, propaganda-hadjárral kísért alkotása, a *Krisztus Pilátus előtt* (1881). „Hát lehet-e még szent képet festeni ebben a világban, amelynek semmi sem szent?” — teszi fel a kérdést, azaz a szándékkal, hogy méltathassa, Munkácsy bebizonyította; lehet. Asbóth szerint ez a nő „egészen megfelel a kor felfogásának, szellemének”, mert a kor alapvető harcát állítja a szem elé, ez pedig a szocializmus harca a caesarizmussal. „Milyen meglepők és szembeszökők a párhuzamok a modern caesarizmus és socializmus kora és azon kor közt, amelyben a szegények és az együgyűek és az elnyomottak a testvériség nevében felvették a harcot a római állam mindenhatósága ellen...” — írta a Munkácsy-képről szóló tanulmánya zárórésében. Munkácsynak, bizonygatja Asbóth, sikerült modern szemmel néznie feladatát. „Minden kornak más-más szeme van...” — szögezi le, és olasz, holland képzőművészeti példákkal, valamint Shakespeare drámáival bizonyítja, csak úgy lehet igazán hűen megfesteni történelmi témákat, ha ebben a hűségben benne van a művész korának látásmódja is. Az olasz és a holland festők vallásos tárgyú képein ott nyüzsög az olasz és holland világ, Shakespeare „alakjai az antik világból bizonyára sokkal inkább angolok, mint rómaiak”. Így dolgozott Asbóth szerint Munkácsy is, amikor a *Krisztus Pilátus előtt* című művét festette. „Megállapítását a modern művészettörténeti kutatás is igazolni látszik, amikor azt állítja, hogy Munkácsy ugyan távol tartotta magát mind az akadémizmustól, mind a naturalista életképfestéstől, mégis az „irodalmi naturalizmus képzőművészeti adaptálásához érkezett” (Perneczky Géza). Asbóthnak alkalma nyílt a naturalizmusról nyilatkozni, szinte sugallva, hogy Munkácsy műve valójában naturalista szentkép. S a következő, Asbóthou mindenképpen jellemző, sorokat írja:

„Szóval a bibliai motívumokat ottan kell tanulmányozni, ahol a biblia ma is él. Csak így lehet bibliai motívumokkal is eleget tenni a mai közönségnek és kornak, mely a művészetben is napról-napra inkább a naturalizmus zászlaját követi, a naturalizmusét, mely mint minden új úttörő, hódító irány gyakran vétkezik túlzás által, midőn azt tekinti feladatának, hogy a rútat, az undorítót keresve keresi, minden nemest, minden eszményt tagadjon, de mely jogos elv mellett küzd, ha azt követeli, hogy nézzük meg a dolgokat a valóságban, és úgy tünessük fel, ahogy látjuk.”

Figyelemreméltó az a szellemi erőfeszítés, amellyel a kort már az 1860-as évektől megérteni akarja és meg is érti. Mivel érzelmileg sem kötődött a népnemzeti iskola eszményvilágához, az *Irodalmi mozgalmak a ki-*

egyezés után című tanulmányában pedig leszögezte, hogy „stagnáció, sőt visszaesés volna, ha merev korlátoltsággal ragaszkodnánk a népieshez”, hiszen a „nemzeti élet a fejlődés sokkal magasabb stádiumába jutott”, nem kényszerült utóvédharcot sem folytatni. Tisztánlátását ilyen típusú tényezők nem zavarták tehát, így azután kora művészeti jellemzőit, fő irányait érzékeli, felismerhette és leírhatta, még ha maga szubjektíve más ideált vélt is képviselni a gyakorlatban. Alkati és szellemi vonásokkal egyaránt magyarázhatjuk a korjelenségek iránt mutatott, órátrán páratlanul minősíthető fogékonyságát. Asbóth ugyanis „megvetette a gondolkodásában konzervatív, a dolgokat végig gondolni nem merő embert” (Németh G. Béla). *A szabadság* című könyvének (1872) a gyakorlati politikáról szóló függelékében azt fejtette ki, hogy az „elméletesnek határt csak az utolsó konzekvencia szab, az elmélet nem állhat meg mindaddig, míg az utolsó konzekvenciákhoz is el nem jut”, s gondolkodnia kell, „tekintet nélkül az eredményre”. Ezt teszi, amikor korának „uralkodó eszméit” vizsgálja, mert a „kornak általános szellemét” meghatározó crejűnek tartja, tehát elfogadja és leírni is igyekszik azokat a művészetekben jelentkező irányokat, amelyekben mintegy a korszaklenu megmutatja magát. *A Három nemzedék* című nevezetes tanulmányának bevezetőjében (1873) már azt fejtegeti, hogy „ha a múltak nem tesznek szükségessé valamely mozgalmat, akkor rendelkezék bár az egyén az ahhoz megkívánható valamely tulajdonnal, törekvése csak szóimalomharc leend, hatás és fogamat nélkül, ha ellenben valamely mozgalmi szükség-szerűvé vált a múltaknál fogva, akkor soha sem fog hiányozni a vezérlő egyén”. Asbóth János, amikor a naturalizmusnak elismeri jogosságát, szükség-szerűnek fogja fel a harmónia eltűnését és a disszonancia megjelenését, az irányzatosság problematikus voltát, a művészet önelvűségének a jelentőségét, az új tartalom és az új formák utáni lázas művészeti kutatásokat. Az európai szellemi-művészeti áramlatoknak a sodrásában látjuk ilyen módon — gondolkodásának sajátos jellege is ebből következik tehát. Következésképpen opponálnia is kell; ő a „nemzeti jelleget” nem félti a polgárosodástól, mint tették honfitársai. „Aki tekintetbe veszi —, írja svájci útirajzában —, hogy a korszakbeli polgárosodás különlegest és ellentétest eltörülni látszó terjedésének dacára is: angol marad az angol, francia a francia és hálósapka a német, az nem lesz megiepödvé...” Párizsban az erotika magasán lobogó lángjain sem botránkozik meg: a krinolint és a kánkánt korjelenségnek tartja, és az 1884-as nagy csalódás következményeként magyarázza, ebből a csalódásból eredezteti. Majd közel-keleti útra indul, s utazásának indokai között nem csupán politikai természetűek vannak, mint amilyen a „keleti kérdés”. Modern nosztalgiaik is serkentik, lényegében ugyanazok, amelyek majd Csontváry Koszta Tivadart is Baalbek romjaihoz vezetik. *A Zaharától az Arabábig* című útirajzában (1883) előszavában írta: „Ifjúságom egyik álma, legré-

gibb ábrándjain: egyike volt Egyptom és Palestina, országai a csodáknak és meséknek, őshazája a civilizációnak és vallásnak. Talán honvágy volt, ami oly állandó hatalommal vonzott. Honvágya az embernek az emberiség bölcsője után." A személyes ösztönzés mellett említi az általánosabbat is: akit a maga kora oly szenvedélyesen érdekelt, s aki a kor kérdéseiben alapos ismeretre tett szert, az tudta, hogy „a modern civilizáció misztériumait és problémáit is csak e területeken, a régiek nagy misztériumainak és problémáinak őstalaján lehet igazán átérteni és átérezni” Csontváry két évtizeddel későbbi keleti útja mintegy igazolja és hitelesíti az Asbóthét: mind a ketten Kairóból kirándulva a gyönyörű naplementékkel ismerkedtek, s a Csontváry-képek oly jellegzetes színénc is Asbóth találta meg nevét, mielőtt ezt a színt, a festő kikeverte volna: „gyenge rózsás leheller”. De Asbóth említi a „Kelet népe” képzetet is: „még mindig közelebb állunk Kelethez, mint Nyugathoz, keleti jelleme van nemcsak néha gloriosus világtáji tünetekkel ékített, de rendszerint fehér-fakó egünknek, nagy síkságunk fátlan pusztáinak, némely szélcsen elnyúló kopár hegyeinknek, hanem sok tekintetben keletiek életmódunk, szokásaink, hajlamaink, felfogásaink is”. A XIX. század második felének nemcsak értékes eszméit, de téveszméit, logikáját és mítoszáit is ő közvetítette az utókornak a — XX. század első két évtizede szellemi életének.

Asbóth János gondolkodásában már az 1860-as években jelen van az a felismerés, hogy olyan korban él, amely látszólag a saját művészeti irányával még nem bír. Amikor azonban tanulmányaiban következetesen megállapítja, hogy a régi nagy irányok érvényüket veszítették, s hogy az új, a helyükbe lépő, a művésznek biztos fogódzót kínáló még nem mutatta meg magát, nagyon is tudatában van annak, hogy az a bizonyos és várt új már valójában jelen van, mintegy törvényszerűen és szükség-szerűen jelen kell lennie — minden nagy művészeti korszak története ezt engedi feltételezni. A Münchenről szóló útirajzában ugyanis a következőket írta:

„Egy kornak, egy világnézetnek gyermekei akaratlanul egyirányban, az illető világnézet irányában fognak működni; a kor zamatja, eredetisége, ha nem is rögtön, de mégis biztos, bár lassú haladásban roindinkább ki fog válni a műveikben, azok a különleges különbségek dacára, egy új, egy magasabb egységbe fognak összeolvadni és egy későbbi kor, egy távolabb, tehát általánosabb nézőpontból fel fogja ismerni a meglepő jelenséget, melyre a saját kor alig figyelhetett, és el fogja nevezni egy újabb modornak.”

Joggal kérdezi tehát, s kutatja az elkövetkező évtizedekben, hogy hol van „ama gyümölcsöztető magv”, amelyből a művész agyában megfogamzik, „teremtven egy új szent modort”. Mint mondja, Kant, Fichte, Hegel, Voltaire, Laplace, Vogt, Virchow, Moleschott, Darwin, Renan, „valamennyi enciklopédista” és a „nagyszerűen kifejlett természettudo-

mányok korában” hol az a „rugó, hol a világnézet, mely ellenállhatatlanul buzdítani egy határozott irányban a teremtő művészet”. Láttuk, sorra felmutatta a kor stílus- és eszme-palettájának a színeit, felismerte az utakat, amelyeken a kor művészei haladnak majd s haladtak is. Magas fokú tudatosságának a jeleként kell értékelnünk felismeréseinek sorát, s ezt mutatja egyetlen teljes értékű szépirodalmi alkotása, az *Álmok álmodója* című regénye.

A „FELESLEGES EMBER” SZIMBOLISTA HÁTTÉRREL

A „közállapotoknak”, a korviszonyoknak és a művészetek karakterének összefüggései Asbóth Jánost tartósan foglalkoztatták. Az is kézenfekvő, hogy az irodalomnak a „causális nexusát a nemzeti élet jelen stadiumával” ennek az irodalomra gyakorolt hatásában, befolyásában fedezi fel. Nem lehet véletlen, fejtegette *A fiatal irodalomból* című tanulmányában, hogy bár Arany László, Beöthy Zsolt, Ábrányi Kornél „külön irodalmi egyén”, a művek: *A délibábok hőse*, a *Kálozdy Béla*, *A dicsőség bolondja*, egymás rokonaivá avatják őket, még ha Arany László és Ábrányi Kornél verses regényt, Beöthy Zsolt pedig prózai regényt írt is. Mindegyikükben „ugyanaz a szellemi áramlat, rokon világnézet; alapjukban ugyanazok a konfliktusok, melyek közéletünk és társadalmunk ziláltságában látszanak gyökerezni”. Egy hős-modellt alkot összevetésük után:

„Pesszimizmus; a hősnek eszményi nemes célokra merész törekvése; valóságos láza a magasabb vágyaknak; de a vágyak lázával szemben erőtlenség, leverő csüggedés; a benső igazság összeütközése a külső valósággal; kiábrándulás; undor; kétségbeesés; s újra s újra kiújulása a reménynek, a bátor harcnak; de örökös cseréjével a célnak; erőfecsérlés, tévétel kapkodás; állhatatlanság, végre elerőtlenedés; dicstelen bukás.”

Ez a modell ott lebeg a szeme előtt, amikor Darvady Zoltánt, az *Álmok álmodója* című regényének a hőst megformálja. Azt is mondhatnánk, hogy a modell és az öntőformájában készült hős majdnem egy időben születik meg. Beöthy Zsolt regénye 1875-ben jelenik meg, Asbóth tanulmánya 1876-ban az *Irodalmi és politikai arcképek* című kötetben, a regény 1878-ban. 1880-ban, az *Új Magyarország* című kötetében pedig ott a Munkácsy Mihály *Miltonjáról* szóló tanulmány, amelynek egy részlete egyértelműen mutat vissza a regényre, nem hagyva kétséget afelől, hogy amikor a „korszak művészi ideálját” írja le, akkor a regény-műfajjal kapcsolatban a maga művére gondol.

Nagyon is jól tudta, hogy a regény problematikájának már története van, s éppen ezért a maga verzióját erőteljesen kell egyénítenie, ha nem akarja, hogy valamelyik elődjének árnyképévé váljon mű és hős. A

magyar irodalom színpadán ugyanis ismerős volt a Darvady Zoltánban testet ölteni akaró hőstípus. Jókai Mór mutatta be az olvasóközönségnek a *Mire megvénülünk* című regényében már 1849 után, mert Eötvös Józsefnek a *A karthausi* (1841) című regényében Gusztáv lelkét ugyanis a XIX. század körjé, az életuntság és az életre való képtelenség kezdte ki. Jókai Áronffy Lorándjában, akit „hősi bátorság, atlétaerő, heves vér, soha nem csüggedő lélek” jellemzett, tovább él ez a lelkiség — vereségében: „Szíve összetörve, zúzva; első szerelme oly csúfui sárba taposva; a másik, szenvedélye égő hevében legyilkolva; lelkén az életunalom terhével s azzal a súlyos végzettel, ami családját terhelé.” Hogy ez a hőstípus a „modern tragédiának” a szereplője, azt Toldy István bizonyította először az *Anatole* (1872) című regényében, amikor azt hangsúlyozza, hogy az ő Anatole Flavigneux-jének az „esete” szokatlan és „szabálytalan”, s hogy egy új lélektani rejtélyt kell a széprónak bogoznia, a hitevesztett, a blazírt, a kétkedő emberét, akinek a szemében „nem volt bizonyos semmi” sem, csak az, hogy boldogtalanságra van ítélve. Egy csalódás és annak életre szóló következményei, egészen a végső konzekvenciáig, ami Toldy István hősének esetében az öngyilkosság volt. Beöthy Zolt Kálozdy Béla hazai környezetben reprodukálja az *Anatole* „helyezeteit”: első szerelmével, Marival szemben ki akarta vetülni a küzdelmet, amivel még „véresebb és pusztítóbb harcba keverte magát”. Ugyanis „Béla lelkét nem töltötte be a szerelem egészen, más álmái is voltak a jövőről”, és hite szerint a társadalmi siker révén a szerelmet is megszerzi majd. A lány öngyilkossága azonban törődés volt, amikor pedig maga is követni akarta szerelmesét, s egy másik lány, Ágnes, megakadályozza, valójában csak elodázdodik, aminek be keli előbb vagy utóbb következnie. Ezután „egy egész élet hosszú vándorlása fog vezetni” oda. A *csaisódás* az, mi halálos sebet ejt a lelken, ez teszi, hogy „minden, ami körülötte mindenki számára élet volt, neki romokat jelentett”. Így áll elő a hős „bezárkózott világa”, s nem akad kulcs, amely ezeket a záratokat fel tudná nyitni, nincs „igen erős nap”, amely bevilágíthatná.

Asbóth regényének hőse, Darvady Zoltán, jeleztük már, a fiatalemberek fentebb ismertetett sorába tartozik, s ő talán a legérzékenyebb plántája is ennek az élettelevénynek. Talán nem kiválóbb a többitől, de mert az író nem állt meg „bezárkózott világa” falai előtt, hanem elemző-készségével mintegy feltörte azt, s ilyen módon belülről szemlélte, olyan vonásai kerültek előtérbe, amelyek az előtte járó írók műveiben homályban maradtak. A hős lelki oknyomozása tehát többete is: Darvady tudja, amit Anatole vagy Kálozdy Béla csak sejthetnek. Ő eszmileg és érzelmileg is meg akarja érteni a rossz közérzetnek az okát, ami az „elhibázott lét terheként” nem engedi, hogy boldog lehessen.

Huszonhét évesen, világból kivetetten érkezik Velencébe, nem feledés keresni, hanem megbújni: itt még el tudja viselni vereségének tudatát,

otthon nem. Itt, „idegen földön, idegenek között” kevésbé érzi „büszkesége terhét”, otthon „öngyilkoló karját” kellene maga ellen emelnie. Nincs is Velencénél alkalmasabb hely a sebzett lelkű hős számára — keresheti a „régit az újban”, hiszen olyan városban van, amely minden pontján múltját mutatja. Egy volt város, s benne egy élőhalott „bolyongó” a magárafigyelés sajátos állapotában. Amíg tehát szinte kötelességszerűen járja végig a város műemlékeit, valójában önmúltja tarlóján gyűjti a kalászokat, miközben a maga testi valóságában is eléje libben „volt” életének egyik tanúja, Irma, vele pedig a kínzó szerelem érzése. Arra kell ugyanis Darvady Zoltánnak döbbsennie, hogy nemcsak a közszereplésre képtelen, a szerelemre sem alkalmas. Így lesz Darvady Zoltán története a „szerelem Velencében” históriája, s mindaz, ami a hőssel a városba érkezése előtt történt, magyarázza csak az életre, a szerelemre képtelen lelkiséget. Nem tanult meg a világban élni, és az élet szabadversenyében mindig ő lesz a vesztes:

„Ennek a képzelgésben élésnek, ennek a csatlakozni nem tudásnak, ennek a szigornak, mások s tetteik kicsinylésének legrosszabb oldala, hogy nem szokhattam lassanként a világhoz, s mikor egyszer nem maradhattam többé könyveim s álmaim közt, a világgal s a világban élni nem tudtam.”

A Velencébe érkezésnek az első élvények, majd az ismét rohamszerűen rátörő „belső harcok” napja után, amikor is a „hiába vagyok a világon” gondolata, a „tehetetlenség érzete”, a „régii vágyak” keltette szenvedések kínozták, az Il Redentore templom „hármóniájába” menekül egy késő délután, hogy az egyik Madonna-kép előtt megrendülten álljon meg: a kiegyensúlyozottság, az „egyszerűen boldog és boldogító lét” látványa tárul a szeme elé. Az alakok „magas szépségében és bájában nincs semmi, de semmi beteges; minden vágytalan elégtelést lehel; nincs itten meghasonlás, nincs itten sóvárgás semmi, se semmi sem, csupán édes, naiv boldogság”. Egészen földi szépségek — dicséri Darvady a Bellini-modorban készült festmény női alakjait —, de „nemes bensőségük” mégis felül-emeli őket a hétköznapi realitásokon. A békeérzet kivételes pillanata után kinn várja a csoda: egy gondolában ott látja elsuhanni az „ő” Madonnáját: „szakasztott az az arc, szakasztott abban a félvilágításban, csakhogy a fájdalomnak merengésével szintelenebb ábrázatán”. Azután a Fenice színházban látja újra a „Cavalchinának”, a híres velencei karneválnak az idején. Ismét elragadja e földi Madonna szépsége, ám mintha lekerülne az álarc, a Madonnában Mira művésznőre, abban pedig Irmára, az egykori pesti kóristalányra ismer, akit akkor foszlott ruhája miatt kinevettek a lányok, s ő sem figyelt fel rá, pedig a lány, aki énekével akart érvényesülni, szerelmes volt belé. Azután kurtizán-karriert fut be, „pártfogók” egyengetik művészi útját, s az ilyennek lehet-e méltóbb kerete, mint éppen a velencei Fenice páholya? Hallgatja énekését is:

„Ereimben csergedezni érzem a vérnek forró hevét, és megbűvölve csüngtek szemeim a zengő zongora mellett fehérlelő magas alakon. Minő alak, mennyire más megint! Egy démon, mely a kéj mámorát hozza a siralom gyermekcinek, új hitvallást, új megváltást abban a mámorban, melyben elmerül bánat, keserv, szenvedés.” A mindent magára vonatkoztató szenvedélyében élő Darvady Irma testi valójából is a neki szóló gúnykacajt hallja ki: „csak aki sötét vércével gondok kínjában önönmagát gyöttri, nem látja azt, hogy paradicsomot lehetni most is e földön, mennyei örömet az emberi életben”. Darvady is azok közé tartozik, „kiknek nincsen szemük látni, hogy milyen szép a világ, akik keresik, anui nincs, akik nem látják, ami van”. Rokon lélekre ismer Irmában, aki azt panaszolja neki, hogy azok szemében, akik körülrajongják, emberként nem tartják velük egyenrangúnak, mert „ha nem énekelek, nem vagyok senki”. Két, a világban hontalan találkozik Velencében, s mind a ketten ugyanazt akarják: tartózkodónak is látszani, de „többet is mutatni, mint bárki más”. Boldogan merülnek hát az önelemzés és önsajnálát örvényeibe, de nűg Irma átadja magát újratámadt szerelmének, a férfi, akitől az asszony megkérdezi, hogy „csodás ember — itélni tud-e csak, vagy érezni is”, valóság és ábránd között lebeg ugyan, de a lebírhatalan vágy, amely tagadni látszik Hegel és Darwin tanításait, csak egy pillanatra lesz úrrá rajta. Ő a Rotonde templomban látott Mádonnát keresi, az „cszmnényt, mely az asszonyban tökélyre fejlett női szépséget a szűzesség imára indító bűbájával, a tisztaság szentségét az anyaság szentségével egyesíti”, s nem találja, az ehhez szükséges hit kiveszett a világból.

Kétségtelen az is, hogy egy Narcisszosz szenved Darvadyval. Irma „kacércodás és az affektáció minden himzése nélkül adja oda magát szenvedélyének közverlenségében”, a férfi „inkább a nyugalom föliányét mutatja, mint zajos szenvedélyt”. Viszonyuk tehát a félreértések, a színlelések miatti gyanakvások sorozatává válik, mi örömük forrása lehetett volna, szenvedések kútfejévé vált. Már az utcára is fél kimenni, nehogy véletlenül Irmával találkozzék, s ha kinn van, Irmát sejt a felbukkanó nőalakokban. Az első látás káprázata is ilyen módon a visszájára fordul, s a féltékenység édes kínjával ismerkedik. Így azután az „elalélt idegrendszer” csalóka játékainak áldozatává válik. Pánikszerűen utazik el Svájcba, s már nem Irma, hanem a „jegleány”, a Jungfrau „lábánál” ül, és itten is, akárcsak a Redentore templomban, így kiált fel: „Itten béke van!” Ami ezután következik, az már a szerelem végjátéka Velencében: levelek és kommentárjaik, lélektani háború, amelynek nem lehet győztese sem Irma, sem Darvady. Ennek a viszornak a gordiuszi csomóját a Darvadyt hazahívó levél vágja ketté: anyja halálos ágyához kell sietnie.

Az első magyar egoista áll előttünk Darvady Zoltán alakjában. Nem-

csak kész mivoltában, hanem kialakulása egész folyamatával. Egy egész fejezetben (a regény II. könyve) ismerkedünk meg Darvady „előéletével” memoárszerű, esszéisztikus modorú előadásban. Vannak itt olyan részek, amelyeket akár gyermeklélektani tanulmányként is olvashatunk, hiszen a lelki sérüléseket egy prefreudista „lélekelemzése” nyomán ismerjük meg. A boldog gyermekkorról hangoztatott közhely cáfolja: „Gyérenelve a valóban örömet, reményben s emlékezetben keressük, s amit a múltban találunk, ápoljuk, tatarozzuk, diszítjük folyton s igyekszünk egyúttal feledni a vele járó keserűséget. Így hamisítjuk múltunkat, csaljuk önmagunkat; innen a rege a gyermekek boldogságáról.” Apró részleteket sorakoztat fel, hogy bizonyítsa, a korai gyermekkorban kapta lelke a legnagyobb sebeket. Irtózott a rúttól, a „forradalom megfosztotta az atyától”, az anyja bánata pedig beárnyékolta az életet, a kisfiút a nagylány iránti rajongása miatt kinevetik, a Mikulásban nevelőnőjére ismer, tehát hazugságon kapja a felnőtteket... Egy magános kisfiú képzelgésai következnek ezután, amelyek ismét csak összeütközésekbe sodorják: felnőttek hiszi magát, holott csak gyermek még. Így lett tizenöt éves korában szkeptikus és szerencsétlen. Ekkor lép a képmutatások korszakába, ami valójában elszigetelődésének az időszaka is, ekkor alakul ki benne az a lelkiesség, amellyel huszonhét éves korában Velencébe utazik majd. A hajlamai ellen választott pálya, a mérnöki, ugyancsak zavarta, de ebben az 1850-es évek közállapotait tarthatta vétkesnek. De így külföldre jut, ahol a polgáriasultabb életvitellel és gondolkodással ismerkedik meg, ami által messze kerül attól a „prókatori szellemtől”, amelyben akkoriban a „politikai pályára készülő ifjúságot nálunk nevelték”. S míg egyrészt „korán tört túl a láthatónak és kézzelfoghatónak korlátain”, másfelől materialistává lesz, s vallja, hogy az emóció senki és semmi. A kiút: „hatni, alkotni...” A világ tantaluszi kírokban szenved: „Nem érzi-e kínját örökös vágyuak, midőn vágyban kielégülést, kielégülés után vágyat sóvárog?” Lehet-e tehát más becsvágya, mint „egyéniségét tetteben, alkotásban, emlékezetben kitolni messze századoknak jövődjébe”? Egy naggyá nőző én-tudat áll előttünk tehát: „Íme, egy okkal több, hogy a halhatatlanságot szomjúhozzam, valahogyan aki kárhoztatva van, hogy halálának legyen fia, szomjúhozza az életet.” Majd fél évszázad múltán Ady Endre ezt a gondolatot avatja lírai univerzumának sarkcsillagává.

Egyik oldalon ott ez az öntudatos, a teljességet birtokolni akaró én, a másikon ott a „tömeg”:

„Oh időnk fia, büszke vagy korodra, bánulod haladásodat? S hova haladunk, vajon? Félek, rettegek, iszonyodom, hogy maholnap élet helyett csak gép fog létezni. A gépnek invázióját látom mindenütt, hódító elve tipor le mindent. A munkát, mely egykor egészet alkototta, s az alkotásnak gyönyörével, minden gyönyör leggyönyörűbbjével járt, széj-

jelszakítottuk. Nem jut egynek-egynek belőle több, mint egy-egy fogás, mely magában véve mit sem alkot; a trankának egy-egy rongya kit kinek, s nem tudja, honnan jön, s mivé lesz?"

Részletet és egészet birtokolni csak költőnek és államférfinak adatik meg, s Darvady Zoltán előbb költő akar lenni, azután a politikai pályán próbálkozik — eredménytelenül. Az osztrák—porosz háború idején Párizsban van, hogy belépjen a szervezkedő magyar légióba, de közben létrejön a béke, majd a kiegyezés, s ő már Pesten kísérletezhet az újságírói pályán:

„S rövid néhány év elegendő volt, hogy törött árboccal, széjjel szagott vitorlákkal adjam föl a küzdelmet, a reményt.

Mi volt e néhány évem egyéb, mint áltató apró sikerek után a gyermekkor minden keserveinél keservesebb csalódás és kudarc? Eltévesztett kísérletek sora. Fröknök meddő vesztegetése.

És végre a tudat, hogy küzdeni tovább nincs mivel, nincsen hol, nincsen miért!"

Az ország pusztulásának látványa felett mondott vádbeszéd következik, majd fut Lóthként — Velencébe, ahonnan kiégve, megtörve tér haza, s amikor ájulásából felelszmel, már misztikus. Ha azelőtt azt vallotta, hogy „Nincs niúrt élnem!", most azt hirdeti, hogy „Az élt kötelesség!". És a regény utolsó mondata *Bánk bán*-idézet: „Munkálkodó légy, ne panaszkodó!"

Új vonásokat, új jellemet és gondolkodásmódot mutató regényhős Asbóth Darvady Zoltánja. A „tikkasztó elégedetlenségnek" a tudata éppen úgy újdonságszámba megy, mint ahogy az a gondolat is, amely az „avagy ki vagyok emelva a többi ember fölött, hogy lássam a valót" kérdésében fogalmazódni meg. Természetes tehát, hogy az ilyen úpusú hősnek más, a Jókai- vagy a Kemény-regényekben nem ismert regény-levegőre van szüksége. Magános, a társadalmi élettől magát elhatároló, az emberektől lelkiileg elzárkózó, általában kívülálló az ilyen hős, aki biztonságban, szilárd talajon önénje körében érzi magát, legtöbbször vagy vallomást tesz, vagy elemez, tehát túlsúlyba kerül mind a líra, mind a gondolatiság, a közismert és kedvelt epikai regényanyag, a szokványos pályája a művek központi figurájának, vagy háttérbe kerül, vagy kiszorul, feleslegessé válik. Egy újnak nevezhető regényforma igénye is kopogtat tehát, amelyben az „intenzív totalitás" érvényesülhet, amit első Munkácsy-tanulmányában Asbóth János emleget. Ugyanebben a tanulmányában ő már a „regény formátlanságáról" beszél, mert ez a formátlanság „szociál-politikai tartalmat ölel fel", s a regény új kvalitásait ismeri fel. „Zenéje fest, ecsete muzsikál, architektúrája táncol, plasztikájája agroz..." — mondja erről a műfaj esztétikai lényegét megragadni igyekvő, csak szincsztéziákkal kifejezhető jelenségről. S mert ez a Munkácsy-tanulmány már az *Álmok álmodója* után keletkezett, ennek a

regénynek a tapasztalatai is ott vannak az „új tartalom és az új formák iránti lázról” adott diagnózisában.

A Darvady típusú hős szinte vonzza és mintegy kiprovokálja az addig közönséges, bevett regényforma lazítását, a kifejezőeszközök használatát. Ahol csak fellép, majdnem törvényszerűen az impresszionisztikus festés-módot csalja elő. Ezért beszélhet Nagy Miklós Jókainak a *Mire megvénülünk* című regénye kapcsán impresszionizmusról, Mezei József pedig Beöthy Zsolt *Károly Béla* című regényében ezért talál „szép hazai tájakat, impresszionista festménybe illő képeket”. Ott van az impresszionizmus lehelete az *Álmok álmodója* lapjain is. A többször is felbukkanó „impresszionabilitás” kifejezés a művészi érzékenység, fogékonyság nagyobb mértékét fejezi még ki, de az Irina-portré a regény III. könyvében már impresszionista kép, négy évvel Szinyei Merse Pál *Lilaruhás nő* című festménye után:

„Mintha az egyszerű, de mégis ünnepies csipkés-fodros könnyű lilaruhával, és kevés, de nem közönséges ékszerével bágyadtan fénylő barna hajában, egészen más lelkületet is öltött volna, az ünnep derűjével szemben félig odaadót, félig tartózkodót. És ha arca egészen megkapó régi lett volna, tán nem érdekelhetett volna jobban, mint így, mikor kerestem a régit az újban . . .

E nőnek arcát vonásról vonásra leírni lehetetlen volna. De szerbetűnik gyöngéd harmóniája mellett az idomok légységát nemesítő bizonyos erély, sőt erő, mely különösen a halvány homlok hullámos határvonalain és emelkedésein, az állnak kikerekített körvonaláiban nyilvánul, de különösen a különben közönségesnek látszó orr szárnyainak egy-egy önkéntelen megrezzenésében a féktelen szenvedély sejtetéséig emelkedik. Az arcnak kimondhatatlan bája főképp az édes, puha és színmeleg ajkakban van, de van ez ajkakban a szenvedés valami vonása, mely a mosolyban sem tud végképp felolvadni. Az arc nyugodt, nyugalmát emeli, hogy a szem félig leereszkedik és hosszú fekete pillák fátyolozzák el azt is, ami zománcból látható, úgy hogy színei nem, csak olvadó fénye látszik. De emeli nyugalmát a barnába játszó sápadt szín, melyet a pirnak csak az a bőr alatti lehellete élénkít, mely jön és megy, mint az esti felhőn át-törő napsugár és elválthatatlan a finom idegektől és nagymérvű impresszionabilitástól . . .

Hátravetett vállaiban, emelt fejhordozásában volt valami parancsoló, anélkül, hogy a gyakorlott világember fesztelenségén túlment volna. Előrevetett jobb lába és minden mozdulata oly emberre mutatott, aki mindig ügyel arra, hogy impressziót tegyen. Ez a hatásra dolgozás meglátászik öltözetén is; kifogástalan és utolsó divat volt, mint társáé, de minden részlet azt kiáltotta rajta, hogy utolsó divat és kifogástalan; sőt több; mert a művészi szabás egy-egy fogása mintegy dicsekedni látszik, hogy az erőteljes és ruganyos alakban neki is van része. Mindez és min-

den részletnek újdonság volt, a selyemkalapnak tükörfénye, talán éppen mivel demonstrálni akarta, nem hagyta az igazi előkelőség benyomását meggyökeresedni, noha épp úgy nem volt az egészen semmi izetlen, mint ahogy nem volt semmi elhanyagolt.”

A szimbolista üsztönzésekre valló mozzanatok azonban Asbóth művének mintegy az egészére is kihatottak, s Darvady világfelfogásának a következményeként vannak jelen a regényben. A Darvady-típusú hős, jeleztük már, *kivonuló*: vagy külföldre megy, vagy a szerelembe merül, vagy a gyermekkorba költözik, s kezdetben még a természet, illetve a vidéki elhagyatottság is a menedékhely szerepét játszhatta. Darvady a múltba vágyódik, s keresi, mint olvashatjuk, a régiben az újat, a lelkeség megingásának természetes következményeként. Velence ezért válhat Darvady mentalitása számára ígéretfölddé is. Asbóth már az 1860-as években, tehát tíz esztendővel regénye megírása előtt, felismerte Velencében a „lemondás” architektúráját. Az *Egy bolyongó tárcájából* lapjain már Velence a példája:

„Valóban felismerjük már külsejében is a tengerek volt királyát; íme a lagunák, a jelvények, a trófeák; a nagyság melynek el kell buknia a túlnyomó erő előtt; és ama jellemesség, ama nyugodt bú és keserv, mely nyilatkozik mindig ott, hol a tények kérelhetetlen logikája megértette velünk: hogy immár csak a lemondásban lelhetünk üdvöt, — nincs-e odáírva az üresen álló, roskadozó, de elhagyottságukban is fenséges tekintetű paloták kapujára; nincs-e odáírva mind ama mély kifejezésű arcokra.

Velence tudja jól, hogy a tengerek királya nem lesz többé soha se; tudja, hogy sorsa a lemondás; de tudja azt is, hogy nagy volt és nagy marad bukásában is.”

Az *Almok álmodója* Velencét már mesevárosként fogja fel, azt a várost látjuk, amelyet a szimbolisták fedeznek fel: Velence is halott város, akárcsak Firenze, Oxford és Brugge. A világból való kivonulásnak az útvonala mentén terül el a lagunák városa is:

„Minden ragyog a napban és derült pompában borít be mindent egy mennyboltozat, mely nem fakó, mint a miénk. És végre elterül előttünk Velence, lebegve mint a tóvirág a vizeken, hatalmas kupoláival, palotáinak özönével. Minő látvány az otthon megszokott magtárarchitektúra után! Épületeiben a művészet örökre kifogyhatatlan változatai, a gót és a szerezsen építkezés sajátos összeolvadásának meseszerűsége, késő századokból a jelenbe nyúló múltnak fenséges varázsa.

És mindez lebegve a tengeren, a színek minden eleveisége mellett is csaknem olyan méla, nyugodt, csöndes, mint a tenger alá merült mesevárosok.”

Darvady Zoltán megérkezése után is tovább folytatja a szimbolistákra annyira jellemző szertartást. A vasútállomásra a szállodája felé tartó

gondolában ülök elég egy felkiáltás: „Miért, hogy rosszkor és rossz helyen születtem!”, s máris a képzelet olyan szerepjátszó mutatóvonalakat produkál, amelyekben évtizedekkel később egy Gulácsy Lajos leli majd kedvét, amikor történelmi kosztümökbe öltözöttei alakjait. Mindössze egy-oldalnyi tírada ez a regényben, jellemző erejének nyomát azonban a hős tovább viseli, hiszen még Irma alakja is egy ilyen jellegű káprázatból bontakozik ki. „Miért nem vagyok azoknak egyike, akiket fejedelmi palotájában várt a doge, hogy meghallgassa, mit és miképp végeztek királlyal, császárral, pápával? — kezdi a szerepjátszást a képzelet. — Miért nem szállhatok le hadi hajóról fényes harcosokkal, hogy merész hadjáratból hozzam meg a köztársaságnak a tartományok nádolatát, keletnek kincseit, fogoly szerecsenit, felszabadított rabjait? Ezer bárka kísér, aranyhajú gyöngye arcú signorák merengő szeme átvillog a fekete fátylon, a Piazzetta óriási oszlopairól büszkén tekint le Márkus szárnyas oroszlánja.” S azután a nevek muzsikálnak fel — a szóvarázs igézetében Ciprus, Candia, Morea... — sorolja a meghódolt tartományok neveit, és idézi zászlóikat. Vagy a velencei történelmi nevek zenélő egymásutánjában gyönyörködik: „Dandoló, Michiel, Contarini, Soranzo, Falier, Mogenifo, Foscarini, Grimini, Loredan, Donato, Venier, Morosini, Foscarini...” A következő mondat pedig már verslábba kap:

„Mostanság a dogék termeit pénzért mutogatják, és bús a Rialto. A holdnak rezgő zöldes világában mélán veti hatalmas ivének sötét árnyát a vízre, melyen alig siklik el egy-egy késett gondola.”

Megtaláljuk tehát azt is Asbóth János regényében, amit a szimbolizmus „zenei atmoszférájának” szoktak mondani. Németh G. Béla állapította meg, hogy az *Almok álmodójában* a „muzikalitás fő forrása...” a mondatot illetően, a mondat belső szerkezetének sajátos felépítésében rejlik, s hogy Asbóth a hangmenet, a hanglejtés és a hangmagasság lehetőségeivel él, amikor mondatait „rendkívüli hanghatásúakká teszi”. Ez és az ilyenfajta „zene” azután a regény teljes szövegéből szól, betölti a mű univerzumát. A nosztalgia édes muzsikájaként ér az olvasóhoz, lírát sugall, látomást ígér ringatása, mert egy lelkiállapot akarja itt formáját, aminek grammatikai jele a sok mód- és állapothatározó. Ennyire megformált, az eszicétől a mondatformáig terjedő egységet mutató, a mondatformának költői-eszmei funkciót tulajdonító prózai műve alig van a XIX. század magyar irodalmának. Hogy Németh G. Béla a regény sajátos zenei kompozícióját is felismerhette, terénészetes tehát. „A regény négy egymástól különböző hangnemben megírt könyve — írja — úgy következik egymás után, mint egy szóló szonáta négy tétele. A hangnem különböző, de a téma az első laptól az utolsóig azonos: »Életem nem volt semmi, semmi — sem hatalom büszke gyönyöre, sem dicsőség niámora, sem boldogság, sem öröm, semmi, semmi, egy semmirevaló élet!«” Ezek után már szinte említést sem érdemel az olyan jelképtékké gesz-

tusa a hősnek, hogy a velencei templomok közül éppen az Il Redentorét választja: ezt építették az 1577-es nagy pestis elmúltával, vagy hogy a Hotel Danieliben száll meg, amelynek falai között George Sand és Musset szereleine tombolt, s ahol Verdi lakott...

Az *Almok álmodója* kompozíciója sem szokványosan korabeli. Ha el is fogadjuk a szonáta-formát meghatározásának, arra is rámutathatunk, hogy alaprajzában Beöthy Zsolt *Kálozdy Bélájának* mintáját követi — abban is a hős gyermekkorának története olyan módon ékelődik a fő történet menetébe, ahogyan Asbóth művében is megfigyelhetjük, de Kálozdy Bélának külhoni utazása is befolyást gyakorolhatott. Asbóthra, még ha tudjuk, útirajzaival már megteremtette feltételeit egy ilyen alkotás számára. Am még jelentősebbnek tetszik, hogy a regény belső világa mintegy darabokra hullott az *Almok álmodójában*: apró epizódokkal dolgozik, mint mozaikkockákkal teszi a művész, ebből pedig a belső történet elsőbbségének a benyomása áll elő. Nem a külső körülmények mutatnak „mozgást”, hanem a hős érzelmi-intellektuális életének a hullámzása figyelhető, de ez a hullámzás sem lineárisan előrehaladó, amit nem bontanak meg még a dialógusok sem, mert a Darvady-fele lelkiesség éppen párbeszédre képtelen.

Jelentősége nagyobb-e, mint értéke? — merül fel a kérdés. Németh G. Béla mondja paradoxont kiugrató szellemességgel, hogy „Asbóth műve ugyan másod-, sőt harmadrangú mű csak, de értéke mégsem irodalomtörténeti pusztán, mert ennek a regénynek majd minden lapja többet ér, mint az egész”. Am ha nem is helyezzük az elsőrendű és -rangú regények sorába, kivételes helyéről sem szabad megfeledkeznünk. A próza krízise benne adott jelt magáról, a formai újítások itt jelennek meg először a magyar irodalomban, a szimbolizmus benne kap először formát, az esztétikai gondolkodás pedig jól körvonalazott álláspontja is itt kristályosodik ki.