

CSOKONAI



KÖNYVTÁR

---

*Tamás Attila*

**ÉRTÉKTEREMTŐK  
NYOMÁBAN**

---



A sorozat ezúttal nem egyetlen ívű írást ad közre, hanem három évtized hosszabb-rövidebb tanulmányaiból összeállított válogatást. De azért nem merő véletlen alkalmi hozták létre egyes darabjait. Főként a költészet – mint legjellegzetesebbnek tekintett irodalmi alaptípus – alkotásait, és a belőlük formálódó (vagy csak formálható?) különböző csoportok együttesét fogják ezek vallatóra, lényegében egy évszázad magyar irodalmának java terméséből: egy Ady Endrével induló, a késői Illyés Gyulával záródó soron tekintve végig. (A visszapillantásban Arany János munkásságáig, az előretételekben Juhász Ferencéig menően.) Műelemzés, történeti áttekintés és elméleti kérdések feszegetése egymást is hivatott segíteni. Lehet-e köze a szecessziónak a forradalmisághoz, a *Jónás könyvének* a fasizmushoz, hogyan találkozhat össze Kosztolányi Dezső és József Attila arcéle, hitt-e istenben az, aki leírta a maga konok gondolatzárását: „mivel nincs túlvilág, sem kárhozat, sem isten” – és a szocializmus eszméiben, aki egyetlen rettenetes mondatban fogalmazott ítéletet azok „létező” változata fölött – mindez valamiképpen összefügg annak kérdéseivel is, hogy miképpen szakaszolható történetileg ez az irodalmi „anyag” (vagy milyen más – műfaji, műtipológiai – rendszerezés érvényesíthető rajta), és egyáltalán: mit tekinthetünk benne joggal időtállóknak? Mit „érthetünk meg” benne ilyen minőségben, s van-e egyáltalán szükség – és lehetőség – konstans értékek felmutatására? (Vagy legalábbis: a keresésükre.)

Alighanem természetszerű, hogy az évtizedek anyagából való egyes írások maguk is egy időben alakuló szemléletnek a szülöttei, szükségszerű azonban az is, hogy van bennük koherencia, s egyúttal kapcsolódnak szerzőjük korábban megjelent köteteihez (*Költői világképek fejlődése Arany Jánostól József Attiláig*, Bp., 1964.; *A költői műalkotás fő sajátosságai*, Bp., 1972.; *Irodalom és emberi teljesség*, Bp., 1973.; *Líra a huszadik században*, Bp., 1975.; *Weöres Sándor*, Bp., 1978.; *A nyelvi műalkotás jelentése*, Debrecen, 1984.; *Illyés Gyula*, Bp., 1989.; *Töprengések az irodalmi értékről*, Bp., 1993.).

TAMÁS ATTILA  
ÉRTÉKTEREMTŐK NYOMÁBAN

CSOKONAI KÖNYVTÁR  
(Bibliotheca Studiorum Litterarium)

3.

SZERKESZTI

Bitskey István és Görömbei András

Tamás Attila

# Értékteremtők nyomában

(Művek, irányzatok, elméleti kérdések)



Debrecen, 1994

A kötet a Művelődési és Közoktatási Minisztérium Magyar Könyv Alapítványa,  
a Kereskedelmi Bank Rt. Universitas Alapítványa  
és a Debrecen Városi Önkormányzat  
támogatásával jelent meg.

© Tamás Attila, 1994

LEKTOR

Rónay László

ISSN 1217-0380  
ISBN 963 260 069 x

Csokonai Kiadó Kft.

A kiadásért felel: Kozár Lajos ügyvezető igazgató

A szedés a KLTE Irodalmi Intézetében készült

A nyomást és a kötészeti munkákat végezte: Kinizsi Nyomda Kft.

A nyomdai rendelés törzsszáma: 94.445.66-14-2

Felelős vezető: Illyés Sándor ügyvezető igazgató

Felelős szerkesztő: Cs. Nagy Ibolya

Műszaki szerkesztő: Takács László

Terjedelem: 23,- A/5 ív

Készült Debrecenben, 1994-ben

# TARTALOM

Tartalom	5
Útbaigazító sorok	9
Szecessziós természetkultusz és forradalmiság egybefonódásai az Ady-lírában	11
Búcsúvétel egy mítosz-alaktól: <i>Elbocsátó, szép üzenet</i>	22
Egy kései Ady-versről ( <i>Az eltévedt lovas</i> )	29
Az Ady-hagyomány élő költőink munkásságában	42
A <i>Jónás könyvé</i> ről teljességre törekvés nélkül	53
„...ott már tudták és várták és bevitték...” (Antifasiszta mű-e a <i>Jónás könyve</i> ?)	70
Kosztolányi Dezső: <i>Szeptemberi áhítat</i>	75
Két vers – két arc (Az <i>Esti Kornél éneke</i> és a <i>Februári óda</i> )	86
A lélektani motiválás tényezői Kosztolányi <i>Édes Annájában</i>	100
Tóth Árpád költészete és a századeleji stílusirányzatok	108

József Attila és a Nyugat költői	118
A tárgyi világ megjelenítése József Attila költészetében	143
József Attila: „ <i>Költőnk és Kora</i> ”	151
Illyés Gyula és a szocializmus	167
Illyés Gyula és a hit kérdései	183
Gondolatok az Illyés-életmű korszerűségéről	192
Periódusváltás határterületein? (Félhangos töprengések újabb verskötetek olvastán)	202
A stílus néhány kérdése – egy periódus lírájának tükrében	212
A stílusváltás egy megoldatlan változata (Vajda János <i>Alfréd regénye</i> című műve, és a magyar romantika néhány problémája)	222
Huszadik századi stílusproblémákról a Radnóti-életmű kapcsán	232
Egy stílustörténeti vizsgálódás néhány tanulsága (A XX. század első fele magyar költészeti termésének áttekintése alapján)	243
Huszadik századi irodalmunk periodizálásáról	265
Átfogó stíluskategóriák és más rendezési elvek érvényességéről – századunkban	276
Vannak-e műnemi jellemzői a lírának?	286
„Két szomszédvár”: nyelv- és irodalomtudomány	300



Egy fontos könyv a megértés tudományáról (H.-G. Gadamer: <i>Igazság és módszer</i> )	314
Műalkotások jelentésének felfogása, és műalkotások megismerése	324
Polemikus gondolatok Almási Miklós <i>Anti-esztétikájáról</i>	332
Válasz egy körkérdésre „népies–urbánus”-ügyben	338
Jegyzetek	343
Mutatók	355
Névmutató	355
Címmutató	361



## ÚTBAIGAZÍTÓ SOROK

A kötet első írása több mint harminc évvel ezelőtt jelent meg, az utolsó az anyag összeállításának heteiben. Sok minden történt közben: áramlatok jöttek és tűntek, életművek és társadalmi rendszerek értékelték át. Tudom-e most mindazt vállalni, ami a közreadásra szánt írásokban megfogalmazódott? – tevődhet föl a kérdés.

Ha egyszer újból olvasók szeme elé tudom bocsátani a korábban leírtakat, akkor furcsa lenne, ha valamilyen tekintetben közben megtagadnám őket – hangozhat erre az egyedül jogos válasz. A vállalásnak azonban nem kell szükségképpen a teljes *azonosulást* is magában foglalnia. A megjelölt keletkezési évszámok nem égitestünknek a Nap körüli pályaismétléseihez hivatottak viszonyítási pontul szolgálni, inkább a történelmi távolságokra, az olvasói távolítások időnkénti szükségességére figyelmeztetnek. Irodalomtudományi-terminológiai vonatkozásokban ugyanúgy, mint társadalomszemléletiekben. Nem kétséges, hogy lenne, amit ma már másképpen fogalmaznék meg, valószínűleg olyan is, amit egész egyszerűen nem mondanék el mindabból, amit korábban elmondandónak gondoltam. Az egyszer már publikált szövegeken kisebb stilisztikai igazításoknál (és rövidítések-nél) többet változtatni viszont nem lett volna tisztességes. Bízom benne, hogy a távolításból adódó fénytörések a mai olvasó számára is használható szövegeket tudnak biztosítani.

A válogatás részben olyan tanulmányokra terjedt ki, melyek egy Ady Endrétől Illyés Gyuláig terjedő költői „mezőny”-nek tárgyalják az irodalomtörténeti értékeit, előrevetődik azonban ennek során a tekintet egészen a hatvanas évek legvégéig, ahol is egy szakasznak a határvonalai rajzolódnak elő. Az egyes iro-

dalmi alkotások és életmű-összefüggések vizsgálatát leginkább a történeti stílusvizsgálat szempontjaival igyekszem összekapcsolni. Az elmélet területén azonban nem egyedül a stílus kérdései kerülnek előtérbe: irodalomtörténeti szakaszolásról, műfajjellemletről és műértelmezésről is szó esik (az előző századra is viszszapillantva), s a metatudományi problémák sem maradnak teljesen figyelmen kívül: irodalom- és nyelvtudomány egymáshoz való viszonyának ügyében is állást foglalnak a közreadott fejtegetések. Zárt egészet ugyan nem alkotva, de azért semmiképpen sem függetlenül egymástól. (Egy-két ponton – talán kikerülhetetlenül – átfedéseket is eredményezve.)

Kevés kivételtől eltekintve minden tanulmány vagy cikk megjelent a maga idejében valamelyik hazai folyóiratban vagy kötetben (egy-kettő csak külföldön, vagy pedig előadásként hangzott csak el); ismételten előfordult ugyanakkor, hogy ezek nem kapták meg a várt – talán joggal várt – visszhangot. Föltehető, hogy kötetbe rendezve jobban bekerülnek majd a vérkeringésbe. Esetleg viták kiváltásával.

A gyűjtemény legvégén egy körkérdésre adott válasz kap helyet. Nem tanulmány – legföljebb vázlatnak tekinthető –, amelllett nem is marad belül a szűkebb szakma korlátain. A tárgykör kiemelt fontossága talán mégis indokolja az újraközlést – a zárás által kiemelt helyzetben is.

(1994)

# SZECESSZIÓS TERMÉSZETKULTUSZ ÉS FORRADALMISÁG EGYBEFONÓDÁSAI AZ ADY-LÍRÁBAN

Király István több ezer lap terjedelmű Ady-köteteiből „hosszú időkre szólóan merithet ... az is, aki kutatóként közelít a benne tárgyalt anyaghoz és az is, akinek az a hivatása, hogy az írói életműveket valamilyen formában közelebb vigye a közönséghez. Sokszor készlet ugyanakkor ellentmondásra, fontos kérdések megítélésében is ... elsőként talán ... a forradalmiság problémaköre kíván itt említést [...] Szecesszió és vitalizmus, vitalizmus és forradalmiság összefüggései is újabb ... kutatásokat tennének szükségessé.”

Egy tíz évvel korábban megjelent könyvbírálatban<sup>1</sup> megfogalmazott véleményt kísérelnek meg a következő sorok egy fokkal részletesebben kifejteni. Hangsúlyozva, hogy ez csupán kezdete lehet egy megindításra váró általánosabb képátrajzolósi folyamatnak. Ismeretes, hogy Király István hatalmas szakmai tudása és kitűnő érzéke végső soron teljes mértékű (jellegében a történelem menete által meghatározottan változó) politikai elkötelezettséggel társult – oly módon, hogy az előbbinek ugyan mindegyre növekedett a súlya, anélkül azonban, hogy az utóbbinak az irányító szerepén ez bármit is változtatott volna. Király sokéves munkát magukban hordó Ady-könyveit tehát éppoly kevésbé tolhatja félre – a pártideológia terheitől megszabadulva – a szakma, mint ahogy annak valamiféle kiigazítgatásaival, különböző „kinövések” lefáradásával sem elégedhet meg. (És természetesen arra sem lehetne jó eredmény reményében vállalkozni, hogy valamilyen primitív radikalizmus szellemében valaki minden

fontosabb pontján épp az ellenkezőjét fogalmazza meg a korábban leírtaknak.) A Király István (és részben követői) által létrehozott építmény részleteit és egészé építésük elveit szinte körülköre, összeillesztésről összeillesztésre kiterjedő figyelemmel kell a továbbiakban újravizsgálnunk, ha azt akarjuk, hogy ennek a folyamatnak az eredményeképpen olyan új egész jöjjön létre, mely végre megfelel az igazságnak. (Ami mindenekelőtt – jó azért, ha közben ennek is tudatában vagyunk – „az igazság” saját korunkban érvényessé váló részét jelentheti.)

Hogy adott esetben hol kezdjük el ezt a munkát, azt félig-meddig a véletlenre is rábízhatjuk.

\*

„Egyelőre a legmagasabb téren folyik a harc. A művészetben, irodalomban. A régi korlátok hívei gúnyolják az apostolokat, félreértik törekvéseiket, s legjobban félreértik e törekvés alapját. A nagy tömeg divatnak tekinti, pedig egy nagy viláगतalakulás első, igénytelen előcsatározása. Hagyjátok hát a *szecessziót* ti, kik a korlátok bábjai vagytok! Forradalom és emberek kellenek hozzá, nem divatbábok. A *szecesszió* új, átalakított világából fog erre a századra visszatekinteni a jövő század Gibbonja!” – hirdette a múlt század utolsó évében Ady.<sup>2</sup> *Szecesszió*hoz kapcsolódása nem is maradt rejtve a kortársak előtt, ezzel a ténnyel tehát a későbbiekben is szembe kellett nézni. Király István írásai azonban kategorikusan elutasították azt a felfogást, mely szerint ez a kapcsolat maradandóan fontos tényezőjévé lett volna az Ady-életműnek. Elismerte ugyan, hogy verseinek sorában több olyan is van, amelyik az észlelhető „dekoratív mozzanatok uralkodó voltával”, „a stilizáló, indázó, vibráló” motívumok révén „valóban emlékeztetett a *szecesszió*, a *Jugendstil*, az *art nouveau* ... művészi szándékaira”, ebben azonban ő inkább csak megtévesztő látszatot volt hajlandó elismerni. A *szecesszió* fogalma őszerinte túlságosan szűknek, egyszersmind túlságosan tágának is bizonyult az Ady-líra említett részének jellemzésére.<sup>3</sup> Részben azért van ez így – fejtegeti –, mivel a „*szecesszió*” szó csak az osztrák mozgalomra vonatkozhatott (ennek ugyan ellentmond az előbbi, szinonimákat is felsoroló idézet!), másrészt azért, „mert egyfajta taga-

dást, lázongó elutasítást, egyfajta *nem*-et jelentett csupán ez a szó, s nem valamiféle határozott arculatú irányt, törekvést”. Elismeri ugyan aztán, hogy többen „az életkultuszt, az életigenlést, a vitális »lázadást« vélik (!) központi meghatározójának”, ezt követően azonban már érvelés nélkül is megfogalmazza ítéletét, mely szerint „nem alkalmas tehát (!) a szecesszió elnevezés arra, hogy ... Ady költészetének ... diszitő, pompázó, életigenlő szépségkultuszát vele jelöljük meg”. Ehelyett ajánlja – és majd használja is – a maga alkotta „esztétizáló modernség” elnevezését.<sup>4</sup>

Ugy gondolom, hogy az impresszionizmusban, a szimbolizmusban és a szecesszióban kimutatható közös jegyek *alkalmi gyűjtőelnevezéseként* nem is alaptalanul hozta létre vizsgálódásainak eredményeként ezt a szókapcsolatot. Ez azonban semmiképpen sem teheti jogossá a szűkebb fogalmak használatának elutasítását. Pók Lajos ezért teljes joggal mondta ki *Szecesszió*-kötetének előtanulmányában – érthető módon csak visszafogott hangon vitázva, de azért határozottan –, hogy „a differenciáltabb történeti és esztétikai megközelítés érdekében nem lehet lemondani a szecessziós művészeti mozgalmak és a modernség más jelentkezősű formáinak megkülönböztetéséről”.<sup>5</sup> Ezek ellenére a mintegy tíz évvel később megjelent *Intés az Őrzőkhoz* testes kötetei Adyról szólva inkább csak olyan szövegösszefüggésekben szerepeltetik – néhányszor – a „szecesszió” megjelölést, melyekben a tőle való elhatárolásról, vagy Adynak a szecessziótól való eltávolodásáról esik szó.<sup>6</sup> Részben a Lukács György által létrehozott ún. esztétikai, részben pedig a hagyományosabb stílrealizmus-fogalomnak politikai szempontok által erősen meghatározott egymásba keverésével hozott ugyanis létre Király ehhez az eljáráshoz egyfajta ellenpólust. „Az izmusok [...] bolond kavalkádja”<sup>7</sup> nyomán létrejött „félrevezető fogalmi labirintus” elkerülésének programját meghirdetve jórészt azért alakította ki egyik oldalon az említett „esztétizáló modernség” kategóriáját, hogy ennek ellenében egy sokkal „pozitívabb töltésű”-nek mondható irányzat erővonalait is föl lehessen vázolni. „A hangulatokba elvesző, esztétizáló törekvésekkel, az impresszionizmussal szemben ... egy szigorú, aszketikus formateremtő vágy lett úrrá a lelken; ... a »formák egyszerű konstruálását«, »a meglátott színek« egyszerűsítését«, »a hangsúlyosak és karakterisztikusak« kiemelését érezte Bölöni a mű-

vész legfőbb feladatának, ... egy kemény, puritán, a percnyivel, a hangulattal szemben az érvet, a gondolatit hangsúlyozó formatiszteletben megfogalmazódott a baloldali morál. S ez volt Ady és Bölöni között a legfőbb összekötő kapocs...<sup>8</sup> Így lehetett azután a vizsgálódások határain kívülre szorítani az olyan körülményeket is, hogy magukon a szecessziós-vitalista áramlatokon *belül* is jelentkezett a pusztá felületiség kultusza, vagy éppen a modorrá válás elleni tiltakozás – például Hermann Bahrnak „az igazi és a hamis szecesszió”-ról szóló 1900-as írásában.<sup>9</sup> Az osztrák szecesszió folyóiratának szerkesztősége 1908-ban a lelkeket és a művészeteket átjáró „szárguldó, megváltó tavaszi vihar”-ként jellemezte az általa képviselt irányzatot<sup>10</sup>, hangsúlyozva, hogy a megújuló művészetnek „két lábbal az élet sűrűjében kell állnia”.<sup>11</sup> A szecesszió másik – berlini – folyóiratában, a *Pan*-ban fogalmazódott meg (már 1897-ben), „viharzó szívű világmegváltók” megnyilatkozásai elől sem elzárkózva annak a programja, hogy a művészeteknek „átsírt tavaszéjszakák mély borzongása” közben sem szabad *magát az életet* elfelejteniök.<sup>12</sup> Később Musil „az esztétikai életerő”-nek a századelőn játszott szerepét kiemelve, mindezt a vitalizmussal összekapcsoltan szemlélte.<sup>13</sup> A folyóirat, melynek nevével nem véletlenül lett rokon Sztravinszkij híres *Sacre du printemps* című zenei alkotása, „a szent tavaszi áldozat” szertartásaiban ugyancsak valami egészen mélyről jövő, egyetemes megújulás-igényt ünnepelt: „Az ifjúság szelleme, mely átjárja a tavaszt, ... amely a jelent mindig »modern«-né fiatalítja, mely a költői alkotás hajtóereje – ez a szellem legyen névadója a mi lapunknak is, legyen a lapnak jelképe a *Ver Sacrum*, ... szent tavaszünnep.”<sup>14</sup> Éppen nem enervált, finomkodó esztéticizmusról, hanem olyan viharról írtak, mely a maga különös „mennydörgéseivel rázta meg a szellemi atmoszférát”.<sup>15</sup> Henry van de Velde, az irányzat iparművészeti vezéralakja is arról szólt, hogy a kialakuló új művészetfelfogás „abból az érzéki élményből táplálkozik, amelyet az élet látványa, az élet csodája ébreszt bennünk”. Maga a felületen érvényesülő vonalív is „erő, amely minden más elemi erőhöz hasonlóan fejt ki tevékenységét ..., erejét annak energiájából meríti, aki papírra vetette”. Szerinte akár a fák lombkoronájában is olyan vonalakat csodálhatunk, amelyek „sorsunkat eldöntő érzésekhez hasonlatosak”, és „hatalmas akkordok”-at



sugallanak; az új művészetek együttese ezektől tanulva olyan vonulatot rajzol elő, „mely az egészséges és természetes líraiságtól a túlradó és telhetetlen pátoszig ível”.<sup>16</sup> „Olyan erő a vonal, mely nem fogja megtagadni a maga természetét” – vallja, s szerinte épp „az erő a titka minden lény és teremtmény eredetének”.<sup>17</sup>

Ahogy a szecesszió és az Ady-líra egybefonódásai nyilvánvalónak mutatkoztak a maguk idején, ahhoz hasonlóan a szecesszió és a bergsoni vitalizmus közvetett kapcsolatai sem maradtak rejtve. (Ebből a szempontból másodrendű kérdés, hogy az életigenlés érzései korábban jelentkeztek-e Adyban, mint valamilyen Bergson-hatás.) Amikor például Babits arról írt, hogy a bergsoni felfogás jegyében alakuló „dinamikus erkölcs és vallás, mely az életet kivetí sarkából, új, ... magasabb életet készítve elő”, s ezzel kapcsolatban olyan új „prófétai egyéniségek szuggesztív hatását” említi, akik gyakran „kemény szavakkal ostromozzák nemzetüket és kasztjukat az Isten nevében, akitől személyes küldetésüket nyerték”<sup>18</sup>, aligha nem gondolt közben a föltétlenül életigenlő és magát a „magyar Messiások” egyikének érző Adyra is, akinek életművét más vonatkozásban „egyetlen nagy, ezerverse élethimnusz”-nak nevezte.<sup>19</sup> Maga Bergson „szüntelenül megújuló teremtés”-t látott a világban, mely „egyre-másra termeli ... az élet formáit”, melynek „mélyén erő kifejtés rejtőzik”; az egyes élőlény mindenekelőtt energiák és mozgások átjáróhelye, míg magának az életnek a lényege „a mozgás, ... a végnélkül folytatódó teremtés”, mely „mindenestől abban a lendületben van, mely az idő mesgyéjén előre taszítja”, s „kezdő mozgásának erejéből vég nélkül halad előre”.<sup>20</sup> Nemcsak „Az Élet él és élni akar”, „De most az Élet itt élni akar”, „az Élet szent okokból élni akar” (*Intés az Őrzőkhöz, Margita élni akar, A Tűz márciusa*) hirdetését hatja át ezzel közelről rokon szemlélet, hanem – természetesen más, közvetlenebb élményekkel és meseemlékekkel együtt – akár *A mesebeli Jánost* is („De csinálod, mert csinálod, / De csináld, mert erre lettél / ... Gyürkőzz, János, rohanj János.”).

Király István Ady-kötetei ezzel szemben Bergson nevét *egyetlen alkalommal* sem tárgyalják ilyen vonatkozásban. Inkább csak mellékesen jön szóba, illetve elhatároló célzattal nyer említést a vele kapcsolatos „nietzschei vagy bergsoni irracionizmus”. Eset-

leg egy némiképp gunyoros jelző idézésével összekapcsolva.<sup>21</sup> Vagy annak – máskülönben jogos – bíralatában, hogy a magyar lírikustól eltérően a jeles filozófus korántsem fordult szembe a háborúval.<sup>22</sup> Emellett még „a vitalizmus vagy az életfilozófia divatja” jön szóba – éppen nem hízelgő hangszínnel. *Szembeállítva* a lelkesen igenelt „természeti optimizmus”- (más megfogalmazásokban „biológiai optimizmus”-)sal.<sup>23</sup> Noha a sajátosan szecessziós színezetű természet- (és ezen belül elsődlegesen tavasz-, illetve megújulás-)kultusz láthatóan egybe tudott oldódni a vitalista életfelfogással. Nemcsak a *Ver Sacrum* bővelkedik a tavasz művészi megjelenítéseiben, az irányzat német névváltozatát („Jugendstil”) kialakító *Jugend* („ifjúság”) is címlapjára helyezte egy tavaszi tánc mámorába szédülő fiatal párnak a képét. (Lásd von Zumbusch lendületes vonalából bontakozó dekoratív alkotását.<sup>24</sup>)

Mindenképpen említést kíván az a tény is, hogy könyveiben Király István figyelmen kívül kívánja hagyni az olyan művészi sajátosságokat, amelyek a késői Ady-lírában képviselik a szecesszió különböző színeit. Akár a kicsit már megcsöndesült „Evoé” köszöntésben, mellyel a „csiklandós-szomorú” Őszt fogadja, de „drága nedvek”-nek „titkos, bűvös hegedűk” pengésétől kísért csírázásában is, akár a színesen ívelő virágmintákkal díszített „cifra szűr”-rel betakarás óvó gesztusaiban, a „szép, beteg, csengő kacagás”-ban gyönyörködés megvallásában, bódító álmok kívánásában, „a Halál szent parfümjé”-t belégző szerelmi mámorban, vagy „kín és kéj himnuszá”-nak „fölnzengetésében” (*Az Ősz dicsérete, Cifra szűrömmel betakarva, Az Idők kedveltjei, Virágos karácsonyi ének, Beteg szívemet hallgatod*). Semmivel sem kevésbé fontos azonban ennél, hogy a forradalmas Ady-líra tárgyalásakor úgy jár el, mintha ennek alkotása során Ady már régen maga mögött hagyta volna a szecessziós sajátosságokat.

Noha egészében véve közismert tény, hogy ez nem így volt, csak a bámulatos hozzáértéssel (és valamilyen különös öngerjesztő hittel) létrehozott nagyarázatfelhők gomolygása takarja el mind-egyre a tények jelentős hányadát.

Nem csak az ismeretes pedig az Ady-versek olvasói számára, hogy a népdalbeli vármegyeház-tetőre fölszálló páva tollai Adynál mindjárt „kényes, büszke” madarak „nap-szédítő” tollaiként

jelentek meg. Nem csupán arról van szó, hogy Kollwitz, Masereel, Derkovits vagy Uitz metszeteinek és karcainak puritán kontrasztosságától tért el gyakran a forradalmas Ady-versek színvilága, hiszen ezt önmagában még merőben felületi jelenségnek is minősíthetnénk. Csakhogy Adynál a forradalmi változásért kiáltó szavak mélyén sem ritka, hogy ugyanaz a „Láz” lüktet, mely a szerelmi mámorban hajtja egymáshoz a párokat. (Mint például, az *Új, tavaszi sereg-szemlében*, a művészetet éltető „Betűt, vonalt, színt és hitet” is kiváltva.) Az ő költészetében gyakorta hívott forradalom nem pusztán szociális – és társadalmat átstrukturáló – változás, hanem az el nem fojtható, áramló, virágzásba bomló Élet egészének is egyfajta diadala. Tavasz, ifjúság, vér, szerelem, mámor, forradalom: mindez egymástól el nem választhatóan tartozik nála egymáshoz. A késői – épp fáradtságával megindító – *Strófák Május elsejére* első szakasza „Május, lány, virág, muzsika” emlékeit követően, ezek természetes folytatójaként idézi föl (és búcsúztatja el fájdalmasan) a „vörös Május” tomboló forradalmasságának időszakát. (A senkinek nem vétő „virágos és szép” cseresznyefában köszöntve végül azt, ami még épen maradt meg számára a tavaszból.) Az ő mitológiájában „Valami szent, nagy éjszakán / Vad nászban megfogant az élet / S azóta tart a nász örökké” (*A csókok átka*). Ha tény is, hogy még az első Ady-kötetből való ez a vers, a későbbieket tekintve sem kell mást mondanunk, mint hogy majd módosul ez a mítosz, érvényét azonban nem veszíti, másoknak nem adja át a helyét. A sodró erejű *Rohanunk a forradalomba* szavai is azt róják majd föl a késlekedőknek, hogy mindeddig „Szűzek voltunk a forradalmak / Magas, piros, hős nászi-ágyán”, és azt köszönti, hogy el nem leplezhetően „bőrünk alól kisüt lobogva / Már vérünk...”. A Jövendő uralmának megteremtésére hivatott tömegek is „szűz proletárseregek” jelmezében lépnek nála színre – makulátlan fehérségükkel inkább a szecessziót részben előkészítő preraffaeliták festményeinek egyes alakjait (vagy csoportjukét) idézve a szemünk elé, mint amennyire a századforduló gyártelepeinek lakóit. (A fehértől magának a szecessziónak a festői sem mindig idegenkedtek; itt is lehet akár az említett Jugend-címlapra hivatkozni.) „Szabad Május szabad és szánt tömegje, / Virágok alatt csókolózzatok” – lelkesít, biztat később is, a Tavasz legyőzhetetlenségét hirdetve

(*A Május: szabad*). Az „Örökös forradalom” és az „örökös lakodalom” egymással párhuzamos szöveghelyzetben szerepel nála (a késői *A Mindent hurcolva* soraiban), mint ahogy „Tavasznak s vérnek örök forradalmát” köszöntik a *Piros gyász ünnepén* szavai is. Hét évtizeddel korábban Petőfi annak ígéretével serkentett a harc elkerülhetetlen szörnyűségeinek is a vállalására, hogy majd a kivívott diadalt követően „a menny fog a földre leszállni” (*Az ítélet*), húsz évvel később egy másik forradalmi lírikus pedig annak reményét csillantotta föl, hogy a rájuk mért történelmi küldetés vállalói szerepüket betöltvén fogják majd megteremteni az ember számára a külső-belső harmóniát. Ady mindkettőjüktől eltérően a társadalmi forrongást és forradalmat is az örök természeti-egyetemes megújulás mozzanatának vallja, „örök tavasz, örök forradalom” indulóit írva (*Új, tavaszi sereg-szemle*). „Március” lobogásában is „az Élet” határtalanságát köszönti (*A Tűz márciusa*). Nem áll ettől távol az a szemlélet sem, mely a *Véres panorámák tavaszán* megfogalmazott szavakból árad. Számára „gyermeket ígérő legszebb ingerünk”, a tavaszi nap vegetációt újító sugárzása és a forradalmas társadalmi változások igénylése végső soron egyazon élettörvényeknek a körébe tartozik: „A sok szerelemtől / Tisztul meg az élet / s nem lesznek cselédek” (*A márciusi Naphoz, A legszebb csók*). Nagyszerű és a maga nagyszerűségében félelmetes is ez a rend – megtörténhet, hogy „isten szent küldötte: a Sátán” lesz mintegy kerítővé, azért, hogy az új életet megszüülő forradalmi nász végre létrejöhessen. (De hát máskor is „nagy bűnökben virágzik el az Élet” – *Rohanunk a forradalomba, A bűnök kertjében*). A megújulás mozzanatában az ember magának a létezésnek egyik összpontosított formájára ismerhet rá: „szent Tavasz-lármák” idején mutatkozik ez meg a maga legigazibb mivoltában, mert a legszabadabban, hogy „Március van, s határtalan az Élet” (*Tavasz van, úrfi, A Tűz márciusa*).

Szó sincs természetesen arról, hogy kizárólag művészi áramlaktól ihletve vált volna Ady forradalmárrá. Publicisztikája sem hagy kétséget afelől, hogy szociális és nemzeti elégedetlensége, felvilágosultan kritikus klérusszemlélete egyaránt közrejátszott forradalmiságának érlelésében és alakításában. Sokszor együtt tudott érezni az apjára föltekintő proletárfiúval és férfiak sztrájkharca idején egymáshoz bújó „anya és lánya” reménykedéseivel,

akár a grófi szerűk kismemizett cselédeivel. Űzöten menekült – társakat keresvén – „úri viharból”, fájdalmasan élte át magában „helóta nép, helóta költő” egymásra utaltságának különös sorszerűségét. Dózsa Györgyöt, Esze Tamást és Tánics Mihályt megidéző versei is erről tanúskodnak. Talán szükségtelen lenne hosszabban foglalkozni olyan gondolatoknak a cáfolásával, amelyek nem is igen fogalmazódtak meg korunkban. Azt ezzel szemben egyértelműen le kell szögezni, hogy a szecesszió áramlatán belül (ezen belül is) többféle irányzat létezett. S ha egyszer kimondható (többek között) az, hogy ennek egészében véve erősen dekoratív építészetén belül a puritánul konstruktív Bauhaus készülődésének előjelei is határozottan előrajzolódnak, akkor annak tudomásulvétele elől sem szabad elzárkózni, hogy egy halálvonzalmat sugalló Ősz és megújulás-energiákat árasztó Tavasz ellentéteit magában foglaló mitizált Életnek a kultusza sajátos művészi-politikai forradalmiságnak a kialakulásában is fontos szerepet játszhatott, illetve ilyet is magába foglalhatott.

Akkor is így van ez, ha tény, hogy nem éppen gyakori ez a stílusvariáció.<sup>25</sup>

Többek között ennek kialakítása teszi Ady költészetét határozottan egyéni arculatúvá. (Hasonlóképpen lehetne erről a szimbolizmus áramlatán belül elfoglalt helyét vizsgálva is szólni, akár későbbi, modernebb irányzatokkal való rokonságát elemezve.)

Nem indokolt ezzel szemben azzal kísérletezni, hogy ennek a lírának minél nagyobb részét a realizmus kategóriájába lehessen valamiképpen beerőszakolni.

Nem azért, mintha nem lenne az is tagadhatatlan, hogy „sivag, lárma, durva kezek” visszahőköltetően közönséges együttesének érzékeltetése, magánosan haldokló kun parasztasszony alakjának megrajzolása, vagy alvó tanyák álomtalan csöndjének megörökítése ne szembesítene ismételten az Ady korában tapasztalható tárgyi és társadalmi valóság több fontos, jellegzetes tényezőjével. Osszetett Ady világa, stílus tekintetében is. A „szent vörös Nap”-ot megidéző versek azonban már éppoly kevésbé tekinthetők a tényleges polgári, mint amennyire egy tényleges szocialista forradalom reális megjelenítéseinek. Nem kizárólag politikai kérdés ezért – bár ilyenként sem érdektelen –, hogy miért is mondta Ady tizennyolc végén a maga keserű ítéletét: „Ez

nem az én forradalmam”. Annak is érdemes lehet ennek kapcsán közelebbről utánanézni: mi magyarázza, hogy mikor például a korábban forradalmárnak nem mondható Somlyó Zoltán azon ujjong, hogy végre „Minden, minden meg van bosszulva már, / Fut, fut a cár” – akkor Ady hallgat. A radikális oroszországi rendszerváltozás második fázisát követő hónapokban pedig annak döbbenetét fogalmazza meg – közismert versében –, hogy „Iszonyú dolgok mostan történülnek”. Azt a körülményt sem szabad azonban kihagyni a magyarázatból, hogy „Ady forradalma” társadalmi elégedetlenségtől is szitott, filozófiáktól is, művészi áramlatok által is inspirált látomás volt, nem pedig tényleges valóság. A tapasztalat világában ennek nem születhetett meg semmilyen megfelelője. Míg Petőfi forradalmi-szabadságharcos látomásai a romantika jegyében alakultak, Ady vízióit inkább a huszadik század fordulójának művészi irányzatai bontakoztatták színesekké, ezek festették sokak számára borzongatóan vonzóakká, mámoros szépségükkel megejtőekké. Történeteszeknek és politológusoknak lehet a feladatuk, hogy megítéeljék: mennyi volt a társadalmi-politikai jogosultsága annak, hogy Ady a proletariátussal szövetségbe vállalta valamilyen „mindent felrázó, mindent felrúgó” forradalomra hívó szavaknak a megfogalmazását – „gőgös, gazdag gróf”-ok, „gazdagult zsidó”-k, „papok” és mindazok félresöpítését, akik csak egy kicsit is „ősdi”-t akarnak az országban. Elsődlegesen az ő feladatuk lehet azt föltárni, hogy mennyi tényleges köze lett mindennek a tizenhét-tizenkilences (és mennyi különböző, részben különböző előjelű) történelmi eseményekhez, melyekben majd sűrűn hivatkoztak az ő szavaira. Az irodalomtörténész azonban megállhat ott, hogy regisztrálja: Ady költészete részben olyan megújulás-igényeknek a jegyében formálódott, amelyek időszakonként a legősibb kezdetektől fogva fontos szerephez jutnak az emberiség életében. Részben lélektani, részben egyetemeseknek mondható természeti törvényszerűségekből adódóan. Költői mítoszrendszerének fontos részévé vált ez a megújulás-kultusz, s természetszerűen foglalt magában – egy elmaradott országban kialakulva – társadalmi forradalmiságot is. Májusi záporok nyomán zsendülő növényi létezés és felforrósodó férfi-érzékiség, szerelemvágy és elnyomott társadalmi rétegek jobb életre törekvése egyetlen rendszert alkottak az ő világ-

látásában, csodálatos életerők érvényre jutásának adva formát. Politikai szempontból hasonlóképpen vitatható – bírálható és igenelhető – az ő magatartása, mint azé a Babitsé, aki rövidesen „régí rend, régí oltár” erkölcsi értékei mellett tett hitet; Kassáké, aki ugyanakkor valamilyen létrehozandó új külső-belső rendnek a nevében szerkesztette meg nyelvi alkotásait, vagy azoké, akik pedig mindenfajta politikának hátat fordítottak. (Mint ahogy azé az Adyé is, aki a háború vérözönének láttán – közelebb kerülve a tényleges küzdelmek valóságához – nem hívott már forradalmas átalakulásokat.)

Azt azonban a további szakmai lépések megtétele előtt is egyértelművé kell tenni, hogy a Csák Máték földjén istenekként felmagasodók, az új kísértetekként Hadak Útján járók, az Élet piros dalra gyúló vérű vőlegényei, az Élet „őrült látomás”-ának igézettjei, az örök virágzásban élők, jövődjé Jézusok, Tűz-országok vándorai *nem a kor tapasztalati valóságának jellegzetes tényezői*. Nem Julien Sorel és Goriot apó, Madame Bovary és Nana – nem a Courbet-festette kötőrők és Meunier-megmintázta zsák-hordók rokonai. Nem a realizmus művészi áramlatainak részei. (Még csak nem is a *Kiskunhalom* és a *Puszták népe* – vagy akár az *Egy polgár vallomásai*, az *Egy ember élete* vagy *A befejezetlen mondat*: „egy új, huszadik századi realizmus”<sup>26</sup> – előkészítői.) *Tényleges* helyüket kell ezért megkeresnünk és kijelölnünk korunk stílusirányainak bonyolult szövedékhálózatában.

(1993)

## BÚCSÚVÉTEL EGY MÍTOSZ-ALAKTÓL: *ELBOCSÁTÓ, SZÉP ÜZENET*

„Az én feladatomban: mindazt a szépséget és fenséget, amit a dolgoknak és képzelmenyeknek kölcsönöztünk, visszakövetelni, mint az ember jogát és alkotását ... Az ember ... *teremtette*, amit csodál.”

(Nietzsche)

Általam vagy, mert meg én láttalak  
S régen nem vagy, mert már régen nem látalak.

A korabeli „beavatott” olvasók – érthető módon – kíváncsi figyelemmel kísérték az ismert költő-újságíró és a gazdag polgárasszony kapcsolatának alakulását. Az éveken át tartó szerelmi viszony megszakadása sem maradhatott kommentárok nélkül; erkölcsi minősítés tárgyává lehetett az is, vajon nem voltak-e túlságosan kemények a férfi-búcsúzás szavai. Nem érdemelt volna-e több méltánylást az az asszony, aki a tehetséges vidéki poéta Párizs-élményének kialakításában is meghatározó szerepet játszott, annál, amennyit elküldője ítél meg számára: „köszönök annyi volt-Lédát, / Amennyit férfi megköszönni tud, / mikor egy unott, régi csókon lép át”? Méltányos volt-e vajon a „bosszú-hímmel lesben állás” „dühödt”-sége fölötti ítélkezés, mikor kapcsolatuk közelebbi ismerőit inkább együttérző szánakozás töltötte el, fölismerve a kétségbeesett kapaszkodás gesztusait?

„A magyar irodalom legkegyetlenebb szerelmes verse” – fogalmazódott meg a minősítés, és adódott azután tovább, nemzedékeken át.



Magánemberi viszonylatban nem is jogosulatlanul, csak éppen az irodalomtudomány fogalomrendszerén maradt kívül ez a megfogalmazás, félreszorítva az esztétikai értékre és a fejlődéstörténeti helyre vonatkozóan föltehető kérdéseket.

A *Debreceni Hírlap* vagy a *Budapesti Napló* egykori munkatársa – ismeretes – az alkalmi kapcsolatokból nyerhető gyönyöröket sem vetette meg, a szerelem-, a pénz-, az Isten- és a magyarságversek írója azonban egyetemes összefüggésekben tudta élni és szemlélni saját sorsának alakulását. „Kötésünket a Sors akarta” – üzenté a „dübörgő ezrek”-nek („a frigyládát” küldve), s szerelme asszonyának is olyan vallomást tudott tenni, melynek szavai szerint kettejük egymásra találását „a véletlen Idő, / a sokféle Időnek eggye, / Irgalmas, bolond, dús Idő” intézte, a maga parancsoló mozdulataival. „Az egy utcájú Idő, e zsarnok.” Ebben az esetben (a *Hiába hideg a Hold* írásának élménykörében) még azt sem tagadta Ady – bármennyire sérthette eredendő gőgjét –, hogy mielőtt a Sors „egymáshoz terelte” őket, kettejük közül nem Léda, illetve annak modellje, hanem a társát nem lelő férfi volt „a senkibbnél senkibb”.

Az Idő parancsa azonban – létéből adódóan – változni tud. Hiába érezte a lírikus idézett versének írásakor még úgy, hogy ez nem történt és talán nem is történik majd meg; hogy mióta „két szakadt / Egy-ember... megint egy lett újra”, azóta ennek az egybeforrasztó Időnek „nincs múlása”. Néhány évvel később, fokozatosságból kialakuló végérvényesség-tudattal már másra kellett ráébrednie. S szükségessé vált ennek a fölismerésnek a kimondása.

Ha mégannyira kegyetlen volt is az – már nem önmaga vonatkozásában.

Törjön százegyszer százszor tört varázs:  
Hát elbocsátlak még egyszer, utólszór...

Következetes végig gondolás súlyos nyugalma kap testet az ismétlődések kettőzéseiben.

Az első, tükörszerkezet voltában („tört...” – „száz...” „száz...” – „tör...”) mozdíthatatlanságot, végérvényességet sugall. Ebben a változatban a továbbiak során el is tűnik – hogy majd csak az

utolsó versszakban térjen vissza, keretszerkezetet kialakítva. A szimmetria számbeli jelének tekinthető kettősség viszont végigvonul a szakasz sorainak egymásutánjában: hol nyiltabban, hol rejtettebb formában. (A soreleji „hitted”-ek, „vedd magadrá”-k s az egymás mellé szorult „téged”-ek kettőssége úgyszólván kézzel fogható, az első szakaszban a „még egyszer” és az „utólszór”-é rejtettebb ennél, akár az áthajlás sorvégi-soreleji helyzetébe került „feléd – feled” párjáé, vagy a sorok jelentős hányadának ritmikai tagolásaié: az 5–6-dikat leszámítva többé-kevésbé valamennyiben. Még a négy sornyi távolságban megismételt „Százszor” is ide sorolható.

És folytatódik ez a lassú hömpölygés – csak keveset erőtlenedve – úgyszólván mindvégig. Szavakban, az 1–1 jelzős szószervezetekben, szóismétlésekben, alliterálásokban, („régén és titkosan”, „forrott és küldött”, „szépek szépiért”, „Sohase” – „sohse”, „szerelmeket” – „szerettem”, „köszönök” – „köszönök”; „csókok” – „csattantanak”, „átadtam” – „ál-hitét”; hasonló módon a későbbiekben is). Alkalmat teremtve egyszersmind az emlékezetidézés gesztusai számára:

Milyen régen és titkosan így volt már

...

És milyen régen nem kutattalak

...

Milyen régen elbúcsúztattalak.

Milyen régen csupán azt keresem...

Nem sok évvel korábban arra ébredt rá, mintegy kábulatból ocsúdva – „Félig mély csönd és félig lárma” különös határhelyzetében –, hogy megsérült az ezüstös-titokzatos fényt sugárzó, jelentést hordozó égi dísz: „Milyen csonka ma a Hold”. Mostanra másfajta varázs megtörtségének tényét kellett végérvényesen tudomásul vennie. Nem régibb típusú „cselekményes-szimbolikus”, némiképp balladaián rejtelmes verseinek egyike ad ennek a fölismerésnek formát, hanem egy korábban rejtve maradó lelki folyamat felszínre jutásának kifejezése. Nem dráma zajlik ezúttal előttünk – fény-árnyhatások borzongató kontrasztjában –, hanem önelemző ítéletalkotás. Annak kimondása, hogy múltóban

lévő szerelmének és régibb költői műveinek asszonya – privát létének esetlegességein túl – csupán beteljesülni tudó *lehetőséget* („kis-kérdőjel”-voltage) hordozott magában ahhoz, hogy modellként szolgáljon egy mítoszalak „csodás verses ráfogások” segítségével történő megteremtéséhez. Az Idő hozta úgy – a Költővel való találkozás által – hogy ez a lehetőség valósággá is vált, „beteljesed”-hetett. Az Idő, amelyben *egyetemes törvényszerűségek* uralkodnak.

Az egyetemesség érvényre jutására utal a megfogalmazások jelentős része is. Ezek szerint valójában a „Léda zsoltár”-ok sorait sem egyéni kéz tetszése róttá papírra, ezek létrejötte is „adatott” – talán magának a létezésnek a parancsára. A *kérdőjelként* egzisztálás múltjára is a biblikus, isteni elrendelésekkel gyakran asszociált „vala” utal vissza. „Kinek múlását nem szabad, hogy lássák” – aki megformálja ezeket a szavakat, az is mintha megszibb, felsőbb helyekről jövő tiltásokat közvetítene.

Mint ahogy egyetemes törvényről vall a visszatekintés ünnepléses megörökítése is, a fogalmazás más veretességeivel: „hozám tartozni lehetett hited”. Sorsszerűség irányít ebben a világban: a kezdődő újabb szerelmek csókjai is ennek engedve „csatantanak” el már valaki mással – olyannal, aki alkalmasabbnak mutatkozott egy elrendelt modell-szerep alakítására. Az „elbocsáttatás” is úgyszólván személytelen a maga dologszerűségében. Egyes-ember-sorsok és egyetemes Sors hierarchiája uralkodik – a pusztán egyediségében létező személyiség csak beleszólni próbálhat ebbe a Rendbe a maga kérésével:

Kérem a Sorsot, sorsod kérje meg,  
Csillag-sorsomba ne véljen fonódní...

Nem kevés persze az sem, amit a kivételes „csillagsors” megélése adhat a privát-önérzet számára. Ez is maradandóbb értéket hordozónak mutatkozik a „kérdőjel-lét”-nél. „Egyenlőtlen harc”-ról, „krözusságom”-ról, „büszke, nagy mellem”-ről formálódhatnak ezért a szavak; „akartam” – hivatkozik göggel önnön személyiségének is a magatartására. A „jöttem” magasabb szempontokból tekintve ugyan küldetés teljesítésének mutatkozik, a csupán „kérdőjel”-ként létezőnek a viszonylatában azonban adomány-

ként jelenik meg. Az egykor „meglátni”, látomás-alakzatot „ráfogni”, „díszeket ráaggatni” tudó, ezt a látást viszont fokozatosan elveszíteni kényszerülő helyén immár óhatatlanul a „kis bosszú”-ra kész féltékenységet megvető személyiség gőgje is fontos tényezője a megformált költői műnek. De még ez az én is szinte megkettőződik; egyik része úgyszólván függetlenedik dologi létében a beszélőtől azáltal, hogy szemléletének a tárgyává is lesz. A „feledésem”, az „alázásod”, az „ámító kegy”, a „fövényes múlt, zavaros jelen”, a „szép énem”, „az, aki nem tud magának mindent vallani” kifejezések önnön énjétől elidegenítő tendenciákat is érvényre juttatnak. Részben ezek, és nem csupán a személyes önérzet végletességei szólalnak meg az utolsó versszakban is, mikor „mely méltó nőjéért rebeg, / Magamimádó önmagam imáját” nevezi néven. Az előtt az én-része előtt hajt itt térdet maga a beszélő is, amelyik nagyobb törvényekhez tud igazodni.

Ennek feladata ekkor azonban már a korábitól eltérő látásmódnak a kialakításában kezd fölismerhetővé válni.

A sorsszerű „egybetereledés”-ről korábban valló *Hiába hideg a Hold* víziójában hosszan elnyúlva suhogó palást borította be a szerelmeseket: „szomorúság”-unk „pirosló, bús szerelem-sújtással” díszített, kacagni is tudó „éjszínű, királyi” öltözéke. A látványos ékítmények az „elbocsáttatás” idejére már nagyobbbrészt lefoszlottak róla, s megváltozott eközben a szerepe is:

Százsor sújtottan dobom, ím, feléd  
feledésemnek gazdag úr-palástját.  
Vedd magadra, mert lesz még hidegebb is...

Hideg fuvallat foszlatta szét a szecessziós-szimbolista szemlélet irizálva fénylő ködgomolygását. És mégsem a mindennapos kisserűségében lelepleződött nőalak látványa marad a műalkotás középpontjában. Sokkal inkább *magának a kényszerű kijózanulásnak a tragikuma* – érvényre juttatva az ebben megjelenni tudó föniséget is. Az ismétlődésekből-kettősségekből létrejövő nyelvi építmény ennek is testet tud adni. (A már említett – és részben még nem említett – régiességek is ezt tudják szolgálni: „nagy szégyeniért”, „fövényes múltban”, „kik”, „kiket”, „ki nagy, telhetetlen”, „aki nem bírt magának mindent vallani”, „vala”.) Ezt

erősíti a költői mű egységeiből, szakaszaiból történő szinte tömbszerű építkezés is. Tíz-tizenkét, többnyire hosszú szótagot magukba foglaló tizenegy, tizenkét, tizenegy, tizenkét, tizenegy soros szakaszok egymást követésének rendje. A kezdés tükörszerkezetű ismétlésének (már említett) visszatérése a záró versszakban: „Kérem a sorsot, sorsod kérje”. Az emelkedett, de végig józanul érvelő, racionális versbeszéd, a döntő mértékben értelmi egységek által megszabott sortagolás. Nem zavarja ezt az előzetes sémába nem illeszkedő, hangsúlyhoz csak elvétve jutó rímelés sem, a sorvégek több, mint felének rím nélkül maradó puritánságával. Csak az egyértelműen határozott zárásban alakul ez át – hármassá fokozódó szóismétlések közelében – hármas rímeléssé, távrolól, tompán ugyanakkor talán az első szakasz zárlatára is felelve („sajnálak” – „nem látlak”).

Kegyetlen ez a fonség – és mégsem volt jogosulatlan a „szép” címbe emelése. (Erőteltjesen ritmikus hangzású címben.) Ebben a legegyszerűbb változatában kétszer tér majd még vissza a szó, megjelenik képzett és ragozott alakban is – távolabbról a rokon jelentéskörű „varázs”, „dísz”, „gazdag”, „ékes”, „csodás”, „csillag” szavak által alkotott mezőben, egyhelyütt a „szépek szépiért” szerkezet által is kiemelten. Igaz, többnyire csak közvetlenül a beszélőnek a személyére, illetve a jelentéskörére vonatkoztatottan. De azért az elhagyott társat is érintve. („Akartam látni szép hullásodat.”) Kíméletlenek a szavak, de nem jogosulatlanok azok sem, amelyeknek személyes élük van. Hiszen a nemes szerepnek mindvégig, *még a bukásban is szép alakítása* lett volna egyedül méltó ahhoz, aki kiszemelődött ennek az eljárásására. A költemény befogadója számára viszont végül a tragikus szép szerepvállalás és a kisszerű szerepet feladás határhelyzetében nyer „elbocsáttatást” borzongatóan pompázatos költői művek és belőlük szerveződött egész ciklusok nőmodellje. Múlt szerepébe túlságosan is belefeledkezett, idővel megkopott modellként, akin azonban még láthatóan rajta van az időtlenül megmaradó mítoszalakot mintázó lírikus „krözusságának” is a nyoma.

Azé a költő, aki nem csupán egyetlen nőtől vesz ezáltal – ha nem is teljes tudatossággal – búcsút, hanem egyszersmind dekoratív sejtelmes látásmódjától való elköszönését is megkezdi. (Ezúttal realisabb szemléletének tényezőit és a monumentális

képzés iránti fogékonyságát engedve érvényre jutni – hogy más verseiben később megint más művészi lehetőségeket próbáljon ki.)

\*

Nem érdektelen természetesen figyelemmel kíséreni, vajon kapt-e még Diósiné Brüll Adél valamilyen későbbi vallomást Ady Endrétől – s ha igen, akkor a vizsgáltnál ridegebb vagy gyöngédebb, ítélkező vagy inkább megértő hangvételű-e. Az irodalom kutatója számára azonban fontosabb ennél, hogy a kettős búcsúvételnek ebben a határhelyzetében sajátos: a realizmusra jellemző kijózanulást a fönység hagyományos-klasszikus esztétikai minőségével társító, bonyolult lelki mozgásokat zárt nyelvi anyagba szorító remekmű létrejöttének lehetett tanújává.

(1993)

## EGY KÉSEI ADY-VERSRŐL

(Az eltévedt lovas)

„...előfordul, hogy ... az alkatelemek csak lassacskán mutatkoznak, vagy nehezen bírnak egymással egybeforrni, és a leendő művet soká kell a szívünk alatt viselnünk, mint a várandós nőnek a magzatot. Egy-egy csirából több költemény is eredhet, vagy esetleg több csíra egyetlen versbe olvad” – olvashatjuk Weöres Sándornak a vers születéséről szóló értekezésében.<sup>1</sup> A közelmúltban elhunyt kitűnő irodalomtudósnak, Szauder Józsefnek egyik esszéje<sup>2</sup> is ehhez hasonló jelenségre hívta föl egy konkrét példát vizsgálva a figyelmet: arra, hogy bizonyos élmények más-más formában, más-más egyedi helyzetekben jelentkezve újból meg újból művészi alkotásra adnak ösztönzést – addig, míg az alkotó végül teljesen ki tudja aztán érlelni őket. Amíg végül képes belőlük – vagy helyesebben szólva: felhasználásukkal – azt a művet megformálni, melynek csirái, motívumai hosszabb ideig mintha csak az egymással való szerves kapcsolatteremtést keresték volna, hogy majd felerősíthessék egymást. Hogy végül komplex művészi struktúrát alkotva reprezentáljanak olyan emberi tulajdonságokat, melyek alkotójuk énjének legjavát adják.

Szauder a *Hajnali részegséget* vizsgálta ilyen szempontból, de akár Kosztolányitól is választhatott volna más példát. Ahogy prózaíróknál előfordul, hogy nyomon követhető egy-egy téma több fokozatban történő érlelése, ahhoz hasonlóan, de alighanem összetettebb módon alakul, különböző lelki behatások, hozzájuk társulni tudó vers-motívumok és kínálkozó verselési sémák összekapcsolódó együtteseinek megalkotása után egy-egy remekmű – jelentős új élmények megtermékenyítő hatása nyomán. Babits főművének, a *Jónás könyvének* legkorábbi előzményei

felismerhetők már az évtizedekkel korábbi *Isten fogai közt* sorai-  
ban is. A teljes életművekre kiterjedő, vagy ezek határain is  
túlnövő összefüggéshálózatok és minden külső összefüggési szá-  
luktól elvágtott egyedi alkotások vizsgálatának végletei közt ku-  
tatásaink során nem szabadna elhanyagolnunk a kisebb össze-  
függések rendszerét sem. Egyedi művek teljes megértésében is  
hasznunkra lehetnek az ilyen stúdiumok, nagyobb fejlődési vonu-  
latok megismeréséhez is szolgáltathatnak néhány hasznos ada-  
lékot.

Ady Endre életművének késői alkotásai közé tartozik *Az elté-  
vedt lovas*. 1914 őszén jelent meg, tehát évekkel azok után, hogy  
legnagyobbbrészt már kiépítette szimbólumainak mítosz-birodal-  
mát. Azokban az években írta, melyekben már egyre többször  
alkotott más típusba sorolható verseket: olyanokat, melyeket a  
korábbiaktól sok tekintetben eltérő sajátságok kezdenek jelle-  
mezni. Az átlényegített, varázsos atmoszférájukkal többletjelen-  
téseket sugalló leíró-elbeszélő versek együttese ekkorára már  
komoly mértékben teret enged más irányban utat nyitó remek-  
művek s új utat próbáló, de teljes művészi sikert még nem hozó  
alkotások lazább együttesének. De a majd erővel felharsanó,  
majd megfáradtan elhalkuló, vagy néha öntépvőve keseredő for-  
radalmi indulatok szavai is távolodnak azokétól a versekétől,  
melyekkel írójuk ódon várak, gúnykacajt hallató folyamok, véres  
asztalnál poharat váltó pogány istenek, félelmes bűgást hallató  
tárnák és haláltóba hulló különös madarak sokféleségét festette  
elénk. *Az eltévedt lovas* ezeknek az utóbb kialakult lazább-szoro-  
sabb csoportoknak még egyikébe sem sorolható be, még egyértel-  
műen a „régiekkel” tart rokonságot, mintegy közéjük tartozik.  
Balladák tragikus légkörével övezett cselekménymozzanatait vil-  
lództatja ez is előttünk: olyan történelemeket, melyek borzon-  
gatóan valami másra utalnak, erős érzelmi hatásukkal elvont  
jelenségeknek adnak különös testet. Első olvasás után sem lehet  
ugyanakkor kétséges, hogy nem fáradt, megkésett művel van  
dolgunk, hanem éppenséggel a „nagy” Ady-versek egyik darabjá-  
val. A részleges megkésetttség magyarázatául tehát az érlelődési  
folyamat lassúsága, föltételezhető összetettsége kínálkozik.

A táj, melyen a vakon is mindegyre tovább ügető lovas elmosó-  
dott körvonalai előrajzolódnak, voltaképpen már csakugyan rég-



óta ismerős. Az első érett Ady-kötet cikluscímét is adó darabja, *A magyar Ugaron* is hasonlót írt le: „ős, buja föld”-ből kihajtó, pusztulás álmába lehúzó indákkal, régmúlt időkből előszálló bódulatokkal.<sup>3</sup> Az alvó lélek lebbenő-elomló lágysága s a „gizgazok” kisszerúsége azonban már egyaránt hiányzik innen, s régmúlt virágok illatának szerelmes bódítása helyett – ami még úgy érzékeltette a pusztítás erőt, hogy közben a szecesszió egzotikusan érzéki mámorából is ízelítőt adott – „ó-nádasok láncolt lelkei”-nek és „hajdani eszelősök”-nek az alakjában jelenik meg az abszurd módon továbbélő múlt erőinek kettős természete. Az olvatagon gyűrűző indák helyébe durva „ős-bozót” sűrűje nőtt. – Első olvasásra is érzik, hogy nemcsak terjedelmét, hanem, mondhatni, fajsúlyát tekintve is nagyobb verssel találkozunk az utóbbiban.

De korántsem csak a már számbavett jelenségekben mutatkozik különbség. A vers-adta élmény eltérését más verstényezők is magyarazzák. Különbség mutatkozik a nézőszögekben is. A korai Ady-vers egyes szám első személyes formában íródott. A beszélő mintegy azonos a leírt cselekmény szereplőjével, aki az egykor elhagyott földhöz visszatérő ember tartásában jelenik meg. Szeretettel és fájdalmas szemrehányással, emlékeztetésének magát átengedve és keserű reményvesztettséggel. A széjjelnézés, a keresés mozdulatait végül fölváltva az azonosulás magát-elengedésével. A kezdetben itt is szerepet kapó átmenő, átutazó magatartás egy fokkal még távolságtartóbb voltában nyer megörökítést Adynak abban a nem sokkal későbbi (1907-es) versében, amelyikben a táj egy fokkal valósabb, s már ember-lakta részleteket is mutat.<sup>4</sup> A téli Magyarország éjszakába burkolt tájain vasúti kocsiban ülve, gyorsabban halad át a beszélő, a költemény zárásában itt is megjelenő álmotívum pedig csak áttételesebben köti egymáshoz a cselekmény két szereplőjét: az embert és a tájat. (*A magyar Ugaron* soraiban: „a föld ... lehúzó, altató, befed”, itt: „álmot nélkül álmodunk, / Én, s a magyar tanyák”). Ez a vers máskülönben távolabb áll *Az eltévedt lovastól*, első tekintetre akár rejtve is maradhat rokon volta. Világos, hogy itt nem voltaképpen verscsíra szárba szökkeni próbálkozásával van dolgunk. A sík képe azonban („Magyar síkon”, „fehér és árva sík”, „síkon, telen át”) maga is figyelmet érdemelhet. A muhar-benötte

„szent humusz” szecessziós képzelettől sem mentes világának félelmetesebb, mert nyersebb újramegjelenítését adva *Az eltévedt lovas* ezt a konstruktívabb rajzolatú képet is szerephez fogja majd juttatni, mégpedig középponti helyen („dombkerítéses sík”, „póre sík” a harminchat soros vers tizenötödik és tizenhetedik sorában). S ha a késői műben azt látjuk, hogy „alusznak némán a faluk”, akkor *A téli Magyarországon* más-más változatban szereplő „alusznak a tanyák”-sorok ennek előzményeként tekinthetők: olyan vers-alkotó tényezőként, melyben itt a magot, az élménycsírárt ismerhetjük fel, míg az utolsó korszak termékében olyan alkotóelemnek a szerepét játssza, mely bele tud kötődni a kibontakozó organizmus egészébe.

Az egy évvel későbbi (1909-es) kötet darabjaként, falusi versek együttesében publikálja Ady *Az elsüllyedt utakat*.<sup>5</sup> Ennek inkább csak a környezetében találunk egy-két olyan verset, amelyikből a nép sorsán töprengő lírikus hangja hallatszik ki. *Az öreg Künné* küzdés, inség és halál földjeként örökíti meg a magyar vidék világát, a *Rettegésben a falu* szorongató, de holnap remények szikráját is őrizni tudó viszonyok tájairól fest képet. *Az Áldott, falusi kód* viszont már éppen a tágabb világ előli rejtőzés meghitt búvóhelyeként áldja a kódlepte falut. *Az elsüllyedt utak* nemcsak falu-, hanem részben társadalomszemléletében is az utóbbival rokon. (Ugyancsak a „duk-duk-ügy” körüli válság terméke.<sup>6</sup>) Tehát jórészt *ellentétes* a „sivatag, lárma, durva kezek”, „piszkos, gatyás, bamba társak” együttesétől iszonyodó érzékeny művész felfogásával. Ott, az ugyancsak *A magyar Ugaron* ciklusba tartozó *El a faluból* soraiban még az útnak indulás első lépéseit is azért tagadta meg, mert innen eredtek, s azért fohászkodott a Városhoz, hogy soha vissza ne térő útra ragadja magával – itt mintha éppen ennek a magatartásnak az ellentétét akarná kifejezni. (Hiszen a visszatérni-nem-tudás mutatkozik ezúttal tragikusnak, az útnak indulásban pedig magát az *elindulást* ítéltetjük végzetesen elhibázottnak.) A régies, sőt, némiképp avittas felfogásból táplálkozó költemény távolabbról Arany János szivárvány után futó gyermekének – és talán még néhány epigonjának – az allegóriáit is földézi: hőse magukat kellező utak csábításainak engedve, botor ifjú fővel elveszti a „csendes udvar”, a „régí hajlék, rét, út, virág” meghitt együttesét. Itt jelenik viszont meg először

hangsúlyosan az *eltévedés* mozzanata, mégpedig már-már a késői megfogalmazáshoz hasonló művészi erővel:

Vak bozótok el-elbuktatnak,  
Emlékek és borzalmak között  
Taposom a vaksötét pusztát,  
Sorsomat és a sűrű ködöt.

Nemcsak a komor, a korábban megfigyelt versekénél félelmetesebb látvány és az el-elbukó útkeresés mozzanata érdemelhet itt figyelmet. Az „elsüllyedt azóta mind az út”-sor (illetőleg maga a cím) mélybe irányuló mozgást, vizet és elakadást asszociáltat, ez pedig szinte tapintható előzménye „ó-nádasok” és „új hínárú” utak együttesének. A „távolból hallom, ködben, éjben” ugyancsak az eltévedt lovas művészi megidézésének előzménye: azé a lovasé, aki inkább csak borzongató-nyugtalanító patkódobajával ad magáról jelzést, semmint azzal, hogy láthatóvá válnék. Ismételten mindkét helyen – mégpedig részben merész összetételben – szerepel a „vak” szó is („vak bozótok”, „vaksötét puszta”, illetőleg kétszer „vak ügetés”). Nem kevésbé fontos azonban ezeknél a motívumkapcsolatoknál az a körülmény, hogy a *fiktív elbeszélő* ebben az esetben nem az együttérző szemlélődésnek (majd részbeni bódult azonosulásnak) a helyzetében szólal meg, hanem gyötrelmes cselekedni törekvés képviselőjeként nyer megjelenítést. Legszemélyesebb sorsában fenyegettetve keresi a szabadság útját, és – ami talán összefügg ezzel – időtlenné hosszabbodó küzdelemben. A befejezés egyben-másban a *Harc a Nagyúrral* lezáratlan zárására emlékeztet. (Ott: „messziről hívnak, szólongatnak” az egymást követő esték végtelen láncolatában, itt pedig „távolból hallom, ködben, éjben”, hogy ki-kinyitják a menedéknyújtás ígéretével hívogató kaput. Ott hiába hullt a harc kezdete óta „ezer este ezer estre”, „mi csak csatázunk vadul”, és itt sincs vége a kapu megnyílásaiból és a kapura nem találásból kialakuló folyamat kettősségének.) A meghatározott ház, út, udvar együtteséből az áttekinthetetlen meghatározatlanba jutás, az „el-el”, illetőleg a „nyitogatnak” megújuló gyakorításai, a „távolból” és a „sorsom” együttesében bizonyos időtlenség-, illetőleg végtelenség-élményt adnak, mégpedig egy fokkal erősebbet, mint az előző

versek. (Ott legföljebb az időn kívül helyező álom, az álomba-merülés, illetőleg a folyamatos álmodás kapott evvel némiképp rokon szerepet.)

A megintcsak egy évvel később kiadott következő kötetben, *A magyarság tithairól* szóló ciklusnak az élen jelenik meg a *Gőzösről az Alföld*. A tájon s a tragikus sejtések sugallatán túl a vonaton átutazás mozzanata is ismerős már, akár számos részlet, valamint a magyarságot illető bírálat egésze.<sup>7</sup> Ugyanakkor sokban el is tér ez a vers *A téli Magyarországtól*, illetőleg *A magyar Ugarontól*. (Az *elsüllyedt utakkal* alig van érintkezési pontja.) Elmondható, hogy itt erősebb a vád hangja, mint a részvété, s kiemelhetjük azt is, hogy a valóságos történetiségnek itt a korábbiaknál nagyobb szerep jut. Ha azonban azokra a tényezőkre vagyunk kíváncsiak, melyeket voltaképpen vizsgálataink szempontjából fontosaknak tarthatunk, akkor más érdemel egy fokkal nagyobb figyelmet. Részben az, hogy itt megjelenik és mindjárt a középpontba is kerül a lovasnak az alakja. (Igaz, előbb csak nagyon közvetett módon, az egész magyarság Alföldre való „lenyargalás”-ának az említésében; a „lovaid kisántultak”, majd a „valál ... rossz nyergelője” kijelentések azonban már érzékibb-egyedibb módon rajzolják ki a kép kontúrjait.) Nem kevésbé fontos, hogy az egyes szám első személyben szóló ember alakja itt csaknem teljesen eltűnik. A beszélőt vivő vonat épp csak zárójelben nyer említést, maga a beszélő pedig a „hajh” sóhajtásban, a „kisírunk” személyragjában és a tegező megszólításos formában van – tehát csak erős közvetettséggel – jelen, önmagáról semmit nem mond. Egy szerkezeti sajátásra is föl kell figyelni. Az első versszak utolsó sora, a „Fut a gőzös az éjbe” a vers utolsó sorában pontosan megismétlődik. Ez a keret egyszersmind megint az idő végtelenjébe való elfutásból érzékeltet valamit. (Egy kicsit alighanem többet, mint amennyit *A téli Magyarország* vonat-képe, viszont kevesebbet, mint amennyit *Az elsüllyedt utak* zárása.)

*Az eltévedt lovas* több évvel az előbb említettek után jelenik meg, az Ady életében utolsóként napvilágot látott válogatásban. A Nyugat négy évvel a *Gőzösről az Alföld* után publikálta, 1914 végén. Körülbelül ennyi idő telt el *A magyar Ugaron* és a *Gőzösről az Alföld* közzététele között is, az eddig számbavett költemé-

nyeknek egymástól való távolsága az utolsónak a távlatából visszanezve tehát igen kicsi, mindegyik egyértelműen múltbelivé válhatott ekkorra írójuk számára. Hiszen az említett stílusátalakulások a viszonylag autonómnak mondható művészi fejlődés törvényein kívül a személyes életút lényeges változásaival is összefügghetnek, még inkább pedig a társadalmi katasztrófa időközben bekövetkeztével: a világháború kitörésével. Változások sorának érző tudomásulvétele, és a „tegnapi én” keresése egyaránt betöltene a múltat *távolító* és azt *közelítő* szerepet. Megteremtődtek tehát a föltételek a különböző, néha egyenesen elteljesítő élmények egymásba kapcsolódására, rendszerbe állására.

Más szóval: arra, hogy a csaknem tízéves verscsíra – *A magyar Ugaroné* – más csírákból kibontakozó versek élményanyagával, körötte elrendeződő motívumokat magába olvasztva, a kipróbált formálási eljárások birtokába jutott alkotó kezén új művé teljesséjék. A korábbiaknál többrétűen összetett és erőteljesebb költeménnyé, azoknál egyetemesebb szimbolikájú vallomássá.

Közvetlenül előtte jelent meg a Nyugatban az *Új s új lovat*, mely telt hangú kiáltásaival a „rég, hű útrakelő” megsegítéséért fohászzkodott. Érdemes itt megint arra figyelni, hogy milyen viszonyban van a beszélő a leírt történések „főszereplőjével”, a lovassal. A ragok több helyütt egyes szám első személyt jeleznek, az egész vallomásból szinte süt a személyesség közvetlen hevülte, mégsem nyer világos megjelenítést az „én”, nem kap schol a jelenléte különösebb hangsúlyt. A maga egyedi mivoltában gyakran eltűnik – de inkább azt lehetne mondani, hogy *átolvad* „az ember”-nek az *alakjába*. Más szóval: a költő azonosnak érzi magát evvel a lovassal, de nem annyira egyedi személyében, sokkal inkább egyetemes (úgy is mondhatnánk: nembeli) ember-voltában. Az *eltévedt lovas* pedig mintha ennek a „piros, tartós öröm” irányában útra kelt lovasnak – Poe „valaha, rég” Eldorado keresésére indult vers-hőse távoli rokonának – az útvesztését örökítené meg. Egyszersmind a magas síkokról mély és szomorú völgyek idegenébe „lenyargalt” nép sorsából is sokat megsejtetve.

A költemény alaphangját megütő kezdő mondatnak, mely – a *Gőzösről az Alföld* két sorához hasonlóan – kis eltéréssel végül majd visszatér („Vak ügetését hallani / Eltévedt, hajdani lovas-

nak”) nincs határozott alanya. Nem kötődik az *én*hez, de valamilyen második vagy harmadik személyhez sem. A főnévi igeneves állítmány a maga körül nem határolt kötődési lehetőségeivel részint az állítás többfajta kiegészítését teszi lehetővé („hallani lehet”, „hallani kell”) részint bármelyik grammatikai személlyel megengedi az összekapcsolást. (Nekem, neked – mindnyájunknak, illetőleg mindenkinek hallania lehet, hallania kell.) Ez a nyelvi alak inkább azt valószínűsíti, hogy a beszélő „a hallóknak” a sorában található meg, nem zárja azonban ki annak lehetőségét sem, hogy éppen ő az, akit hallani lehet. Azért is van ez így, mert a színtér sötét – az első szó, a „vak” az örök sötétség képzetét idézi fel –, annak tudomásulvétele pedig, hogy csak hallani lehet a lovas, tovább erősíti ezt a mű befogadójában. A bizonytalanság-élmény tehát nem is csak ebben a tekintetben marad teljes – és nemcsak itt, hanem végig a cselekmény elmondásának során. A lovas alakjának rejtve maradása beszélő és szereplő viszonyának részbeni rejtve maradásával is együttjár. Szorosabb (nyelvtani) értelemben nem lehet ugyan vita: a ragozás harmadik, tehát külső személyre utal, a versben kifejezett szemlélet viszont már több helyütt ellentmond ennek. Egyrészt ugyan csak mintegy távolból hallani az ügető ló patkódobaját, másrészt viszont pontosan „Itt van a sűrű, a bozót, / Itt van a régi, tompa nóta” a cselekmény bizonyos mozzanataiban, tehát semmiféle térbeli távolság nem választja el egymástól a szólót és a lovas. Másfajta távolságot sem érzékeltetnek azok a felkiáltások, amelyeknek személyes hevülete leginkább közvetlenül átélt helyzetből eredhet. („De nincsen fény, nincs lámpa-láng / És hírük sincsen a faluknak.” Hasonló a „Csupa vérzés, csupa titok...” kezdetű előző versszak esete is.) A szavak tehát olyan értelmezésre is ösztönzést adnak, hogy ha a lovas és a beszélő nem is teljesen azonos, több helyütt azonosul egymással. (Mint ahogy másutt a harmadik személyben leírt „esett, szép, szomorú fejekkel” összehajoló „négy-öt magyar” egyike is félreismerhetetlenül azonos volt soruk felpanaszlójával, akár a magyar messiásoké, vagy a „pocsoltyás Értől elszakadt legény”-é.<sup>8</sup> És nemcsak Adynál találkozunk ezzel a jelenséggel.) Tehát a vers közvetlen jeleit mutatja annak, amit a kialakulástörténet részleges vizsgálata feltárt, hogy ti. a kívülről szemlélt közösségi (*Gőzösről az Alföld*) és a bensőben a

legközvetlenebb módon átélt személyes útvesztések (*Az elsüllyedt utak*) együttesen, egymást fölerősítve vannak itt jelen. Ettől is lett félelmetesebb a megjelenített táj: olyan, amelyikben már nem lehet gyönyörködni. Az útját veszítő nem is virágot keresne itt már – gyöngéd szépségek eleven jelképét – hanem fényt, lángot: az értelem, a bátor cselekvés jelképeit, és magát az embert. Nem elcsöndesülő szomorúsággal („hát nincsen itt virág?”), hanem előbb régies-biblikus szigorral mondva ki az igazságot („fogyatkozott számú az ember”), másodjára pedig már-már a fuldokló kétségbeesésének hangján jajdulva („De nincsen fény, nincs lámpa-láng / És hírük sincsen a faluknak”).

A kitört háború élményét, az emberiség útvesztésének tragikumát is magában hordozó vers világa összetettebb a korábbiakénál.

Nem is csak az alkotóelemek számának megsokasodásában mutatkozik meg ez az összetettség. Mélybe süllyesztő titokzatos lépjaiből domb-kerítéses sík pőresége különül el a vers közép-pontján. *A magyar Ugaron*beli cselekmény fáradtan gázló lépteinek, szelíd lehajlásának, indázó mozgásainak helyébe riadozások, hirtelen változások, ügetések és rohanások kerülnek, melyek ugyanakkor a „lapult”, „rekedt meg”, „bújva” és „alusznak” kontasztajait alkotják. Szerelmes, de halálos bódulatot árasztó, „régmúlt virágillatok” helyett pedig „hajdani eszelősök” felzaklató alakjai képviselik itt a múlt kettősségét.

Mert hiszen ők sem tisztán negatív értéket testesítenek itt meg.<sup>9</sup> A „szent tavaszi holdat” leső „özvegy legények” is „bolond”-ok voltak, akár az a költő-lélek, amelyik csak a fekete zongora tépett ütemeire tudott megnyilatkozni – vagy azok, akik föltették a kockára, hogy hitük valóraváltásáért talán „egy szálíg” elvesznek. A „hajdani eszelősök”-nek maga „az eltévedt lovas” is a rokonai között van. (A vers szövedékében a „vitéz, bús nagyapáink”-kal rokon helyzetben áll a „Csupa hajdani eszelősök”-sor, a vers második felében, ugyanakkor a legszorosabb párhuzamban van a „hajdani, eltévedt utas” kifejezéssel, mely a lovas alakját idézi föl, esendőbb, kiszolgáltatottabb voltában. És nem „eszelős”-e az eltévedt ember is, mikor a mindig „új hínáru útnak” – mint kövével Szüsziphosz a hegynek – minden elakadása után megintcsak nekivág?)

Igaz, nyíltan nem szólnak erről a sorok. Ady itt nem a retorika általa máskor sűrűn használt eszközeivel él. A versnek abból az említett sajátosságából eredően, hogy egyszerre fakad a személyiség legbensőbbjéből és emelkedik nemzeti és egyetemes szintre, annak következményeként, hogy írója egyszerre szemlélője és egyúttal átélője is az általa leírt lovas sorsának, érződik, hogy ilyen megoldás nem vinne teljes értékű művészi záráshoz. A kompozíció sugallja csak – rejtetten, de annál meggyőzőbb erővel –, hogy nemcsak a múlt rémei képesek mindig új életre kelni: az ember útkereső lépéseinek sincs soha végük. A Babitsnál az élet végnélküli sivárságát érzékeltető megoldás, hogy ti. a vers ugyanott ér véget, ahol elkezdődött (*Az örök folyosóban* és *A Danaidákban*), itt tehát erősen eltérő kicsengést ad a műnek. S igaz: „Fogyatkozott számú”-nak tudjuk az embert a vers szavaiból, fogyatkozott számában elég azonban ahhoz, hogy az útkeresőnek az alakját ne a semmi felé tartva képzeljük el.

A vers szerkezetének fő vonaljai sem csupán az első versszak megisméltésében térnek el a verscsírát, illetőleg az egyik legfőbb élményt adó korai versétől, *A magyar Ugaronétól*. Ott az elnehezdedő, de még erőteljes mozgás képzetét keltő „gázolok”-tól a gyöngéd „lehajolok”-on át a passzivitás felé vivő út további fázisait adó „lesem” és az indirekte kimondott „bódul”-on át mondhatni egyenes út visz a befedetés, majd a megszűnés érzését létrehívó sorig. (Már ti. annak érzékeltetéséig, hogy végül csak a szél és az ugar marad meg létezőként.) Más, de hasonló *A téli Magyarország* vonalvezetése is, az elfutó vonat megjelenítésétől az álom nélkül álmodás tompultságának sugallásáig. *Az eltévedt lovasban* fáradtan lefelé ívelő vonal helyett meg-megújuló mozgásokból, részleges párhuzamokból és ellentétekből létrejövő rendszer szövedéke alakul előttünk. A nyitó és záró versszakot magát sem csak verselése és a nyelvtani szerkezet fogja – külön – egybe. Az első sor nyelvtanilag tárgyi szerkezetet adó, de mintegy alanyi értelmet hordozó két szavát az állítmány követi (a „vak ügetését hallani” értelmét tekintve egyenértékű lenne egy megszokottabb „vak ügetése hallatszik”-kal), a második sort a hozzá tartozó birtokos jelzős szerkezet adja – a harmadik sor birtokos jelzős szerkezet, ezt követik a negyedikben az alanyi pozícióban levő birtok-szó, majd az állítmány. Tehát a kezdő és



záró-helyzetben szereplő versszak két első sorához képest a két utóbbi is tartalmaz bizonyos ismétlést, illetőleg részben tükörszerű ismétlésükkel két félből épülő zárt egészet adnak. Nagyjában-egészében a kétszeres ismétlődés, illetőleg a három (kezdő-, közép- és vég-) pont általi két részre tagolódás jellemzi az egész verset. A mindjárt a második szakaszban megjelenő motívum (a bozótból hirtelen kielevenedő rémeké) az utolsó előttiben (az ugyancsak bozótból kirohanó vadállatok képében) ismétlődik majd meg, illetőleg variálódik. A nagyjából középhelyzetben egymás mellett álló negyedik és ötödik szakaszban viszont a „sík” és a „november” szó kap egy-egy alkalommal szerepet. A közép előtti „kődben lapult”-at szorosán a közép után a „kődébe bújva” ismétli. Az első vers-félben hangsúlyos „fogyatkozott számú az ember” értékhiány-motívuma, (mint már láttuk) nem annyira komor ítéletmondás, inkább intenzív érzélem-kitörés formájában lesz másodszer a versegész döntő tényezőjévé. A harmadik szakasz végén megjelenő „Vitéz, bús nagyapáink” jelentéskörét újította meg a már korábban elemzett „hajdani eszelősök” szó szerkezet.

Igaz: csak részben. Már csak azért is így van ez, mert az elemibb szókapcsolatok rendszerében az utóbbi ugyanakkor olyanokhoz kötődik, melyek a lovasról szóltak. (Más vonatkozásban már ezt is láttuk.) „Eltévedt, hajdani” lovasról szólt az első szakasz, „csupa hajdani” eszelőst idéz annak a bizonyos hatodiknak az utolsó sora, a hetediknek mindjárt az elsője „hajdani, eltévedt” utas alakjába lényegíti át a címszereplőt, hogy végül „hajdani, eltévedt lovas” megidézésével záruljon a költemény. Bonyolultan szövődnek egymásba a vers szálai, a kettes, ismétlődő tagolás dominanciája ellenére sem oszthatók pontos felezővel két egyenlő, egymásra játszó részre. Nem olyan művész írta *Az eltévedt lovast*, akit klasszikus harmóniák és arányok tisztelete irányított pályáján, nem is olyan, aki mérnöki szerkesztés szigorához akar mindenekelőtt igazodni. Gyöttrődve viaskodó ember vallomása ez, akiben mind hatalmasabbakká nőnek kezdeti riadalmai. Félelmetes meselények szeme előtti kielevenedése előrohanó „Ordas, bölény s nagymérgű medve” nagyobb intenzitású látomásának adja át a helyét, a „vitéz, bús” ősök „eszelősök”-ké válnak, az „itt van” egyszeri megismétlését majd a „csupa” ötszöri újrázása követi, a „fogyatkozott számú” egyszeri kimon-

dásának helyébe a „sincsen” hármas eljajdulásának szavai tolnak. Másfajta ismétlődések is a második vers-félben jutnak főképp intenzitást fokozó szerephez. („Utas” ... „útnak”, majd szorosabban: „fény” ... „lámpa-láng”; magán az utóbbin belül egészen szoros hangismétlés is szerepel; végül: „faluknak” ... „faluk”). Az első versfélben külön-külön jelen levő „köd” és „bozót” a másodikban „köd-bozót”-tá sűrűsödik. A három vonatkozási ponttal két egyenlő félre osztó rendező erőn kívül tehát egy más irányban ható is érvényesül: a középben túljutó intenzitás-fokozódásé. Az első versszak bizonytalan, de inkább külső nézőpontúsága a „hol”-t követő „most”, majd „itt” jelzéseit követve egyre inkább cselekményközpontúvá lesz: a hang onnan hallatszik, ahol az események lejátszódnak, illetőleg annak szájából, akivel történnek. Ennek a vonulatnak az utolsó szakasza a „Csupa vérzés, csupa titok...” kezdősorú szakaszban ismerhető fel, tehát megintcsak a vers második felében. A „hajdani eszelősök”-et követő „Hajdani, eltévedt utas” részben szópárhuzam, illetőleg motívumvariáció, más vonatkozásban ugyanakkor nézőpontváltást fejez ki. A „csupa” más-más kapcsolatokban történő halmozásának kimerülése után szükségképpen beáll elhallgatás a hang változását vonja maga után: egy fokkal lassúbb menetben, hosszabban kiépített mondat szerkezetekben követik egymást a szavak. Az érzelmi intenzitás nem gyöngül, de a külső szemlélés (önmagát kívülről nézés) megint szerephez jut. A vers egyik szempontjából elkülönülő vonulatának végpontját tehát a „hajdani eszelősök” adja, ugyancsak a vers-közép és a befejezés közti részben. S a mondandó szempontjából döntő fontosságú „fogyatkozott számú az ember”-t nagyobb érzelmi erővel megismétlődő „De nincsen fény...” kezdésű egység megintcsak végpont, illetőleg csúcs bizonyos tekintetben. Ezen a tájon tehát legfőljebb egy-egy pillanatra hajlik le a vers íve, hogy utána mindjárt fölcsapjon. Az időben alámerült nádasok láncolt lelkeinek átláthatatlan mélyeiből „domb-kerítéses” „pőre” síkra emelkedő, majd ugyanoda megintcsak visszasüllyedő cselekményszintér viszonylag határozott tagolását olyan erővonalak keresztezik, amelyek mindegyre el-lenszegülnek a vers-intenzitás ebből adódható gyengülésének.

Ezért van, hogy *A Danaidákéhoz* és *Az örök folyosóéhoz* is nemcsak hasonlít ennek a műnek a szerkezete, hanem legalább

annyira el is tér ezekétől. Nemcsak az mondható el itt, hogy a költői mű létrehozója nem adja át magát a sivárság, vagy a pusztulás nagyobb erőinek. Az sem véletlen, hogy a befejezésben megismételt kezdő versszak nem egészen pontos ismétlés: az „eltévedt, hajdani” helyén „hajdani, eltévedt” áll. Nem annyira az adott szószerkezeten belül nézve érthető meg a két jelző sorrendjének fölcserélése, inkább a versegész szerkezetében. Abban az összefüggésben, hogy az ugyanott végződés csak végtelen egyformaságot sugall, itt viszont bizonyos tekintetben tükörszerű szerkesztést ismerhettünk föl. A két egymást kiegészítő félre osztott, ebben a tekintetben tehát zárt szerkezet valamit elhatároló, a folyamatosságból kiemelő, megörökítő funkciót is betölt. Ezt pedig nemcsak keresztezi, hanem ezáltal részben meg is erősíti az ellanyhulni nem akaró érzelmi-indulati töltés.

Igaz, így is egyértelműen tragikusnak érezzük az eltévedt, hínárok-bozótok szövevényének nekivágó ember (hírt vivő lovas?, magános utas?) alakját. A *reménytelenség-érzés* fájdalmas gyönyörködésének azonban már nem engedjük át magunkat. Az utolsóként elhangzó szó – mely nemcsak az első versszak végszavát ismétli meg, hanem a „kielevenednek”-„kirohan” motívumpárhoz is kapcsolódik – a mozgalmasságot adó „riadoznak”. A riadozó – nem annyira meg-, mint inkább felriadó – lelkek sorában ott érezzük a „hajdani eszelősök”-et is, a „hajdani lovas” távolibb rokonait.

Ismeretes: a világháborúnak barbár erőket elszabadító, népek-nemzetek sorsába kegyetlen erővel beleszóló, embertömegeket elpusztító és emberséget megfogyatkoztató, azt végső próbára tevő korszaka érlelte ki ezt a verset. Annak az érzésnek a bizonyossággá válása, hogy a személyes emberségért és a népért való küzdés visszavonhatatlanul életre-halálra megy, nemcsak a félelmet növelte minden korábbinál nagyobbra Adyban, hanem az ellenszegülés erőit is. Ebből eredhet az a versstruktúra, melyben az útkereséssel föl nem hagyó lovas alakja a maga eszelősséget kísértő ügetésével is példázattá tud magasodni.

(1976)

## AZ ADY-HAGYOMÁNY ÉLŐ KÖLTŐINK MUNKÁSSÁGÁBAN

Irodalomtörténeti közhely-számba ment egy időben az a megállapítás, mely szerint Ady költői útját nem lehetett, illetőleg nem lehet folytatni: az ő nyomdokaiba lépve csupán epigonok indulhattak, illetőleg indulhatnak el. A mából nézve nem mutatkozik helytállóknak ez az ítélet. Tény ugyan, hogy az utánérzés nyomai erősen megmutakoztak azoknál, akik közvetlenül próbálták őt folytatni, nem kevésbé tény azonban az sem, hogy például Petőfinék is voltak epigonjai, akár Arany Jánosnak vagy Babits Mihálynak. Legföljebb nyilvánvalóbb és zavaróbb utánérzés-jegyeket lehetett kimutatni a sajátosabban egyéni Ady Endre-i hangszínek utánzóinál, mint mások esetében. S igaz ugyan, hogy általánosabb szempontok figyelembevételére alapján is elmondható: azok a szecessziós-szimbolista stílusjegyek, melyek az Adyversek egy részében jelen voltak, teljesen eltűntek a következő nemzedék képviselőinek érettebb terméséből (inkább csak a pályakezdő Kassák, az iskoláit járó József Attila, vagy a félig még gyerek Weöres Sándor vesz át ezekből észrevehető mértékben), egy művésznek a hatása azonban nemcsak ilyen természetű stílusjegyekben mutatkozhat meg. És nem is csak fontos, de talán már végletesen is általánosnak minősíthető eszmei és magatartásbeli kapcsolódásokban. Arról a felfogásról szólva, mely szerint Adynak nincs igazi folytatása, nem ok nélkül fogalmazódott meg egy évtizeddel ezelőtt Illyés Gyulában – a maga szokott öntépő szigorával – a kemény ítélet: „Átvettük Ady kincseit – nyugta nélkül... mint a kannibálok a törzs őseit, a szent tüzek közepette megettük az Isten Szörnyetegét... Soha rövidlátóbb megállapítást annál, mint hogy társai közül mindenki adott és ad oktatást

költészetünk ipari tanulóinak, csak ő nem, akinek neve a műhely cégtábláján olvasható.”<sup>1</sup>

Hogy *A Sátán műremekeit* író Szabó Lőrinc részben Adyt folytatta, azt igazában már korábban is feltárták a kutatások. De nemcsak ennek a kötetnek a darabjaiban rokon a szélesebb értelemben vett témán kívül a két költő látásmódja és kifejezett magatartásának végső lényege: a szenvedélyes düh, mellyel fölveszik a harcot oly sok minden ellenében. A szerelemben „két önzés titkos párbajá”-t kegyetlen őszinteséggel megláttató szavak – a híres *Semmiért Egészenben* – ugyancsak az „egymás husába beletépő” szerelmesek látomásának adják az Adyénál realizistikusabb-racionalizáltabb megörökítését.

A nagy életművek általában egyszerre többféle törekvést juttatnak érvényre, így folytatásuk is több irányú lehet. Adynak kuruc szegénylegényeket megszólaltató sorai és Erdélyi Józsefnek (majd őt követően másoknak) úgynevezett „szegényemberversei” is aligha függetlenek egymástól. Sinka István magyarság-mítoszának előzményeit is Ady magyarság-verseinek egy részében találhatjuk meg. A harmincas évek derekán pedig, mikor Weöres Sándor a semmi hideg irtózatát rögzíti versbe, éppenséggel Ady-előzményt folytat. Ady *A Nincsen himnuszának* két kulcs-sora („Nincsen semmi, ami van, / Egy Való van: a Nincsen”) Weöres *Rongyszőnyeg*-ciklusbeli versének egyik jellemző szakasza („Száz ponton zörget a kezem / s megakad a kilincsen: / a Van mindig bizonytalan, csak egy biztos: a Nincsen”). Mint ahogy az ugyancsak Weöres költői termésének jellegzetes darabjai közt helyet foglaló – öt évvel későbből való – naiv hangú versben, *A kísértet dalában* – mikor téli mese-erdő fenyegetéseiről ad képet – szintén ott az Ady-előzmény nyoma: a *Zúg-zeng a Jégcimbalmé*: ugyanannak a ritmusnak a perdülésére idézi itt is egy gyermeki világ tél-képeit.

Illyés Gyula méltán hivatkozik a „Lidi nénémnek öccse itt” – egyébként jellegzetesen kamasz József Attilá-s „belépőjével” – „En József Attila itt vagyok!”-jával kapcsolatban is arra, hogy itt valójában az a magatartás és hanghordozás jelentkezik más színezetben, melyet korábban a „Góg és Magóg fia vagyok én” szavaival történő színrelépés alkalmával ismert meg a magyar irodalom. Nem hagyhatjuk figyelmen kívül az újabb nemzedék

egyik költőjének, Mezey Katalinnak a véleményét sem, aki a késői József Attilánál mutat ki néhol az Adyéval rokon vonásokat. (Nem hasonló szavakat, szókapcsolatokat vagy gondolatokat, hanem a versépítésben, a versmondatokban kifejeződő magatartás-rokonságot a *Bukj föl az árból*, *Az isten itt állt a hátam mögött*, a *Le vagyok győzve*, a *Talán eltűnök hirtelen* és a *Hárman a Mezőn*, a *Néhai Vajda János*, a *Csépel az Idő között*.)

Azoknak az utaknak a sok irányúságára, melyek az Ady-életműből vehették eredetüket, aligha figyelt föl eddig kellő mértékben a kutatás. Hiszen a jellegzetesen Kassákos *Júliusi földeken* – mely a „Kék-kék-kék. Monumentalitás. Vízszintben sárga, geometrikus táblák” konstruktív képével nyit – közvetlen részleges párhuzamban állónak mondható azzal a képpel, melyet „izgató kék”, „virító sárga”, „és fehér”, „és piros” színek élesen kontúrozott foltjaiból *A Kalota partján* masszív sorai rajzoltak elő: „... pompás vonulásuk a dombon. / Óh, tempós vonulás, állandóság, / Biztonság, nyár, szépség és nyugalom”. A soroknak majd a prózához-közelítésében, majd könnyed lebegtetésükben, majd megint groteszk-elidegenítő mozzanatok szerephez juttatásában egyaránt korai – ha ugyan nem éppen legkorábbi – példakkal találkozhatunk Ady lírájában. Sőt, bármilyen furcsán hangzik, az is tény, hogy a Tandori Dezső költészetében ismételten szerephez jutó, zárójelbe tett, fanyar gúnnyal közbevetett profán megjegyzések, melyek gyakran magára a verskészítésre vonatkoznak, ugyancsak föllelhetők már – természetesen más változatban – a késői Adynál (*A Csillagok, vén csatalovakban*.).

Ma sem tudom, hogy mit gondolt a kas,  
Mert akkor rajzolt  
S mit gondoltunk mi?  
Még akkor nem volt hősi bajnok  
Se Ferencváros, se Makó  
És egyikünk se odavaló,  
De sehovavaló sem.  
Hát úgy kellett, hogy nekikeljünk  
Keresni a csapatainkat,  
Varrók és várók (itt illik a szó-vicc),  
De harcolók (s ez több a viccnél).

És amit el se hinnél,  
(Persze én se hiszek),  
Valaminek  
Mégis, mintha jöttünk volna,  
Csak éppen seregünk nincs nekünk sem...

Említett példáim persze nem mindig a nagy Ady-versek közül valók, amellet nem is okvetlenül bizonyítható hatásokról szoltam. Mégis, úgy gondolom, itt érdemelték említést, az Ady-életmű folytathatóságának, illetőleg hagyományteremtő képességének tárgyalásakor. Szorosabb feladatam az, hogy a legutóbbi egy-két évtizedben jelenlévő Ady-hatás, illetőleg ezeknek az éveknek más módon Adyt idéző költői természetéről adjak rövid áttekintést. Három költőnek a nevét mindenképpen megemlítendőnek érzem itt. Az egyik az Illyés Gyuláé. Emlékezéseinek egyes részletei szerint Ady *Fölszállott a pávájának* sorai mindjárt megragadták, a velük való első diákkori találkozás pillanatától fogva, más szavai viszont kettejük „összetalálkozásának” lényegesen problematikusabb voltára figyelmeztetnek. És akár korai avantgárd verstermését nézzük, akár a harmincas években kibontakozó markáns realizmusát vagy elbeszélő-leíró költészetét – különösen pedig, ha az új tárgyiasság jegyében született műveit vizsgáljuk – alig lehet köztük annál több hasonlóságot találni, amennyit bármely jelentős költő-pár kiválasztásakor kimutathat a kutatás. Különbségeik, vagy éppen ellentéteik lényegesen szembeötlőbbek. Az 1943-as, majd az 1944-es év termésében mégis föltűnik egy-egy „Ady-vers”, a *Magányos angyal* és az *Ady*. Egyik sem tartozik viszont a termés jávához. (Az előbbi gyűjteményes kötetének is csak a függelékében kapott helyet.) Látható, hogy a korabeli Illyés-költészet sajátosságai és Ady látásmódjának elemei a felhasznált retorikai szabályok keretében sem álltak össze igazi egységgé. Közel negyedszázaddal később, a már idézett prózai emlékezés közvetlen közelében azonban új Ady-ihlette Illyés-vers jelent meg: az *Ady estéje*. Az a költői átalakulás, amelyik a látomásnak, a képzetek szabadabb társításának újból teret adott Illyésnél – de úgy, hogy közben szigorúan egy-egy alapézés kifejezésére összpontosított – meg tudta már találni a kapcsolatot az ugyancsak látomásos, egyszerűs mind robusztus erejű Ady-lírá-

val. A sajátos nemzeti létet egyetemes, úgyszólván kozmikus összefüggésben látás képességében is rokonná lett Illyés költészete Adyével: ez is hozzájárult ahhoz, hogy a két lírai életműnek megnőtt az egymás iránti affinitása. Ez adhatott *nagy* költői művet eredményül: nem epigon-verset, nem is ünnepi alkalom szülte hódoló költeményt, nem is ennek a kettőnek valamilyen elegyedését. Egymással rokon lényegű, részletek tekintetében azonban igen sokban különböző látás- és alkotásmódok *összetalálkozásából* született műalkotást. Egyetlen Ady-sor – (az 1914-es) *A szétszóródás előttől* való „Hát népét Hadur is szétszórja” – ismétlődései és variációi köré épülő, „a Rendelés paranoid váznán” lejátszódó történesek képsorát rögzítő mű. Történelmi események irtózatossá éreztető, de monumentális emberi erőkről is jelzést adó, magasrendűen szervezett nyelvi sruktúra. A két életmű zavaróan ellentmondásos viszonya tehát – Illyésnek Adytól való indíttatása, s ezzel egyidejűleg tőle való idegenkedése – itt szűnt meg: kerekén félévszázados fejlődés eredményeként.

Vallomásai szerint Nagy László már az ötvenes évek elején eleven kapcsolatot talált Adyval, de – úgy érzik – inkább csak ember voltában, nem annyira alkotói minőségében. A sunyi hazugságok gyűlölete és a magát meg nem adás, a harcot vállalni kényszerülő keménység azonban alighanem Ady nyomán szólal meg olyan telt hangon 1953-as *Aszályban* című versének soraiiban, mikor a szép termés ígétét reklámozókat szembesíti a valósággal:

Rossz lesz a termés, szép csak ez a küzdés,  
nem a bőségért: a megmaradásért.  
Szívét az ember dacosabban hordja  
aszályos földön.

Akkor is, mikor utolsó szavaiban valamilyen végső igazságtevő erőkre appellál. Hiszen őelőtte Ady volt az a költő, aki így jelenítette meg a természettel-sorscsapással mérkőző aratót:

Félelmes balsors minden faluvégen  
\$ Nap-leső paraszt:  
Életet s reményt így aratnak régen



Magyarországon, rothadás között.  
...be rossz az embernek  
S szép mégis a Nap  
S learatjuk rothadtan is, mi termett  
S tán jön Jövő, mely válogatni fog.

A hatvanas évek végén írja meg aztán ő is nagy művészek (Bartók, József Attila, Csontváry és mások) alakját felidéző versei késői darabjaként *A feltámadás szomorúságát*. Ha úgy tetszik: irodalomtörténeti védőbeszédét, részben Ady modernsége, korszerűsége mellett. Sajátosan Nagy László-i hangvétellel színezett, nemes retorika ez, érvelésének menetében azonban ott érződik a költői azonosulás emocionális telítettsége is. Mindenekelőtt Ady belső tartásának egyik legfőbb jellemzőjével, a „vagyok, mint minden ember, fenség” alapállásával – mely ugyanakkor társulni tud egy hányaveti játékosság szépség-szeretetével. Ott él a szavakban a magát-azonosnak-érzés avval a költővel, aki az általa festett képen a feléje dobott virágok közepette járva „Lehajol, néha..., megtisztel egy-két szálát, feltűzi lidérces kalapjába...”. „Uraim, a belső tartást lemásolni máig sem lehet” – mondja ki ítéletét, azoknak a hanghordozásával, akiknek nincs szükségük utánzással-próbálkozásra, akik a magukénak érzik azt a gesztust és azt a sorsot, amelyről szólnak: „az ő lelke...a kiváltságos ellenfelet megtépázva, vérben és tajtékban felküzdé magát fekete koronának a Szerelemben”. Adyt védve önnön költészetének emberi fedezetét védi, kimondván némely Ady-bírálókról: „Akinak ország nem fáj, azoknak póz-magyarság, akiknek semmi se fáj, azoknak póz-emberség”. „...bizonyos, hogy kiszemelik az ősök az utódokat” – vallja ugyanitt. – „Lát Ady Endre kéklángú ujjakat feléje nyúlni a hazai sötétből, idegen éjből” – érzékeltetik szavai közvetlen viszonylatban a régebbi összefüggésláncolat részeit, kísértetes vízió formájában. A kép szuggesztivitása nem sok kétséget hagy azonban egy közvetett utalás megléte felől sem: arról, hogy Nagy László már Ady ujjait is látja saját jelenében: *óra* szegeződni. Ezek parancsoló iránymutatásai igazítják tekintetét a „csillagra akasztott” „elárvult ostor” irányába is, „romlasztó csókok” és lassan terjedő „émelyítő becukrozottság” uralomra jutásának ellenében. Lehet, hogy csak rövid időre, de itt is egy-

másba tudtak tehát játszani két nagy lírikusnak a vonásai és gesztusai.

Az említetteknel szorosabbnak, maradandóbbnak és már a felszínen is észrevehetőnek az a kapcsolat mondható, amely Ady Endre és Juhász Ferenc viszonyában ismerhető fel. A már bonyolult fejlődési szakaszon túljutott fiatal költő vékony, de merőben újszerűnek mutatkozó kötete, *A virágok hatalma* (1955-ben) *Látomásokkal áldott életem* című versével indul.

Csodák, csodák és látomások,  
vad ujjongások, zokogások

– sorjáznak egymás nyomában a magas hőfokra izzított szavak,  
de az egyszerűség vágya is hangot kap bennük:

Osztani magamat meg mással,  
nem fölperzselni a látomással.

Ady életének utolsó kötetét, *A halottak élént* indította így:

Hát ahogyan a csodák jönnek,  
Úgy írtam megint ezt a könyvet.

Se nem magamnak és se másnak:  
Talán egy szép foltámadásnak.

Se nem harcnak, se nem békének:  
Édesanyám halott néniének.

Juhász halott *apja* alakját idézi példának, „aki maga a tisztaság volt”, és egykori, naivabb önmagát:

Vágytam egyszerű, tiszta hitre,  
ami az embert megsegítse.

A halott Ady-rokon naivitása viszont gyermekmód úgy

...tudta, látta vélte, hitte,  
Hogy ez a világ legszebbikje.

Magában a látomásosságban, ősi jelképek megújítására való törekvésében már *A tékozló ország* írója és Ady között is fölfigyelt a hasonlóság bizonyos jegyeire Hatvany Lajos és Földessy Gyula. Az érzelmi-indulati telítettségnek, a képteremtés színességének, bujaságának, a végső összefüggésekben látásának, a magyar múlt mélyrétegeivel való azonosulásnak (mely ugyanakkor nem mond ellent az egyetemességre irányulásnak) van annyi közös vonása kettejük munkásságában is, hogy jogos föltételezni: rokon egyéniségek érlelték ki ezt a két életművet. Már az *Óda a repüléshez* (1954) című kötetnek a halhatatlanságra vágyó királyfia is ahhoz hasonló túlérzékenységgel idegenkedett a várudvar „vihogó bandában” álló „cicomás vitézei”-nek” „buja vigalmá”-tól, ahogyan korábban a Nyulak szigetének hajdanvolt Margitja borzadt a „prüszkölő kun lovak” hátán érkező „hetyke magyarok” és „hajrázó, vad, bozontos férfiak” csapatától. (Ez utóbbiak világából örökítettek meg újból valamennyit az 1955-ös *Rezi bordal* „szűz-perzselő tobzódások”-at felidéző sorai is.) Mikor *A mindenség szerelmét* – első ún. nagyverseinek egyikét – írja, akkor is ott van Juhász Ferenc mögött Ady példája; nem véletlen, hogy majd így kezdi egyik prózai vallomását: „Ady Endréről beszélni annyi, mint a Mindenségről beszélni.” A szerelem is leginkább kettejük szemében nőtt kozmikus tényezővé. „Csók, amely elrendeltetett” – ezt csak Ady írhatta volna le Juhászon kívül (*Meggyötört, szomorú arcod, Elbocsátó, szép üzenet*). Az „egymásért marakodás” ugyancsak Ady lírájában nyert Magyarországon első megfogalmazást, s ő tudta két ember szerelmében az Idő törvényeinek beteljesülését látni és láttatni (a *Hiába hideg a Hold* és az *Elbocsátó, szép üzenet* soraiban) – a szerelemben, mely Juhász szemében is „törvénye a jövőnek, az igazi megvalósulás”. A nemzethalál látomásaival birkózó Ady érezte úgy, hogy minden bűnével együtt is „ennél a ... fajnál poétább faj nem élt soha”, ő tudott arról a kötöttségéről is vallani, melynek kényszerére magasha szállásai után mindannyiszor kőként hull vissza annak a földnek a porára, „amelyből vétetett”. Juhász annak a hitnek a hirdetésével zárja töprengését a költészet jövőjéről, „hogy nem pusztul

el ... az a nép, amelyből vétetett, az a nagy-álmú és nagy szenvedésű nép, amelyből szólnia kiválasztatott, ... nem szárad el a Ringyó-robbanás világpusztító csókjaitól az a nyelv, amelyen szólnia rendeltetett." A kiválasztottság-érzés (például „Kijelöltjei és Megjelöltjei vagyunk a jövőtlenség és a jövő magányos Fémcsillagának, Fölkentjei a Jövő-Új-Halálának” – *A Szent Tűzözön Éneke* soraiban) éppúgy Ady-hagyományok továbbélése, mint általában Juhász sorsszerűség-felfogása, „eleve-bizonyosság”-hite. Az igazi költészet „sorsos”, „ahogy Ady Endre mondaná” – írja elméleti fejtegetéseiben is, és ő is keresi néha „a legfőbb Valaki”-t, aki akarja a dolgok történéseit (1971. nov. 12.), akár sok versében Ady Endre. Az önmagában megvalósultnak érzett emberi fönség nevében Ady szólt először keserű méltósággal az eszméit tagadó Ember ellen, amellyel majd utóda újította föl a vádat: „romlott volt minden sejtje régen büszke-nyomoromnak, és elárultatott az én emberségem” (a *Meggyötört, szomorú arcodban*). Jelképeik között is vannak majdnem teljesen azonosak, ilyen például „a nagy Nyíl”, melyet Juhásznál a *Vers négy hangra...* képei között találhatunk (Adynál például az *Új s új lovatban*). Babonákkal is ketten birkóztak igazában a magyar lírikusok közül („babonás, végtelen éj” veszi körül Adyt a *Fekete Hold éjszakáján* is, „babonás, ódon vár” volt a lelke is, „őrület éj”-en találkozott Gina költőjével s „babonák napja” – pontosabban éjszakája –, „mikor a legnehezebb” az időpontja Juhász Ferenc számvetésének is). A biblikusság is kettejükénél játszik igazán nagy szerepet: a jelenések látnokainak megidézésében, a régies hangban (például szenvedő igealakok használatában) a nagy indulatok és a nagy elgyöngülések megszólaltatásában. Istenes versekről is keveseknél beszélhetünk őrajtuk kívül, ha az újabb magyar líra fölött tekintünk végig (Juhásznál: *Isten szájában, A sejtelen harangjai, A titok ütő ujjá, Akinek szívére ráfújt az isten, Könyörgés Dögvész-istenhez* stb.). A „szarvassá változott fiú” anyja pedig – Juhász Ferenc egyik legkiemelkedőbb alkotásának főalakja – aki

nehéz haját lebontotta,  
szótt abból sűrű, rengő fátyolt,  
...  
szótt súlyosan lobbanó palástot,

fekete zászlót a szélnek  
a tűz-lucskos, vérszagú alkony

– leginkább abban a titkos-varázsos asszonyban ismerhetné föl a maga elődjét, akinek

Sötét haja szikrákat szórt,  
Dió-szeme lángban égett,  
Csipője ringott, a büszke  
Kreol-arca vakított

– s aki csak azért jött, hogy megszülje a maga igencsak különös fiát, a „pacsirta-álcás sirály”-t (*Az anyám és én*). S ha Ady ezekkel a szavakkal adott formát egyik alapélményének: „az Élet szent okokból élni akar” (*A Tűz márciusában*), akkor Juhász Ferenc „a létnek mindig léteznie kell” díszítetlenebb változatában fogalmazza újra ugyanezt a vitalizmus-mítoszt – megintcsak lírája egészének lényegéből következően.

Nem véletlenül szól Juhász Ferenc olyan sokszor Ady Endréről. Mikor elődeiről kérdezik (*A legyőzött csillagszörű bárány*), mikor költői indulásának idejére emlékezik (*Bajza utcai ősz*), és „Politika és Szerelem” ihlető szerepéről szól. Nem véletlenül kerül elő Ady neve talán akkor sem, amikor József Attila sírjának látványa indítja szólásra, s talán csak a *Sírni, sírni, sírni* író Ady ismerte rajta kívül a zokogásnak azt az elementáris erejét, mellyel ő zárja itt másik elődjéhez intézett szavait: „...és sírok és sírok és sírok és sírok és csókolgatom megemészthetetlen csontjaidat”. Nem véletlenül találkozhatunk nevével akár Petőfi emlékét idéző szavaiban, akár egy háborús Mednyánszky-kép „átírása” alkalmával is: „Ady Endre zokogása ül itt, a Vén fiú, de itt nem zúg, zuhog, árad már a nóta”.

Szükségyszerűség ismerhető hát föl abban, ha tőle indítatva alkotja meg talán leglökéletesebb író-portréját, az *Ady Endre utolsó fényképét*.

Fáj az istent roncsokban látni,  
a kozmosz-szívűt a művén merengni.

Művészi tudáson kívül a teljes azonosulás és a kívülről-nézve-megértés kettősére is szükség volt ahhoz, hogy megalkossa azt a képet, mely föltételezhetően majd Ady-szobrok ihletésébe is belejátszik. Megörökítve azt az embert, aki már harmincévesen is rokkant lábbal járónak, a halál rokonának vallotta magát, aki mégis jelképévé lehetett a magát meg-nem-adásnak, s aki az összeomlás szélén, csupán hetekkel a tényleges halál előtt is kegyetlenül gúnyos szavaival utoljára mégerkölcsei tiltássá tudott magasodni: „És most jöjjetek, győztesek: / Üdvözet a győzőnek.”

\*

Nem üres konvencionális azt mondani: Juhász Ferenc Ady-követésének, Ady-hagyományokat folytató munkásságának tárgyalása külön tanulmányt érdemelne. Elemző munkát, mely a rokonság jegyeinek pusztá számbavételén túl az újszerű *értékek* elemzésére éppúgy figyelmet fordít, mint a hatás, illetőleg rokonság lehetséges *problematikusságának* vizsgálatára.

Mint ahogy másik tanulmány választhatná feladatául, hogy másoknak – többek közt eddig nem említetteknek is – az Ady-portréival, illetőleg az Ady-líra közvetlen vagy közvetett hatásai-  
val foglalkozzék. Szemhatárába fogva az idős nemzedék képviselőinek – például Vas Istvánnak – a munkásságát éppúgy, mint azokét, akiket a fiatalok között tartunk számon, Utassy Józsefét és másokét.

Sem szélességében, sem mélységében nem lehetett itt feladatomban ennek a témának a kimerítése. Azt vállalhattam csak magamra, hogy jelezzem: az Ady-életmű darabjai mai irodalmi képviselői számára sem csupán muzeális értéket tartalmaznak. Napjainkban semmiképpen sem tartható már fenn az a felfogás, mely szerint „társai közül mindenki adott és ad oktatást költészetünk ipari tanulóinak, csak ő nem, akinek neve a műhely cégtábláján olvasható”.

(1978)

# A JÓNÁS KÖNYVÉRŐL TELJESSÉGRE TÖREKVÉS NÉLKÜL

## Előzményei

Babitsnak ez a műve aligha kelti egyetlen olvasójában is azt az érzést, hogy új utakat kereső költő írását tartja a kezében. Noha számos új sajátosága van, mintegy teljes zengéssel szól – olyasvalakinek a hangjaként, aki régóta csírázó gondolatoknak találta meg végre a megfogalmazási módját, akiből régtől feltörni készülő érzések szabadulhattak itt föl. „Túláradt patak”-ként indulva, mégis mederre találva – ahogy erről Jónás imájában közvetetten saját szavaival is vall.

Az érdekes az, hogy ha a vers cselekményének főbb részeit követjük nyomon, és ennek mentén keressük az életmű korábbi szakaszain az érlelődésnek, a készülődésnek a jeleit, akkor elég kevés nyomra találunk. Olyan versei, melyekben küzd a bűnös társadalom elleni szót emelés parancsával, igazában elég gyéren vannak. Kétségtelen ugyan, hogy nem jogtalanul szoktunk ilyen tekintetben például a *Vers a csirkeház mellől* önmagával vitatkozó soraira hivatkozni. Az „így vonul ma félre, aki jó” példáját megjelölő szavak után elhangzó vallomás: „Ditiramb vagy idill, bánom én! / Míg céloom nincs, a világ enyém” távolról még hangzásban is rímel a „senki bajáért nem felelek én” jónási szavára, mely a „Mi közöm nékem a világ bűnéhez? / Az én lelkem csak nyugodalmat éhez” magatartásának adja további megnyilatkozását. Az elvonuló szemlélődést felváltó izgalom hirtelen felkiáltásaiban – „nem, nem! menni s cselekedni kell! Harcot a harc ellen!”

– szintén ki lehet mutatni a rokonságot avval a magát-elszánással, mellyel Jónás mégiscsak vállalja a rábízott feladatot: prédikáló igék fegyverével indított harcát a Bűn ellenében. Ennyi azonban még semmiképpen nem mondható soknak, s a távolabbról ide kapcsolható további idézetek<sup>1</sup> sem változtatnak szembezőkően az ilyen tekintetben jelentkező hiányérzeten. Főleg, ha figyelembe vesszük, hogy Jónásnak gyakran – egyébként bizonyos, hogy nem méltatlanul – idézett szavai („vétkesek közt cinkos, aki néma”) éppen nem végső fölismerésként hangzanak el a műben. Ura ellen lázadó vádbeszédének fontos, mégis csupán egyetlen elemét adják, s maguk sem nélkülözik a keserű vád minden felhangját. (Ti. amiatt, hogy az Úr előtt cinkossá minősül az, aki hallgat a vétkesek közt, hiába böjtöl és imádkozik magát nem kímélve; amiatt, hogy *kegyetlen tények* bizonyossága szerint „nincs mód” eleget nem tenni a harcba szólító isteni parancsnak.)

Hogy a bűnös város megérett-e a pusztulásra, vagy pedig kegyelmet (legalábbis: türelmi haladékot) érdemel-e, annak a kérdésnek a fölvetése viszont úgyszólván teljesen hiányzik a babitsi életmű más részeiből, noha a bibliai történetnek a legszembezőbb kérdéséről van itt szó, s Babits költeménye sem ad a cselekményben a Bibliáénál kisebb szerepet az erről szóló részeknek. Hiszen az egyik – a történet vége felé elhelyezkedő és leglátványosabbnak mondható – fordulat abban mutatkozik meg, hogy az ismételten ígért s ennek következtében erősen várt kénköves pusztulásból semmi sem következik be.

A pusztulás-élmény, illetőleg az evvel kapcsolatos emberi állásfoglalás önmagában véve ugyan korántsem egyedülállóan jelentkezik a *Jónás könyvében*. Mikor azonban Babitsnak korábban kellett emberi értékek (és hozzájuk kapcsolódó emberi vétkek) pusztulásával, illetőleg ennek lehetőségével szembenéznie – az első világháború éveiben –, akkor teljes egyértelműséggel tiltakozott ellene: akkor pontosan azért lázadt istene ellen, amiért az tűri a pusztulást. Hogy a háborúban a bűnös emberiségre – mint valamilyen ninivei népre – méltán ráért büntetést lehetne fölismerni, ahhoz hasonló gondolatok megfogalmazáshoz sem jutnak ekkoriban Babits lelkivilágában („... ki a bűnös, ne kérdjük ...”- írja közismert soraiban).



Igaz, ott van ezzel szemben ez a gondolat később, a *Talán a vízözönben*. Vagyis: meglepő módon a *Jónás könyve után* írt versben, mégpedig úgy, mintha korábban el sem hangzottak volna az isteni tanítás igéi: „...én ne szánjam Ninivét, amely / évszázak folytán épült vala fel? ... / Ne szánjam Ninivének ormát, mely lépcsőt emel a jövőnek?”. Ezúttal mintha az a Jónás kiáltana újból, akihez még nem jutottak el a mértékletre intó bölcs isteni igék („Sujtsd el fölöttünk ítéletedet, / olvaszd meg, uram, nagy folyóidat / és bocsáss újabb vízözönt a földre!”). Igaz, „egy szabad emberpár” megmenekültét itt is reméli, s az is igaz, hogy ugyanez idő tájt töredékben maradt másik versében keserű gynyorossággal – mintegy a *Fortissimo* és a *Talán a vízözön* alapját adó magatartásoknak az elegyedéséről adva jelzést – arról szól, hogy „özönvizet, köesőt, üstököst / nem küld az Úr... Hisz / elég erős az ember is ... / s napkelte és napszállta közt / egy kisebb nemzet pusztul el”. És már néhány évvel korábban, *Az Isten és ördög...* soraiban is összetett – illetőleg ott sem egészen egyértelmű – állásfoglalás fejeződik ki az emberpusztító katasztrófa problematikájával kapcsolatban. (Mikor ezt mondja az építő – romboló ember jellemzése után: „De talán úgy kell és már elvégeztetett. / Én már összeomlott városokat látok ...”)

Más szóval: az emberiségnek, ezen belül népeknek és nemzeteknek az esetleges elpusztulása általában véve erősen *foglalkoztatja* a késői Babitsot, anélkül azonban, hogy egyértelmű állásfoglalást érlelne meg benne. Még kevesbé lehet azt állítani, hogy ezzel kapcsolatos álláspontjában késői remeke – a maga központi helyen határozott szóval fogalmazott ítéletei révén – észrevehető *fordulatot* hozott volna. Sem csúcsot, kiteljesedést, sem pályaszakasz-kezdést nem ismerhetünk föl benne ebben a tekintetben.

Hasonló a helyzet az előbb említett felelősségvállalás-problémával kapcsolatban is. Hiszen közismert, hogy az emberiség, a humánus iránt érzett elkötelezettség már korábban is számos alkalommal hangot kapott Babits életművében, az első világháború ellen tiltakozó versekben éppúgy, mint később: *A gyémántszóró asszonyban*, a *Petőfi koszorúiban*, a *Cigány a siralomházban* soraiban vagy megannyi más helyen. Ha megfogalmazódott is benne időnként a „ház” védekező-elhatároló „bekerítésének” eszméje, ha *Szökevény, renitens idillek* teremtésének igénye is

több ízben versírásra bírta, nem lehet igazán drámai küzdelmet kimutatni a háború utáni életműben: részben felelősségvállalástól, részben menekülés vágyától áthatott versek között. Még kevésbé: határozott fordulatot észrevenni a *Jónás könyve* körül, előtte és utána írt költői művek különbségében. Ha tehát nincs is okunk arra, hogy elvesszük azt az általános felfogást, mely szerint a társadalmi felelősségvállalás kérdései – l’art pour l’art és elkötelezett művészet konfliktusai – valamilyen mértékben szerepet kapnak ebben a költeményben, semmiképpen nem lehet megelégednünk ennek megállapításával. Nem hanyagolhatjuk el azoknak a tényezőknek a vizsgálatát, amelyeknek súlya semmivel sem kisebb ezekénél.<sup>2</sup>

Közismert, hogy kegyetlen megpróbáltatásainak, életét gyötrelmesen felőrlő betegségének időszakában dolgozta fel Babits Jónás történetét. Félreérthetetlenek az erre történő költői utalások is, mindenekelőtt a *Jónás imájában*. Noha ennek következtében nem lehet kétséges, hogy a mű megírására részben ezek a körülmények adtak ösztönzést, a cselekményben csak a szenvedés vissza-visszatérő motívumai jelzik őket – legalábbis: közvetlenül. „A mélységből kiáltás” szavainak formálásában, ezeknek az érzelmi feltöltésében kaptak komolyabb szerepet. Célszerű mégis ezen a nyomon továbbmenve tapogatózni: az előre nem látottan rátörő szenvedés problematikáját kutatva. Keresve a lehetséges általánosítások útjait, illetőleg: az általánosabb nézőpontokat. Földeríteni azokat az alkotásokat, melyek az egyéni létezését nagyobb erőknek való kiszolgáltatottságában ragadják meg.<sup>3</sup>

Az erőteljes személyes élmény egészen régi – a maga idején azonban még nem tárgyiasult művészi alkotássá. Aligha véletlen, hogy a világháború, majd az ezt követő, végtelenes ellentétes erőket felszínre hozó történelmi események érlelik csak irodalmi alkotássá Babitsban azt az emléket, mely közvetlenül bizonyára a Fogarason töltött évekből való. („Amikor Erdélyben bolyongtam, havasalji sötét városkában” – írja általános hely- és időmeghatározásként.) *Az Isten fogai közt* a roppant sziklák és magasban gomolygó felhők kettőse közt magára maradt „csöpp kis élet” vacogásának emlékeit idézi föl, amint az alkony vöröslő színeiben hatalmas, élő fohúst, a meredő sziklákban pedig összeroppan-

tásra készülő hatalmas fogakat lát meg. Mégsem az iszonyat érzése adja a költői mű alaptényezőjét. Sokkal inkább valamilyen kettősségnek az átélése, melyben az irtózat a maga ellenpólusát is megeli. „Ó boldog, nagy fogak, ki fogai vagytok – tevődik föl végül a kérdés –, akik közt örökké vergődik a keserves Élet? *Ide-oda lökődünk, apró falatok, az iszonyú Szájban*, míg elporladunk a piros foghús közt. Mi ez a nagy Közöny, az Élettelen, aki az Életet rágja? Ó borzasztó Shiva! vagy élet vagy te is, vad és meleg élet; s csak fogaid hidegek, óriás Óruló? ...” (A kiemelés tőlem származik, T. A.) – A kötött próza-formában írt, művészi tekintetben nem egészen szorosan megformált vallomás-szöveg az emlékek még nem a legáltalánosabb, nem a kezdősorokban bontakoztatni kezdett jelentését fogalmazta meg. Viszonylag szorosan kötődik még az egykori látvány, illetve látomás konkrét részleteihez. Az itt megszólaltatott kettősség-élménynek az erőteljességét és viszonylag állandó jellegét egyértelműen mutatja azonban az a tény, hogy egészen más tematikájú versben: az *Ádáz kutyámban* – is visszatér majd, mégpedig a szerkesztés által kiemelt zárórészben.<sup>1</sup>

Ez a vers az életkép-költészet egyik késői darabjának is tekinthető, azáltal, hogy leírja a gazdája lábainál heverő bumfordi kis jószágot: hűséges pillantásával, haszontalan csirke-hajszolásai-val, ázott-tépett hazavetődéseivel, szimatoló otthont-kereséseivel. A benne kezdettől jelen lévő gondolati elem azonban lassan fölerősödik a sorokban, s lényegesen derűsebb-ironikusabb hangon, de *Az Isten fogai közt* alaphelyzete kap megjelenítést. Enyhén biedermeier-nyájasságú okításainak mélyebb vonulataiban egyúttal már előlegez valamit a *Jónás imája* hangvételéből is:

Tudod, hogy itt valami hatalmas  
gondol veled, büntet és irgalmaz,  
gyötör olykor, simogat vagy játszik,  
hol apádnak, hol kínozónak látszik:  
de te bízol benne. Bölcs belátás,  
bízni abban, kit nem értünk, Adáz.

Óh, bár ahogy te pihensz lábamnál,  
bizalommal tudnék én is Annál

megpihenni, aki velem játszik,  
hol apámnak, hol kínzómnak látszik,  
égi gazda, bosszú, megbocsátás,  
s úgy nem értem, mint te engem, Ádáz!

„Óh, bár adna a Gazda...” – ezzel a megszólítással fohászkodik majd Jónás-Babits is útbaigazításért, az után kutatva, aki az események folyamán kínzójának mutatkozott, aki a bosszú szavát végül a megbocsátására cserélte föl. A szálak errefelé vezetnek hát tőle, viszont az *Ádáz kutyám* a maga lassan kibontakozó komoly jelentéstartalmával sem tartozik a nagy költői alkotások sorába. Az alapul szolgáló anekdotikus apróságok nem bírják meg a rájuk rakott létbölcseleti elemek minden terhét. (A „bosszú” szó például nem is látszik benne kellőképpen indokolt-nak.) Az Arany-versek egy részéhez hasonló építkezés a hagyományos vallásos szemléletbe jórészt beleillő tanulság megfogalmazásával, szelíd panasz és bizakodás szavainak kimondásával s mindennek enyhe ironizálásával ér véget – anélkül, hogy állást tudna foglalni olyan, a szorongások közepette fogalmazódó kérdések ügyében, amilyeneket *Az Isten fogai közt* érzékeltetett.

Pedig nem is csak személyes létében foglalkoztatják kínzó kétségek a vers íróját. Ekkortájt keletkezett másik költői műve, *A sziget nem elég magas* című nagyon is súlyos kérdéseket igyekszik a bizalom jegyében megválaszolni, magára erőltetve a hívő fegyelmét, megmintázva a mindent jól intéző, *minden rosszat jóra fordítani tudó* gazda alakját („Nem apadt el az ösztönök alja ... / Ártér a világ, ártér Magyarország / véres iszappal ... De ezen nem sírok ... Talán ő – ti. az isten – öntöz a vérrel csak s trágyáz csak a szennyel ...”). A felsőbb hatalom természetéről való babitsi töprengések erőteljességét mutatja, hogy következő megfogalmazásuk már nem is életképpel kapcsolatos. Nem mosolyogtatóan kisszerű szereplővel kapcsolatban bölcselkedik itt Babits. Személyes társadalmi állásfoglalásainak égető problémái, a „jobb és bal” közt utat keresés élményei készítik alkotásra. Egy felsőbb szellemiség mellett tesz hitet, ehhez viszonyítottan minden mást lényegtelenné minősítve:

A többi: játék! bolond, noha véres,  
vad játék olykor, melyben a szegényes  
méla gyerek szédülten, ütlegek közt  
ing, míg el nem jó Apja, s kézenfogva  
el nem viszi... ing, mint a báb  
dülöng  
bizonytalan színpadán.

S tán

ilyen báb vagyok én is – de a bábót  
drótjai tartják; s tudjátok meg, izmos  
drótjaimat...

...Valaki fölülről

igazítja

kimondhatatlan ujjal.

A hívő áhítatos – ily módon egyszersmind némileg *szokványos* – szavaivá csitulnak tehát a vádló, végletes belső nyugtalanságról is jelzést adva halmozódó kérdések és felkiáltások. Mégis, más vonatkozásban már egyre határozottabban formálódik az a magatartásbeli kettősség, mely majd a *Jónás könyvében* lesz teljesé. „Bolond, véres, vad” játékról szól már – de azért még játékról. (A szó különben aligha véletlenül volt ott az előbb vizsgált versrészletben is.) Csak itt nem a „Gazda” az, aki játszik – vagy legalábbis: a fájdalmas ütések nem tőle erednek.

Szenvedéllyel vall kapott ütlegekről, magasba törni vágyásról, és nagyobb erők kezében levésről – de közben lefokozottan tudja magát nézni: kissé komikus figuraként.

Ez az önmagát lefokozásból és érzelmi telítettségéből adódó kettősség váratlan erővel jelentkezik a *Versenyt az esztendőkhel* cím nélküli nyitó darabjában:

Mint a kutya silány házában,  
legeslegutolsó a családban,  
kiverten és sárral dobáltan,  
és mégis híven és bátran  
kiált egyedül a határban

fázva és szeleknek kitártan:  
amit kiáltok, úgy kiáltom  
vénen, magamban és ziláltan,  
sárosan, rugdalva, ruhátlan,  
híven, remegve és bátran.

Magamra maradtam, magamra  
és hangom, mint vén kutya hangja  
rekedt már, vagy mintha a kamra  
mélyéből jönne, tömlöckamra  
mélyéből ...

Nem irodalomtörténet-írói önkény okozza, hogy a kutya alakja már másodszer szóba került a *Jónás könyvének* tárgyalásakor. Hiszen mintha csak ennek a kamrába zárt hűséges állatnak az alakjába lényegülne át az elgyötört próféta is, mikor a cet gyomrába zártan (mintegy „ziláltan, sárosan, rugdalva ... és bátran”) urára talál, és nemcsak tudomásul veszi, hogy „Ebének kívánt engemet a pásztor”, hanem már el is vállalja tőle megbízatását, látván: „Jössz már, Uram, jössz, záraim kizárod / s csahos szókkal futok zargatni nyájad.”

Talán csak akkor tört föl ehhez hasonló szenvedélyességgel – ilyen szavakba kapaszkodó kétségbeeséssel, kapkodó lélegzetvétellel – Babits torkán a szó, mikor a háború éveiben tagadta meg a hivatalosan hazudott korparancsot: „Ha ajkam ronggyá szétszakad, akkor is... én nem a háborút énekelem.”<sup>5</sup> A kiművelt poéta szóhasználatától („Ha ajkam...”) azonban mintha már messzire jutott volna Babits, mikor megrugdalt, vén kutya rekedtségével indítja vallomását.

Miről? – ez nem lesz teljesen világossá. Azért sem, mert a hallatlan intenzitással induló költemény lényegesen erőtlenebbül folytatódik. A mintegy tömlöcmélyből, elementáris erővel feltörő hang míveskedő lírikus megnyilatkozásává finomodik: „És mire fölér ajkamra, / száz faltól fullad és bamba, / mert az élet mosott goromba / habjaival és süket és tompa / iszapot rakott minden ablakomba.” (Akár képzavart is a terhére írhatunk, ha például a „sárral dobáltan”-t „az élet mosott” mellé állítjuk, de a vén kutya képe és az „ajak” szó egymást ütése, vagy más stílus-

törések sem kevésbé zavaróak.) Ezt a zavart a költemény gondolati vonulatának figyelembevételével enyhíthetjük valamennyire.

A mondatok jelentése ugyanis éppen a felszínre törekvő hang (nemcsak hangszín, tehát stílustörekvés, hanem egyszersmind mondandó) elakadásának körülményeire utal. Megfogalmazódik ennek során annak fölismerése is, hogy „régí cafrangokkal fölékesítve” az új szavak „ügyetlenebbek”, „mint kinőtt ruhában – merevebbek”. Tehát leírójuk roppant erővel érzi magában a megnyilatkozást kereső élményeket, de még nem tudja számukra kialakítani a megfelelő objektivációs formát. Így még rendezetlennül gomolyog benne valami, gátak törésére, új medrek vájására készülődve. A mélységeket járt ember létéről hírt adó mondandó vajúdik itt – erről szóltak a nyitást követően elének ömlő mondatok –, de olyan, amelyben magasrendű eszmeiségnek jut döntő szerep. Erre utalt már az idézett részben is az ismételt „bátran” és a „híven”, erről adnak jelzést – részleges stilustörés árán is! – a további, majd végül a befejező sorok, melyek mintegy a készülődő új szavak hangját hallatják:

„...Dadogunk, botorkálunk,  
de ki kell jönnünk, egy szó előtt járunk,  
dadogás vagyunk, egy szó jön utánunk,  
követek vagyunk, utat csinálunk.

...  
Mi dadogunk, de várj, ki jön utánunk.”

Ez az „új szó”, ez az új hang lesz majd a *Jónás könyvében* tisztábban fölismerhetővé. Abban a műben, amelyik részben leplezetlen kifejezést ad a jónási sorsnak, ugyanakkor azonban felsőbb nézőpontokat is érvényre juttat. Lényegében az *Adáz kutyám* és a *Jobb és bal* tanítását fogalmazza újra, de ellentmondásosabban – viszont olyan intenzitással, olyan emocionális töltéssel, hogy már az is a magáénak tudja elfogadni, aki átélte egyszer az isten fogai közé szorult ember iszonyatát.

## Jónás alakjának tragikomikussága – és az Úr arculatának részbeni kettőssége

Hogy az ura elől elszelelő, ábrándjaiból kiragadva tengerbe hajított, jajszóra-nyögésre kész próféta a maga szimatolhatóan mord lelkével, bikáéhoz hasonlatos bődüléseivel, töklevelnek-örvendéseivel megannyi komikus vonást hordoz, annak igazolására aligha kell már teret áldozni: általánosan ismert tényről van szó. Hogy gyötrelmes kínjaival, megalázásokat-megpróbáltatásokat kiálló szívósságával, erkölcsi igényességével és igazságokat megfogalmazni tudó szavával egyszersmind kimagasló emberi értékeket is hordoz, az sem lehet ugyanakkor kétséges – különösen nem Jónás imájának ismeretében. Az ő viselkedésében, megszólalásaiban kimutatható kettősség a történet elbeszélőjének a hanghordozásából sem hiányzik: a készség valamilyen szelíd csúfolódásra, társulva a megrendültség tolmácsolni tudásával. Jónás szereplésének kétarcúsága viszont nem függetleníthető helyzetének kettősségétől, helyzeteinek egymásutánját pedig csaknem kizárólag az Úr határozza meg. Ezt pedig indokolt a korábbiaknál nagyobb mértékben figyelembe venni. Hiszen istene nem csupán egy-egy szózatával irányítja (vagy törekszik irányítani) a történet főszereplőjét, hanem azzal is, hogy rendre beavatkozik a sorsába. „Nagy szelet” éppúgy tud számára „szerezni”, mint más esetben „kicsinyke férget”, s gyanítható, hogy nemcsak a csodálatos cethal kellő időben és helyen történő megjelenése köszönhető az ő keze munkájának: a „görcs hajósok” markát irányító goromba kormányos is ezt a legfelsőbb irányítást követve botlik a hajófenéken alvó prófétába. A sors-gyötörte Jónás komikumát is részben isteni helyzetteremtések szülik. Mondhatni vigjátéki figurává bizonyos tekintetben balek-szerepének végigjátszása teszi. Félig henye óvatosságból, részben azonban egészséges ösztönével bajt orrontva szökött megbízatásának teljesítése elől, („... de hisz tudhattam... azért vágytam Tarsisba futni!”); utóbb félig a kényszernek, félig éledező hivatástudatának engedve vállalta el mégis az idegen nép közti prófétaságot, már-már túlzott odaadással vetve bele magát – hogy aztán



végül felsüljön alakításával. Egyáltalán nem gyengeségének következtében, még csak nem is annyira túlbuzgósága miatt. Mindenekelőtt azért, mert megbírója egy kritikus ponton mintha megfélekedett volna róla: csupán intelmeinek hirdetését adta ismételten parancsba, azt viszont már nem tartotta szükségesnek, hogy közölje szolgáljával tervének módosítását. Megbocsátásának fennköltségében nem gondolt arra, hogy az erővel profétálásra szorított Jónás is érdemelhetne valamilyen útbaigazítást. (A kegyes megmosolygás helyett, amiért „Jónás... nem tudja, a dőre” a stratégia-változást. Vajon honnan tudhatná?) Csak lázongó szavainak hallatán talál majd egymásra – a leckéztetés aktusában – megsértett föntség és okító jószándék.

Jónás esendő, de ótestamentomi urának viselkedéséhez is férhet szó – akár újabb kori erkölcsű szemléleteknek, akár egy felvilágosultabb keresztény felfogásnak a normái szerint ítélve. És ennek bizonyára Babits is a tudatában van.

Az Úr első megjelenésekor zord fönséget mutat – de valahogy egy fokkal már nagyobb mértékben is tudatában van ennek a fönségnek, hogysem fenntartás nélkül tiszteletet parancsolna. „Nagy ott a baj, megáradt a gonoszság” – mondja ítélő szigorral Ninivéről, így jelölve meg a bűn eláradásának mértékét: „szennyes hajjai szent lábamat mossák”. Az alliterációval is kiemelt – ebben az összefüggésben tehát ünnepélyesebbé tett – „szent lábam” megnevezés már enyhén mosolyra készítet. (A bibliai szövegben nincs ilyesmi!) A fönségeskedés egy kevés komikai árnyalást is kap. Ezzel szemben – illetőleg: mintegy ellenpontozással ezt kiegészítve – a mű késői szakaszában szereplő „Van időm, én várhatok. / Elöttem szolgálím, a századok” szavainak megfogalmazása, a „dőre” Jónás fölötti könnyed napirendre téréssel („Jónás majd elmegy, de helyette jó más”) valamilyen lomha fölényeskedésből tartalmaz egy mozzanatnyit. (Petrovics Emil megzenésítése igen jól érzékelteti a tartás méltóságának mélyén lappangó hamisságot). Ennek az arculatnak a gazdája nem azonosítható minden vonásában a Babits által maga számára kialakított isteneszménnyel. Ez a legfőbb hatalmasság valóban „játszik” egy kissé a neki kiszolgáltatót emberi lényekkel.

A cselekményben központi szerepet játszó, más-más néven említett legfőbb lény végső szavainak csengésébe viszont már

nem vegyülnek disszonánsnak mondható elemek. Nemcsak hogy nem büntető Úrként, szigorú parancsolóként szólal itt meg: az önnön nagyságával való elteltség sem érződik hangján. Szavait az alkotó emberrel csaknem azonosuló érzület melege fűti:

...Ne szánjam Ninivének  
ormát mely lépcsőt emel a jövőnek?  
A várost, amely mint egy fáklya égett  
nagy korszakokon át és nemzedékek  
éltek fényénél, s nem bírt meg vele  
a sivatagnak annyi vad szele?  
Melyben lakott sok százszor ezer ember  
s rakta fészket munkálva türelemmel:  
ő sem tudja és ki választja széjjel,  
mit rakott jobb s mit rakott balkezelével?

Nemcsak Ninivének a lakóit látja másképpen ez az isten, mint az, amelyik kezdetben szent lábainak tisztaságát féltette az emberek szennyétől. Jónást sem utasítja vagy leckézteti már, korábban fölényes jóindulatának mosolyát is megrendült komolyságnak a hangjai váltják föl – ezzel egyidejűleg pedig az Ótestamentum zord ura átengedi helyét a történetbölcselethez. Jelképesé a „mag hó alatt” motívumát újrafogalmazó szavai olyan szemléletet fejeznek ki, amelyiknek gazdája a maga egyetemességében irányítja az ember-létet:

Ninive nem él örökké. A tök sem,  
s Jónás sem. Eljön ideje még,  
születni fognak újabb Ninivék  
és jönnek új Jónások, mint a töknek  
magvaiból új indák cseperednek...

Ahogy Jónás ellentétes – komikus és tragikus, alanti szférákba nyűgözött és szellemi magaslatokba emelkedő – lényének majd az egyik, majd a másik arculatát rajzolják elő a sorok, hogy azután Jónás végső imájában teljes tisztasággal az utóbbi nyilatkozzék meg, ahhoz némiképp hasonlóan módosul a legfőbb irányítónak is az arca – utolsó, ugyancsak teljesebb lélegzetű

megnyilatkozásával jutva el önmaga igazi felmagasodásáig. Ez az enyhe metamorfózison átment Isten már méltó arra a hozzá intézett imára, melyet a költemény utólag írt befejező sorai fogalmaznak meg: az áhítat átszellemült igéinek meghallgatására.

## A szerkezet néhány tényezőjéről

Hogy a stílusnak milyen mesteri átmenetei jutnak többek közt kompozíciós szerephez – annak biztosításával, hogy a nyers és a szellemivé lényegült, a komikus és a tragikus a maguk ellentétségében is végső soron egészet alkossanak – annak kimutatása önálló tanulmányt érdemelne. (Egyes részleteit már megírták.) Néhány olyan más tényező is számot tarthat azonban az érdeklődésünkre, mely hozzájárul ahhoz, hogy ez a sokrétűen összetett anyag a cselekményszínterek sokféleségével, részben átalakuló szereplőivel és szféráinak különmeműségével egységes remekművé kerekedjék.

A költemény első látványos jelenete a vihar képe. Mindjárt a második versszakban megjelenik, amint az Úr elbocsátja a szeleket a tenger fölött:

s kelt a tengernek sok nagy tornya akkor  
ingó és hulló kék hullámfalakból,  
mintha egy új Ninive kelne-hullna,  
kelne s percenként összedőlne újra.

A hatalmas víz képe motivikusan az első sorok gonoszság-metáforájához is kapcsolódik: annak „megáradt hajjai”-hoz. Fontosabb azonban ennél, hogy tökéletesen előlegezi a maga módján a befejezést, egyaránt kapcsolódva annak eszmei alkotóihoz és tényleges képéhez. Hiszen a végső tanítás szerint „Ninive nem él örökké”, de utána majd „születni fognak újabb Ninivék” – amiben

benne foglaltatik, hogy „hullni” is fognak, hogy megint újra szü- lethessenek, akár a tenger hullámai. Ugyanez történik a Jónás- látta képen is – némi áttétellel: „Messze lépcsős tornyai Ninivé- nek / a hőtől ringatva emelkedének” – mondják a leírás szavai, de az általuk földézett képen a hőtől áramoltatott levegő hul- lámzó fénytörései az emelkedés-élményben a süllyedés ellenté- tességéből is szükségszerűen adnak valamit.

Igaz: az egyik hullámzás „percenként” dönti-építi Ninivét, a másik talán évezredenként, a hozzá kapcsolódó közvetlenebb látvány pedig másodpernyi hullámmozgásokra bontható fel. De hát ott is van általuk közrefogva a mű lényegi időszemléletének megfogalmazása: „negyven nap, negyven év vagy ezerannyi / az én számban ugyanazt jelenti”. Nem csupán az Úr történelem- látása nyert itt kifejezést, hanem a költőé is. Hiszen imájában (melyben egyébként a vízár-motívum is újból megjelenik) ugyan- erről szól Jónás-Babits is, mikor összehasonlítja önmaga közvet- len alakját stilizált másával: „...mint Jónás a Halban / leszálltam a kínoknak eleven... / sötétjébe, nem három napra, de három óra, három évre vagy évszázadra ...” Más szóval: a *mérték- különbségek lényegteleneknek ítéltetnek a minőségben kimutat- ható egylényegűségekhez viszonyítva.*

Nem véletlen egyébként az utóbbi időtartam-megjelölésben a „három” ismétlése. Ez az évezredeken át mitikus jelenéskörrel bíró, fontos valóságtényezőt tartalmazó szám egyik központi strukturális elemét alkotja a *Jónás könyvének*. A cselekmény folyamán Jónás háromszor száll alá a szenvedés egy-egy poklába: először a hajónak, másodszor a cetnek a gyomrába, harmadik alkalommal a sivatagi gyötrelmekébe. (Igaz, ez utóbbinak a szín- tere – a maga nyitottságában, száraz forróságában – részben épp ellentétes az előzőkével. Lényegi azonossága azonban így is megmutatkozik: a szenvedőt a „nap hévsége ... felette / bágyadtta szédítette, úgyhogy immár / úgy érzé, minden körülötte himbál, / *mintha megint a hajón volna...*”) – Az Úr először nagy szelet „szerez”, másodjára viszont „kicsinyke férget”, harmadízben pe- dig tikkasztó meleget. (Ha az utolsó kettőt – azon az alapon, hogy igazában közös elemet alkotnak, tehát itt csak a „szerez” szó ismétlődött meg, nem az általa jelzett *akció* – egynek vesszük, akkor is eljutunk a hármas számhoz, mert akkor viszont indokolt,

hogy a kellő helyre „készített” cethalat is ide számítsuk.) Jónás három ízben – szintén három egymást követő napon – próbálkozik a prédikálással. Az Úr három alkalommal szólítja őt – mint ahogy ő is háromszor fordul hozzá kiáltásaival. Előbb a cet gyomrából – háromszori nekifoháskodással –, utóbb pusztába menekvése után, harmadízben megcsalattatását követően. (Hosszabb „vádbeszédben”, melyhez két rövid „utóhang” járul – míg az isteni megnyilatkozások szembeszökően hosszabbodó tendenciát mutatnak. Végső kiáltásainak „hogysem élnem”, „sem-hogy éljek”, „mígcsak élek” zárlat-hármasára felel majd az ima – illetőleg a teljes mű – zárlata, a „s meg ne haljak”.) Három „totálkép” tárul az olvasó belső tekintete elé. A márványsimassággal gyűrűző tengeré, fölötte a szivárvánnyal, az éjben „...elmerülő” láthataré, mely előtt Ninive lángot nem fogó házainak vonulata rajzolódik halványan elő, végül pedig a hőtől ringatva emelkedő (-lemerülő), ziháló állatként elnyúló roppant városnak a látványa. Mindig egy-egy résznek a zárásaként.

A horizontális kép-kitárulások szabályos rendjét ugyanakkor viszonylagos szabályossággal ellenpontozzák asűrűbben észlelhető vertikális mozgásirányok. A „kelj fel” parancsát követő fölkelést majd tornyokként „kelő” hullámok mozgásai folytatják, melyek kelésüket követően azonban nyomban a mélybe „hull”-nak – s a hajómélybe rejtőző Jónás végül a tengerbe hajítva, egyre mélyebbre süllyedőben távozik a szemünk elől („mert nehéz a kő, nehéz az ólom, / de nehezebb, kit titkos súlyú bűn nyom.”). A cetnek a gyomrában úgy érzi: „Egyetemed fenekére hulltam”, gyötrelmes-groteszk ugráندozását-vettetését követően azonban – lélekben megjárva „a Magasság hosszát” – testével a felszínre emelkedik, s a szárazföldre jutva távozik előlünk. Ninive városába érván a piactéren kezdi meg igehirdetését, ezt „a magas ülések csúcsára hágván” folytatja, hogy azután „egy cifra oszlop tetejére” helyezték – ahonnét végül is aláveti magát, hogy rácson-csatornán át „lekúszva... lecsúszva” hagyja el minél előbb a bűnös várost. A három mozgalmás cselekményű éneket követő negyedikben nem jutnak hangsúlyosabb szerephez a föl-le-irányulások – csak majd a befejezésben. Az Úr szavaiban és a hozzá kapcsolódó záróképben, a már említett módon. Úgy, hogy a diametrális ellentéteken belül megint csak a fölfelé irányulásnak jut egy

fokkal nagyobb szerep, minthogy ez kap közvetlen leírást: az egymással vetekedve „kelő” tornyok, a jövőnek „lépcsőt emelő” építkezések általános leírásaiban, a látszólag „ringatva emelkedő” építménykontúrok megjelenítésében.

A szerkezet tehát minden tekintetben zárt. Babits láthatólag nem a cselekmény egyik vagy másik részletével, megfogalmazott gondolatainak egyikével vagy másikával tudott művészként is kapcsolatot teremteni, hanem a verssé formált egésszel. Régebben, fiatal költőként, a rejtőzködő megszólalás útjait kutatva számos álarcot festett magának egymás után, félig-meddig játékosan próbálgatva fel őket, évek múltán azonban inkább félretolta az álarcokat, felhagyva az alakváltás játékos kísérleteivel. A halálhoz közelítve talált aztán rá arra a szerepre, melyben személyiségének legfőbb jellemzőit felszínre hozhatta – de olyan ön-megkettőzés révén, melynek segítségével alakmását már kívülről, a cselekmény elmondójának „szerepéből” is nézni tudta.<sup>6</sup>

## Summázó megjegyzések

Bibliai alak nyomán formált isten és igehirdető próféta története – olyan stílusötvetben megírva, amelyik fölé egyetlen századunkbeli stílusirányzatnak a címkéjét sem lehet kategóriajelzőként elhelyezni... Méltatott értékei ellenére nem kell-e bizonyos tekintetben mégis korszerűtlennek minősítenünk az ilyen művet? Mit kezdhet vele „a ma embere”, „itt- és most”-létében, ha a felelősségtudat, a barbárság elleni tiltakozás megszólaltatását a költemény egyik – és nem is a legközpontibb – elemének tudjuk csak elismerni?

Néhány érvet ilyen kérdések megválaszolására is szükséges lehet felhozni – ha még nem tétettek föl, akkor is.

Ami a stílust illeti: igaz, hogy a mesés történet megírását csak a realizmus fogalmának parttalanra tágítása árán lehetne rea-

listának nevezni, még kevesebb értelme lenne más stílustörékvések kategóriáival kísérletezni. A mítosz-átértelmezések azonban már éppenséggel jellemzők a huszadik századra – ha nem kaptak külön gyűjtő-elnevezést, akkor is. A korábbi stílustörékvések jegyében bontakozó művészi alkotási eljárásoknak újszerű – mert korábban létre nem hozott – egységgé szervezése pedig éppenséggel a huszadik század művészetében valósult meg a legjellemzőbb módon, viszonylag a leggyakrabban.<sup>7</sup>

Egy fokkal beljebb menve a mű vizsgálatában: hogy nincsenek olyan hősök, akik mindvégig felsőbb eszmei szférákban járnak (vagy pedig: ha vannak, ezek a világtól idegen létezésnek, az embertelenségnek a lehetőségeit hordják magukban), azt is ismételtelen kénytelen volt fölismerni és megmutatni a romantika utáni idők irodalma. Babits költeménye azoknak az alkotásoknak a sorába tartozik, melyek erőteljesen demitizált, kötésig a „földi” világban járó ember alakjából mintázzák meg – az emberi nagyságnak a szobrát? Azt az alakot, akiben vaskos evilágisága ellenére a nagyság is benne rejlik.

Más oldalról közelítve: régi témát sokan értelmeztek át korunkban. De úgy fogalmazni át a mesét, hogy annak csaknem minden ízét-zamatát megőrizve sikerüljön új mondandót kifejezni: ez csak a legnagyobbaknak sikerült. S most már magáról a mondandóról szólva – épp korunk embere számára ne jelentett volna élményt a nagyobb erők uralma alá vetettség? (Néha akár a „rettentő fogak” közé szorultság érzése is?) S ha nem valamely emberarculatúnak vélt felsőbb lény, akkor maga a történelem ne csapta volna be néhányszor azt, aki ennek útjait egyengetve hirdette „negyven nap, negyven év” vagy más idők múltával egyetemes fordulatok bekövetkezését? Ilyen vonatkozásban is eleven erővé válhat Jónás példázata vagy imája. És nem csupán olyanok számára, akik valamilyen istenben hisznek.

Bárkinek, akiben benne él valamilyen nagyobb ügy szolgálatának vágya. Annak az igénye, hogy csetlésein-botlásain és túlbuzgóságain egyaránt nevetni tudva, szerepének viszonylagos jelentéktelenségét átérezve is: feladatteljesítő életet éljen.

(1978)

„...OTT MÁR TUDTÁK ÉS VÁRTÁK  
ÉS BEVITTEK...”

(Antifasiszta mű-e a *Jónás könyve*?)

Többen, több oldalról, részben igen tüzetesen vizsgálták már Babits késői, kivételes erejű, különös stílusötveteket nyújtó remekét, abból a szempontból is, hogy milyen eszmei indíttatások, milyen szemléleti interferenciák, illetve milyen eltérő magatartás-sajátságok érvényesülnek benne.<sup>1</sup> A centenáris ünneplés alkalmával megjelent írások azonban mintha elsiklottak volna ezeknek a kutatásoknak a tanulságai fölött; noha ezek közérdekűeknek látszanak. Így indokolt lehet mondhatni provokatív élel fogalmazni meg az alcímbe szereplő kérdést. Milyen érvek is szólnak a mellett a meglehetősen egyöntetűséggel vallott vélemény mellett, amely szerint Babitsnak ez az alkotása jellegzetesen antifasiszta indíttatású, hogy éppenséggel antifasiszta morális alapállást tesz a magáévá?

A dolgok újra-végig gondolásának igénye a műalkotás és a társadalmi valóság tényeinek egybevetését kívánja meg –, akár közismert elemek újra-végignézését is.

„... kiálts a Város ellen! Nagy ott a baj, megáradt a gonoszság” – ennek az isteni szózatnak az erkölcsi ítéletei valóban akadálymentesen illeszthetők rá arra az országra, mely a sorok írásakor a hitleri téboly szellemében épül mind félelmetesebb hatalommá. Még azon sem kell talán fennakadnunk, hogy Babits Jónását a vers cselekményében „a feddett népség” lehetséges magatartása készíti futásra, nem pedig valamilyen felsőbb „nínivei hatalmak”-nak valamilyen kegyetlen tilalma. Végül is tudjuk, hogy a harmincas-negyvenes évek folyamán „a népség” is részt vett



egyben-másban, és nemigen kedvelte azokat, akik ezért kárhoz-  
tatni próbálták. Mikor azonban hiábavalónak bizonyult menekü-  
lési kísérlete után pillantjuk meg a Ninivébe jutott Jónást, akkor  
már el kell egy kissé bizonytalanodnunk: itt ugyanis semmiféle  
megkövezési szándékok nem látszanak hősünket fenyegetni. Ele-  
ven piaci kavargás közepén találja magát, adás-vevés zsváját  
próbálhatja meg túlkiabálni prófétai szavaival. Ám – tudjuk – alig  
szerez magának ezáltal többet valamilyen csodabogár-szerepnél  
(„...az asszonyok körébe gyűltek akkor / kísérték Jónást bolondos  
csapattal. / Hozzá simultak, halbüzét szagolták, / és mord lelkét  
merengve szimatolták”). Ezért is megy majd tovább – hogy tisztességgel megfelelhessen a prófétai követelményeknek, ha már  
egyszer kínos-keservesen hirdetőjévé lett az igének.

Csakhogy a valóság mindvégig távol marad Jónás elképze-  
léseitől. Attól is, amit remélhetett, attól is, amitől rettegett.  
Hiába forog ugyanis vérben a szeme, hiába „bődül” iszonyút: se  
bűnbánó megtérésre, se könyörtelen elítéltetésre – mártírsorsra  
– nem talál. Van, ahol éppenséggel ügyet sem vetnek rá: élük  
változás nélkül a maguk életét („de az árusok csak tovább nevet-  
tek, / alkudtak, csaltak, pöröltek vagy ettek”; mások „a homokon  
illegve kigyóztak, / s szemérem nélkül a nép előtt csókolóztak”).  
Egy felsült Péter apostol érezhette volna úgy magát Madách  
római színeben, ahogy Babits Jónása Ninivében („...meztelen  
táncoltak ... a szolgák / vagy karddal egymást ölték, kaszabolták  
/ játékul...”). S amit már a cethal gyomrát megjárt Jónás sem bír  
elviselni: úgy fordulnak a dolgok, hogy végül a maga teljes prófé-  
tai alakításával *ő is részévé lesz ennek a világnak*. Hiszen amint  
híre megy, hogy találtak valakit, aki mocskosan-tépetten, síró  
dühvel végpusztulást jövendöl és megtérést hirdet, a nagy ninivei  
„rendező” láthatólag fölismerik, hogy *már csak ő hiányzott* a  
nagy komédiából: „... Ott már tudták és várták és bevitték, ... hogy  
szónokoljon ...”.

Okkal perel hát utóbb urával Jónás, amiért még ezt a szégyent  
is el kellett érte – miatta? – szenvednie: „Lám, megcsúfoltak...!”  
– Okkal, hiszen a komédiába fulladó tragédia nem föltétlenül  
enyhébb a mártíriumnál.

Csakhogy: hol volt efféle komikum a hitleri korszak igehirde-  
tőinek sorsában? Melyik bírálójukat tették az új rend urai „egy

cifra oszlop tetejébe”, hogy onnan mindenkinek a fülébe harsogják intő és átkozó szavaikat? Adás-vevés kalmárszelleme, gátra nem lelő szexuális szabadosság, a világ élvezeti cikkek tekintése: ezek lettek volna a Harmadik Birodalom legfőbb jellemzői?

A kérdés már-már olcsón szónoki, mégsem térhetünk ki föltevése elől. Bármennyire nyilvánvaló ugyanis, hogy a tények ismerete alapján csak egyértelmű nemmel lehet megválaszolni, hallgatólag mintha – évtizedeken át – magától értetődő igen-feleletet adtunk volna rá.

És lépünk eggyel még tovább. Hiszen tudjuk: a történet nem itt ér véget: nem Jónás átkainál. Hanem az Úr megbocsátásánál, a megbocsátás érveinek elősorolásánál.

A hitlerizmus világán belüli csöndes, alig észrevehetően végbemenő megjavulást remélte volna Babits?

A válasz megkísérlésénél nem kell a föltevések bizonytalanabb szféráiban maradnunk: közismert verseiből kapjuk majd meg az egyértelműen tagadó választ. Lengyelország lerohanása után, a francia földet fenyegető előzónlás előtt, Babits szinte megismétli a jónási átkot – de olyan szigorral, amely nem ismeri a komikai mellékhangok feloldását.

Sujtsd el fölöttünk ítéletedet,  
és bocsáss újabb vízözönt a földre!

Vagy inkább

Megengednéd-e, hogy gyermekeinknek  
gyermekei – gonosz új iskolák  
neveltjei – már nevét is elfeledjék  
annak, mi előttünk szent ma még?

*(Talán a vízözön...)*

S ezúttal nem hangzanak el olyan szavak, melyek fölmentést adnának a büntetés terhe alól. Az igehirdetést is megtiltó hatalmakról ítélve Babits nem hallatja a bölcs nyugalom érveit.

Mint ahogy korábban sem tette, amikor úgy látta, hogy „Jön a Barbárság, mint havas tavasz, / korbáccsal a kezében”. Jónás történetét írva bizonyára egykori – valóságos vagy képzelt? –

erkölcsi tartásoknak a fellazulását érezte Babits, s ezen tudott úgy felindulni, hogy haragjához előbb-utóbb azért kétkedést is kellett társítania: vajon *teljesen* méltányosak-e bőszerű indultai? Vajon nem egyfajta emberi gyöngeség lappang-e bennük is? És egyáltalán: nem becsüli-e túl saját igehirdetői szerepét? A *Kárvavár*, a *Gólyakalifa* vagy a *Halálfiak* városainak világában is ott rejlő vagy éppen felszínre törő vétkeesség alighanem közelebb áll a cselekménybeli Ninive fertőzöttségéhez, mint azok a bűnök, melyeket az SA és a Gestapo eszközeivel követtek el.

A *Talán a vízözön* ezért nem a Jónás könyvét záró isteni szózatot vonja vissza – inkább új, *másik ítéletet hirdet. Más vétkek fölött.*

Mondhatni: egy másik város sorsa fölött.

A fölött a Ninive fölött, amelyiknek az árnyai az utóbb – a háború kitörésének évében – írt Jónás imája vallomásában már egyre fenyegetőbb: Babitsot is egyre kegyetlenebbül nyomasztva kezdik előrevetni a maguk árnyékát. Ezért is egyre szorongóbb a szava: „míg az ógi és ninivei hatalmak / engedik, hogy beszéljek s meg ne haljak.” *Itt* kezdenek csak Babits művében előrajzolni annak az újfajta hatalomnak a körvonalai, amelyik már nem tudja – vagy nem akarja – „manipulálni” a maga művészeit: udvari bolondokként kiszolgálóiként felhasználni. *Ez* a Ninive már megvonja tőlük a szólás jogát.

Ennek a parancsuralmi „város”-nak a képéből vetített azután valamennyit vissza az olvasók tudata a korábban íródott mű Ninivéjére is.

Nem kizárólag annak alapján, hogy a máskülönben zárt egységbe formált mű – a Jónás imájával kiegészített *Jónás könyve* – fő- és utórészében ugyanaz a „Ninive” név szerepel. Az az általános erkölcsi igazság, melyet egyik fontos részében a mű megfogalmaz – hogy ti. „vétkesek közt cinkos, aki néma” – a negyvenes években, a faszizmus előretörése idején ilyen irányú konkrétumok viszonylatában mutatkozott elsősorban érvényesnek: a faszizmus előtti meghunyászkodás egyik formájának kategorikus elvetésében. (Még akkor is, ha magában a műben keserű vád társul az ítélet kimondásához, amiért talán nem emberre szabotlan kemények az ilyen isteni parancsok.) A költemény megjelenésekor is a magáénak érezhette a kor embere a vádat, még

inkább így érezhette később. A háborúba sodródás, az erősödő uszítás, a katasztrófához közelítés éveiben. Vagy akkor, mikor az országot előzönlötték a „második Ninive” hullámai. A „kiáltás a Város ellen” igéi sem annyira zord veretességük megejtő művészségét adhatták ekkortájt élményül, mint amennyire megelevenült etikai töltésük keménységét. A befogadás ilyen módosulásaihoz adott lehetőséget a *Jónás könyvének* az a része is, amelyben „Hé, emberek! Fogjátok és vigyétek ezt a zsidót!” kiáltás nyomán vetik tengerbe a menekülni vágyót. (Még akkor is, ha a tett elkövetői – tudjuk ezt is – nem Ninivéből valók.) Egyértelműen a fasiszmus brutalitásaira „vágott” a kép, ennek a világnak az atmoszférájából tört be valami a verssorok között, ez lett torkot szorítóan időszerűvé.

Írásban talán Lukács Györgynek kritikus időszakban: 1941 júniusában keletkezett esszéje, a *Babits Mihály vallomásai* mutat először olyasfajta *Jónás könyve*-értelmezést, mely a későbbi évtizedekben azután általában meghonosodott. 1945 után, a „nem volt elég” – önvád-érzete és vádoló szava nyomán kibontakozó viták teremthettek majd ennek az írásnak a számára is valamilyen élezzetebb – talán éppen túlcélezett – olvasatot.<sup>2</sup> Ezt vette fokozatosan át az alkalmi hivatkozásoknak és az iskolai tankönyveknek az az óhatatlanul egyszerűsítő, hosszúra nyúló egymásutánja, melyben a „vétkesek közt cinkos, aki néma” mármár a költemény végszavává, a cselekmény Ninivéje pedig Hitler birodalmává lett.

De ha tény – vitát nem érdemlő tény – is, hogy a műnek *vannak* antifasiszta megnyilatkozásai – egyszersmind tehát ilyen értékei –, ez semmiképpen nem teszi a *műegészét* specifikusan antifasisztává. Egy bizonyos kornak az olvasói recepciója érthető módon domboríthatta ki belőle az ilyen vonatkozásokat, ez azonban nem lehet ok arra, hogy mi mindvégig ilyen olvasatú beszűkítésben – a mára vonatkoztatva azt mondhatjuk: ilyen torzításban – adjuk tovább. Megérdemli, hogy teljes gazdagságában próbáljuk már a magunkévá tenni.

(1984)

## KOSZTOLÁNYI DEZSŐ: SZEPTEMBERI ÁHITAT

Értékes, szép Kosztolányi-monográfiájában Kiss Ferenc szükségesnek érzi, hogy művészi érték tekintetében különbséget tegyen két egymás mellé kívánkozó késői Kosztolányi-vers: a *Hajnali részegség* és a *Szeptemberi áhítat* között.<sup>1</sup> Az itt következő írásnak az a célja, hogy megkérdőjelezze a különbségtevés helyességét. A közvetlen cél tehát: érveket hozni föl annak az állásfoglalásnak a megtámasztásához, amelyik szerint a remekműveknek járó elismerést a *Szeptemberi áhítat* is megérdemli.

Előzetesen érdemes lehet még rövidebb keletkezéstörténeti vizsgálódásokat is végezni, kiegészítve másokét. Nem az életrajz terén – itt aligha maradt tennivaló Vargha Balázs dokumentumközzétételei és Kiss Ferenc hozzájuk kapcsolódó írásai után, amelyek kitűnően megvilágították a vers közvetlen élményforrásait.<sup>2</sup> Inkább az életmű egymást követő darabjainak sorában. Csak utalva arra a távolabbi párhuzamra, mely a *Hajnali részegség* Szauder József által kimutatott csírázásai<sup>3</sup> és a tárgyalandó vers élményfogantatásának megjelenési formái közt kimutatható, hasonlóképpen csak említve azt a kapcsolatot, amelyet Kiss Ferenc mutat ki az *Ezek a fák* ámuló, izgatott kérdései és a *Szeptemberi áhítat* befejező részének kérdéshalmozása közt.<sup>4</sup>

Két vers érdemli meg mindenképpen a figyelmünket. Az egyik az 1916-os *Mákban* jelent meg – távolabbról ellentétbe állítva az ugyanitt szereplő *A rossz étellel* –; ennek *A jó élet* a címe. Nyári hajnalon a szobába özőnlő fény köszöntésével kezdődik:

Én csüggedt lelkem, én csüggedt szivem,  
Daloljátok és mondjátok: igen... !

A költő, aki ekkortájt sokszor megénekelte a halált és a halálba készülést, itt „a nyári nappal együtt lángol”-ónak, „az élet atlétájá”-nak vallja magát, s fennszóval kiáltja: „élni, élni szép”. Vöröslő-aranylő fényektől övezve hirdeti a végtelenre irányult létezés örömét – annak kínjait és torzultságait is feloldva a mámor hevületében: „Boldog a táncos és a sánta is, / Az élet jó még őiránta is...” Két évtizeddel később éppúgy megújul majd a kezdés mozzanatainak egy része – forróság, lángolás, aranylő reggeli fény, örök-létezés vágya s a „nézd, itten állok”, „a karom erős még” atlétai tartása – mint a versszerkesztésnek itteni kisebb, de többszörösen is jellemző mozzanata: „Jaj, minden oly szép, még a csúnya is, / A fájdalom, a koldus-gúnya is...” A korábbi vers azonban nem jó – nyersebb fogalmazásban úgy is lehet mondani, hogy elrontott írásmű. Életvágy és dekadens fájdalom-élmény, férfias felmagasodni akarás és gyermeki naivitás ellentétei – színvonalasan közepszerű részletek mellett – több helyütt jelennek itt meg olyan elemekben, amelyek nem tudnak egymással egységes rendszert alkotni, s néha egyenesen giccsesen szentimentálisakká lesznek. („Én jó vagyok, ezrek jósága tölt”, „Torzult ajakkal tüzet gügyögök”, „Jó emberek, ezt kéri társatok, / Csak talpalatnyi földet adjatok.”)

A valamivel korábbi 1911-es *Őszi koncert* viszont inkább a maga egészében áldoz a halálhoz közelítés dekadens kultuszának – korabeli versek sokaságához hasonlóan – egyik *Intermezzoja* ugyanakkor már valamilyen erőteljesebben, a többiekénél teltebben zengő hangot üt meg:

Gyümölcsös ősz, te vérvő, koszorús –  
 Én hódolója vagyok a gyümölcsnek.  
 Szeretem a virágok táncait,  
 De az érett gyümölcs mély szava bölcsebb.  
 Ő már a cél, a szín, a hervadás.  
 Nyarak alusznak benne s cukrok íze  
 S remény, öröm, valóvá semmisítve.  
 Ő már a vég, az állomás, a nász...

A szecesszióknak olyan színei izzanak itt föl, olyan vonalai derengenek át a sorok szövetén, melyek a halál előtti beérésben a

nagyszerűt, a fönségeshez közel állót hivatottak érzékeltetni. Pompát, ünnepi átlényegülést reprezentáló színek és vonalak. Antik koszorúval övezett fő és róla csorduló vér előtt hajlik meg itt a lírikus: „hódol”; nem a bevezető versszak „szépségektől beteg” poétájának elgyöngült tartásában lépve elének, inkább önmagánál is nagyobbak adva meg önként a tiszteletet. („Gyümölcsös ősz, te...” megszólítással kezdődik az első sor, önbemutató „Én...”-nel a második, mintegy párhuzamot vonva „kettejük” között.)

Valójában több nagyság van ebben a főhajtásban, mint *A jó élet* hivalkodó öntudatosságában, az „Én, élet atlétája állok itt...” melldőllesztésében. A hervadás ugyan nem tarlott bokrok holnapját kapja itt szigorú hátterül – mint korábban Berzsenyi soraiban –; itt még színek és ízek gyönyöreivel tud bűvölni, de nem is őszi ködök, esős délutánok hangulatával üli meg a lelket. A pusztuló élet nagyszerűségéből éreztet meg valamit ez is: határhelyzetet, *élet és pusztulás egyenrangú erőinek mérkőzésében*. Kettős és hármas mondattagolások párhuzamai strukturálják a sorokat, melyeknek súlyát gondolati tényezők is növelik. („Remény, öröm, valóvá semmisítve”: a grammatikai felszínen könnyűnek mutakozó összekapcsolás egész gondolatsort – ha nem is pregnánsan újszerűt – tömörít: a reménykedésnek, a beteljesülés küszöbére érkezésnek az öröme, tehát *magának a feszültségnek a varázsa* szükségképpen ér véget, „semmisül meg” a remény valóráválásának bekövetkeztével.)

*A jó élet* által megörökített nyárhajnali fénybetörés és az *Intermezzo* hervadáshoz közelítő pompája közti időszakban születik meg – évtizedekkel később – Kosztolányi érett életvallomása, a *Szeptemberi áhítat*. „Tedd, vérző ősz, nehéz fájdalomaimra / És életemre komoly koszorúd” – ismétlődött meg az *Intermezzo* zárósoraiiban a nyitás koszorú-motívuma; „Szeptemberi napfény, fogj glóriádba” – lényegül itt át a vörösbe játszó zöldszín lombok fonadéka fények testetlen koszorújává. Hogy aztán az öntanúsítás egykor kamaszosan meg-megbicsakló hangjai érettebb zengéssel, tisztábban szóljanak – az élet szépségeinek mámorítóbb gazdagságát is ünnepeve.

A pusztulás, a semmi erőivel való szembesülést is vállalva. Eksztatikusabb, végletesebb hevülettel – de már egy valóságos életút megjárójának erőteljesebb tartását is érvényre juttatva.

Ellentétük ott rejlik az indításban is.

Megdicsőülés („fogj glóriádba”) és könyörgő kétségbeesés („ne hagyj, ne hagyj el”, „Segíts nekem”) szembesítődik már a nyitás szavaiban is, egymással szorosan egybefonódva. Olyan perceket érzékeltetve, melyekben még teljes káprázatukkal szikráznak föl a létezés fényei, de már megkezdték távolodásukat: leplezetlenül utalva önmaguk ellentétére, megsemmisülésük közelítő tényére. Még valóságosak a színek, de a tőlük megválni kényszerülő már nem valóságos voltukban, hanem elképzelt túlfokozottságukban fogadja be őket („Szememből az önkívület kicsap”, „úgy lángolsz, mint a fáklya”). Valamilyen transzcendencia jelentkezik a glória irizáló látványában is, éppúgy, mint a „föl, föl..., halál fölé” célmegjelöléseiben, az „önkívület” élet–halál közöttjében.

Mégsem tagadható, hogy olyan tényezők is érvényesülnek a sorokban, amelyek túl vannak gyönyörködni vágyásnak és pusztulástól fenyegetettségnek ezeken a végletes ellentétein.

Korábban az *Intermezzo* méltóságos nyugalmanak megteremtésében is szerepet játszott az a nyelvi szerkesztés, amelyikhez hasonlóval itt találkozhatunk. „Gyümölcsös ősz, te...” – kezdődött az első sor, „én... a gyümölcsnek” – rajzolódt elénk a másodikban egy részben tükörképszerű alakulat, egyértelműen stabilitásnak a tényezőjeként. Itt is a verskezdő nyelvi szerkezet ellenpárja tér vissza a második sor végén, megszólítás–felhívás–felhívás–megszólítás szimmetriájának rendjét alakítva ki. A nyolcadik sorban – az első kisebb egység utolsó sorában – szintén hasonló szerkesztési törvény érvényesül („testvéri ősz, forrón égő rokon”); fontosabb azonban ennél, hogy a kezdősor képének középponti része, a napfényrel bearanyozott fej látványa az első nagyobb egységnek a végén ismétlődik meg, ezzel teremtve zárt szerkezetet. (Nem csupán a látvány újul meg, más prizma fénytörésében, hanem a már-már vallásos ünnepélyesség is: „te aranyozd, aki vagy a dicsőség, / még most sem rút, nem-őszülő fejem”; emögött távolról ott a *Miatyánk* kezdő és befejező szavainak hódolása is: „...ki vagy a mennyekben... Tied... a dicsőség...”)



Halványabban az is előrajzol bizonyos keretalakzatot, hogy a természeti látványelemmel való indítás („Szeptemberi reggel...”), utóbb a természeti látványhoz történő visszatéréshez vezet („Érett belét mutatja, lásd a dinnye...”), a vallomásszerűbb, inkább csak erősen transzformált természeti elemeket magukba foglaló részletek közbülső egységét követően, ezeket tehát mintegy közrefogva.

A szimmetriákban, keretszerű közrefogásokban és párhuzamokban megjelenő kiegyensúlyozottság nem kizárólag mondat- és képszerkesztési tényezőkben érvényesül. Az *Intermezzo* szerkesztéséhez hasonlóan itt is úgyszólván egyenrangú szereplőként áll egymás mellett az ősz, az egymást váltó évszakok egyike, és a költő, illetve a vele „testvér”, vele „rokon” ember. De a „pogány igazság” és a költő is társakként mérik egymáshoz magukat („méltó vagyok hozzád, nézd, itten állok”). S valóban: ha a nap „lángol”, akkor a megszólaló emberből lángként látszik „kicsap”-ni „az önkívület”. Az „én pártfogóm én császárom” kifejezés is csaknem egyenlőség-érzetet ad, hiszen a ritmikailag is hangsúlyozott *birtokos*-viszony mintegy ellensúlyozza a pártfogónak, az uralkodónak szóló hódolás megnyilatkozásait.

Más tekintetben viszont egyértelmű kontraszthatással lesz érzékelhetővé egyenlő erők egyensúlya: a forrósága („lángoló”, „forrón égő”) és a hideg („hideg lesz”, „hideglelés”). „Föl, föl, még ez egyszer, halál fölé, a régi romokon”: a lezuhanástól, az összeomlástól féltett magasbatörés (melynek egyik irányát ugyan később majd az „ittent állok” és „a gerincem egyenes” erősíti), önmagában is kontrasztot hordoz – a hangsúlyos igenlések és tagadások egymásnak feszülő rendszeréhez hasonlóan („lángolsz”, „kicsap”, „állok”, „méltó vagyok” stb. a „ne hagyj”, „ne eressz”, „nem dadogtam”, „Nem is kívánok” „nem-öszülő” stb. ellenében, ill. „reszket, de ... egyenes”).

Egymásba forró párhuzamok, egymást ellentétező értékek és tükörszerű vagy keretes szerkezeti tényezők együttesét határozott hármasság tagolás segítik dinamikus rendszerré szerveződni. („Szeptemberi reggel”, „szeptemberi nap”, „szeptember” – „föl, föl”, „föle” – a szavakat tekintve; „fogj glóriádba”, „emelj magadhoz”, „segíts nekem” – a kívánt cselekvések viszonylatában, s nagyjából hármasság mutatkozik ennek az első nagyobb egység-

nek a fölépítésében is. Az első nyolc sor fohászkodás, a második – a forráság–hideg ellentétével is elkülönítve – az „En nem dadogtam”-mal kezdődő önbemutatásnak mintegy tizenkét sora, a harmadik megint felhívás, melynek nyolc sora ezúttal erőteljesebb lendüléssel hallatszik: a „Ki érleled a tőkén...”-tól a „nem-őszülő fejem”-ig terjedő rész, mely magában foglalja az önbemutatás mozzanatának ismétlődését is.) Igaz ugyan tehát, hogy a „föl, föl még ez egyszer, ...segíts nekem, ... ne eressz el” kapkodó lélegzétvétele félelmetes megriadásokat közvetít, a „pogány igazság, roppant napvilág”, az „én pártfogóm és császárom” kifejezések, a „lelkem és gerincem egyenes”, vagy akár a „testvéri ősz, forrón égő rokon” is kiküzdött belső egyensúlynak érzékeltetik az erőtényezőit. (A szavak hangzásának erőteljessége által is: feltűnően nagy ezekben a részletekben a zárhangoknak és a zárképzéses nazálisoknak, valamint az „r”-eknek a számaránya.)

A természeti (illetve emberi) szféra könnyedén dekoratívvá stilizált látványának – mely a megnyugváshoz szükséges belső erők kiérlelését követő visszatérésben bontakozik csak ki – lazább a szerkesztése az előbbieknél. Sem végletes küzdelem erői nem csapnak itt össze, sem egyensúlyba hozásukhoz szükséges tényezők nem munkálnának ki bennük. Gyümölcsök és virágok, kerti rendezvények és erdei alkonyok képelemei, zongorafutamok és beszédfoszlányok hangjai, arany-, lila- és narancsszín villanások – a maguk sötétség-kontrasztjaival –, a majd végtelenre, majd közelire irányult látás csodái követik egymást, nemegyszer szeretlenül csapongva, máskor örvénylő sodrással.

Ezek a részletek sem függetlenek azonban a korábban megfigyelt művészi szerkesztés törvényszerűségeitől. Legalábbis: egy részüktől. Nemcsak abban mutatkozik ez meg, hogy az ősz állandósága valamilyen lazább egységbe integrálja sokfélciségüket, és nem is csak intenzitásnövekedésüknek viszonylag egységes menetében. A kezdeti motívumok fel-felbukkanásának hozzávetőleges rendszeressége is fölismerhető kavargásukban. A glória, a bearanyozott fő képe a bearanyozott lányhajra ráhulló „aranypor” látványában tér vissza, (maga a szín az „arany ablakok”-ban is), a lángoló napé a „lilába lángoló narancs” színeiben, a „déli tűz”-ben lobogó templom víziójában s az Orion „parázsló” fényében. (S részben a fény további, élesen exponált villanásaiban is,

a „csöpp láng” és a „mese-fény” felragyogásában.) A gyerekkori édes ízek cukrászdai emlékei pirosuló dinnyének, mézízűvé ért szőlőszemeknek, kávé szonnáknak és sötétre érlelődött narancsra a képzetekben térnek vissza. Különös módon még az elmebetegség is „édes” lehet itt. A kezdeti izgalomban rejlő riadalmak viszont a „megriadt” falombok és „érthetlenül” beszélő felnőttek megfigyelésének nyugtalanságában kapnak új formát.

S magának a halálnak a közelsége is mindvégig ott sejlik az érzéki világot-befogadás mámorában. „Hideg lesz” – kellett tudomásul vennünk az első versrészben, a „készülődés télre” képzetek jelennek meg a második fő egységnek a végén. „A semmiség” közelítését észleltük korábban, de „elnémul”-t hamarosan „a szőlő” is, a fák lombja pedig majd „a télre, sártra és halálra gondol”, miközben a napot „árnyékok temetik”. Örök sötétségbe zárt vakok, örök némaságot halló süketek is az érzéki világbefogadás szigorú korlátainak tudatosításában vesznek részt. A kezdeti fölmagasodást később az égre, Istenre figyelés mozdulatai folytatják – az eső *zuhogása* a kezdettől fenyegető zuhanás emlékeivel játszik távolról egybe –, hogy aztán ismét a csillagok magasába emelkedjék a tekintet. (Távolról a versközép „hullám” képével analóg szerkezeti tényezőként.)

Az enyhén vallásos – hol keresztény, hol inkább pogány-mitologikus – transzcendencia kezdeti jelentkezését az „isten felé fűlel”-és, a „templom”, az „ódon biblia”, majd a „pantheizmus” folytatja.

A bevezető résszel szoros kapcsolatban nem álló, csak a közép-ső – a legnagyobb – egységben megtalálható elemek is hozzájárulnak ahhoz, hogy a képeknek, az élményeknek ne csak a kavargását, szédítő változatosságát éljük át, hanem a benne rejlő összefüggések vonalaiból, előrevivő erejükből is megérezzünk valamit. „Méztől dagadva megreped a szőlő / s a boldogságtól elnémul a szőlő” – vettük tudomásul az első és a második fő rész átkötésében a túltelítettség, a túlfokozottság önellentétbe átcsapó energiáit, természetben és pszichikumban egyaránt; „s mert nem lehet már jobban sírnia, / száján kacag a schizophrénia” – lesz az ellentétbe átváltás dinamikusabbá, az „édes elmebeteg” zenéjének megidézésében. Így lehet azután „még a csúnya is” „szép”, – kancsal fények, nézni törekvő kifordult szemgolyók, hiábavaló

tevékenykedések és fülelő süketség groteszkre színeződő, tragikus árnyalást nyerő varázslatában.

Így kerülünk az első megnyugvás magunkévá tévése után („Bizony, csodás ország, ahova jöttünk”) fokenként egyre magasabbra emelkedve, lassú hevülésből mind teljesebb belső izzásba. Így jutunk el egymásba torlódó, közvetlen választ nem kapó kérdések sokaságának megfogalmazásáig, „századok emlékét visszaélő” időnkívüliség különös állapotába. Így vezetnek át a sorok az utolsó, a legtömörebbre munkált egységbe, ennek egyetlen versszakába.

A feltoluló kérdésekről is elmondható egyébként, hogy csírázásuk észlelhető már korábban, s az időn kívülre jutás mozzanata sem merőben új. Az érthetetlen – választ nem kapó kérdéseket előhívó – beszélgetések leírásában rejtőzik az előbbi, hogy a „Miféle ország...?” nyílt megfogalmazásaiban aztán nyíltan a felszínre is kerüljön, míg az utóbbi az „el nem múló vendégség” időtlenség-élményében, a „reggelente” ismétlődéseinek egy-látványossá-oldódásában, az ősz telet sejtésének idő-áttűnésében vehető észre. Az egy háromsorosból három egysorosá, majd egy kétsorosból végül félsorosakká rövidülő tizenkét kérdés különös csoportja vezet át a hatsoros záróversszak szintézis-adásához.

Mert lényegében szintézist teremt – ha nem is józanul racionális gondolatsozrúzásához, ha nem is feszültségfeloldó megnyugváshoz vezetve – a költemény befejezése, különbözőségek rendkívüli erővel való összefogását biztosítva. (Részben a *Hajnali rézségység* záróstrófájával analóg módon.) Mind a két nagyobb egységnek a viszonylatában.

Szép életem, lobogj, lobogj tovább,  
cél nélkül, éjen és homályon át.  
Állj meg, te óra és dőlj össze naptár,  
te rothadó gondoktól régi magtár.  
Ifjúságom zászlói úszva, lassan,  
röpüljete az ünnepi magasban.

Erőtéljes felszólítások fogalmazódtak meg a mű első soraiban, s döntő mértékben ez jellemezte az egész első részt is. A második, képek sokasága előtt végigvezető részben is helyet kapott azután

néhány formálisan felszólítónak minősülő mondat, („mondd”, „hadd mutassam”, „vagy nézd...”), ezeknek azonban nem volt jellegzetesen imperatív arculatuk. A „lobogj”, „állj meg”, vagy a „dőlj össze” viszont megint egyértelműen parancsol. Ellenszegülést föltételezve, rajta úrrá lenni akarva. De visszatér a szóismétlés mozzanata is (az elején: „ne hagyj, ne hagyj el”, „föl, föl” – itt: „lobogj, lobogj”), akárcsak az erőteljes kontraszthatás (éji sötét és lángolás közt – átkötő mozzanatul a középső rész két sora szolgált: „most az eső zuhog le feketén, / most a sötétbe valami ragyog”). Ha a verskezdésben „lángol”-t a nap, akkor „lobog”-ásra szólít föl a befejezés. Még az éles kezdőhang, az *sz* is megismétlődik az utolsó szakasz indításában. (A százkét soros versben ezen a két kiemelt helyen kívül csak egyszer, az ötvenhatodikban volt sornyitó helyzetben; észrevehető bizonyos hasonlóság az utolsó hat sor egészének hanganyaga és az első részbeli 6–9. vagy a 20–28. sorok ugyancsak erőteljes hanganyaga közt is.) Ugyanakkor a középső rész megújuló motívumaihoz is kötődni tud mindjárt az első sor. A „lobog” ugyan leginkább talán a verskezdés említett fákláng-képéhez kapcsolódik, de a magyarban nemcsak a tűz lobog, hanem a zászló is, a szó tehát az „ifjúságom zászlói”-hoz is kötődik. Akkor is, ha ezek a magasban „úszva” bontják ki selymüket: a tűz képzetével az eleven, véget nem érő áramlás képzetét szembesítve. Korántsem váratlan elemként, hiszen a könnyebb fajsúlyú elemekből kibontakozó, lazább szövedékű középrészben már megjelentek: „szalag” alakjában. Még nem a magasban úszva (hiszen még „az ámulattól szinte édig érek” előtt), csak „a fák fölött” libegve, „rózsaszín hullámokban” fürödve.<sup>5</sup> De már: „lángoló” színekben pompázva. A fölmagasodó férfi erőteljessége, a beözönlő fény dinamikája és a képek sokaságát érintő tekintet iramlásának gyorsasága (társulva a „vihar” szeleinek sodrásával) itt a „homályon át”, „tovább”, „röpül” halatlan lendületében egyesül. „Nézd, *itten* állok” – mutatta be kezdetben önmagát, „oson”-va tovatűnő percek, „bukdácsol”-ó, majd örvénylő hangok együttesétől is sodorva száll most előre – „*állj* meg, te óra” – tér vissza más értékek hordozójaként a motívum, a korábbi kontrasztokat erősítve. Egyúttal az időn kívülre kerülés mind hangsúlyosabb élményeit is mintegy véglegesekké téve.

De másképpen: a sorok által érzékeltetett pszichikai folyamat legbenső tényezőit tekintve is van visszatérés – pontosabban: visszatérést is magában foglaló előrejutás.

Ha tisztán grammatikailag (s ehhez tapadó logikával) vizsgáljuk a sorokat, akkor hiányt vagy éppen törést kell megállapítanunk. Hiszen a *kérdések* sokaságát („ma... miért ragyognak?”, „Mily pantheizmus játszik... vélem?”, „Ki tette ezt?” stb.) anélkül váltják föl a *felszólítások*, hogy a kérdések szorosabb értelemben vett *megválaszolásai* – vagy akár csak közülük egy is – elhangzottak volna. Valójában azonban egy részük már korábban is jelen volt, és éppen a nyitás fohászokodó szavainak együttesében. A „föl, föl, még ez egyszer”, a könyörögve parancsoló kiáltás ugyanis magában foglalja az *utoljára* tudatát. Vagyis annak megsejtése teszi a szertenéző számára annyira káprázatosná, soha még nem voltta a létezés érzékelhető arculatát, hogy utoljára adatik meg számára a világot befogadás különös pillanata. Ki nem mondvá tehát ott a kérdések egy részének<sup>6</sup> szóló válasz a kérdések és a felszólítások között, a két versszak szünetében – az emocionális túltelítettségéből adódó *elnémulás* megismétlődésében. („Méztől dagadva megreped a szőlő / s a boldogságtól elnémul a szőlő”: a második rész elején, illetve határterületén is a hangok rövidebb elhallgatása készített elő egy kisebb váltást.) Ott van tehát a versben a kijózanodás mozzanata is; a „hideg lesz” halványuló tudatának egyértelmű felújulása. A puszta *tudomásulvétel* helyett azonban mindjárt a lázadásnak, a semmi tagadásának a szavai fogalmazódnak meg, a létezés föltétlen igenlésének jegyében. Ahhoz hasonlóan, ahogy két évvel korábban József Attila is eljut *Ódájának* soraiban az ámulat szavait követő hűvös szétnézés során a halállal való szembesülésig, innen viszont mindjárt a „De addig...!” kiáltásáig, ahhoz hasonló lélektani folyamatban jut el Kosztolányi Dezső is a föltételt nem ismerő életigenlés szavainak megfogalmazásáig.

Pátosz van ebben a befejezésben – de nemcsak a valóság tagadására kész romantikáé. A lírikus énje szempontjából is megvan a lélektani hitele<sup>7</sup>; nemcsak a szavak képzelt hatalmába való belefeledkezés táplálja, s nem is csak a jellegzetesen művészi strukturálás erősíti őket. A szólni kényszerülő ember igazában nem akarja elhíttetni a hihetlent, az emberi élet halált legyőző

örök-voltát. Nem *ő maga* száll szavai szerint „éjen és homályon át”, hanem a tőle részben már eltépett, részben mintegy önálló útra bocsátott, felmagasított „életem”. Életértékeknek személyes arculatú, de egyetemes képviselője. Tisztán érzékelteti ezt a versben szereplő megszólítások rendszere. „Szeptemberi reggel, fogj glóriádba” – első személyben először is a költő szól, de a második személyt a napfény, az ősz, a végtelen adta. A későbbiek során az emlékek és jelenbeli képek közt vezető utazás „társ”-szereplőjének – akihez szavait intézi – bizonytalanabbak a kontúrajai. (A „Bizony, csodás ország, ahova jöttünk” enged létrehozhatni, s aztán a „köröttünk”, a „mondd”, a „hadd mutassam”, majd megint a „mondd”.) Az áthajlást biztosító utolsóelőtti szakaszban csökken a bizonytalanság – de épp valamilyen körvonal-kettősségnek az előrajzolása által. „Miért csodálkozol, csodálatos?” – hallatszik a legutolsó kérdés, és ezúttal a korábbi társ alakján az *én* vonalai kezdenek előtűnni. Ami más oldalról nézve azt jelenti, hogy az *én* kezd *te*-vé idegenedni-távolodni, elveszítvén az eredeti identitást. Ez a kérdés az önmegszólító típusú versek kérdései közé is beillik. Így lehet aztán az utolsó versszak megszólítottjává az „életem”, mely itt már lassan távolodó társhoz hasonlóan jelenik meg. Nem a beszélő hiszi-képzeli magát győztesen szárnyalónak, a verskezdet magasság-képzete inkább abban ismétlődik meg utoljára, hogy *ő* is fölnezz már életének megismételhetetlen csodájára. Szavaival objektív, valamikori létezésükkel visszavonhatatlanná lett értékeket ünnepelve.

Emberi nagysága abban a magatartásban mutatkozik meg, amely egyszerre tudja tudomásul venni az élettől válás kényszerének tényét, és meglátni ebben az elbúcsúztatott életben is a nagyszerűt.<sup>8</sup> Így mondható ki, hogy a *Szeptemberi áhitat*ban a szecesszió pompázatoságának és az impresszionizmus könnyed színvillódzásának az elemei – a szimbolizmus titok-kultuszával és az új klasszicizálás emelkedettségével is érintkezésbe kerülve<sup>9</sup> – a romantika merész szárnyalásán kívül a realizmus józan valóságlátásának egyes tényezőivel is egységbe tudnak összeforrni. Az első *Nyugat*-nemzedék reprezentatív költői alkotásainak egyikét – úgyszólván hibátlan<sup>10</sup> remekművet adva eredményül.

(1981)

## KÉT VERS – KÉT ARC

(Az *Esti Kornél éneke* és a *Februári óda*)

„Már túljártam életem felén, amikor egy szeles, tavaszi napon eszembe jutott Esti Kornél. Elhatároztam, hogy meglátogatom s fölújítom vele régi barátságomat” – írta novellaciklusának élére állított elbeszélésében Kosztolányi. Volt olyan álláspont – Bóka László képviselte a leghatározottabban –, mely szerint erkölcsi nihilizmusra hajló, dekadens „másik” énjét akarta ebben a művében mintegy „kiírni” magából.<sup>1</sup> Azt, amelyik őt korábbi éveiben nemegyszer vonta erősen a befolyása alá. Ezáltal akarta az érett író magát „az olcsó, híg dudaszó” hangjaitól is megtisztítani, hogy egyfajta nihilizmusnak a folytathatatlanságát átélve és megírva túllépjen azon. Később Kiss Ferenc ezzel szemben főként arra irányította rá a figyelmet, hogy Esti milyen nagy mértékben azonos magával Kosztolányival: milyen sok értékes vonása is van.<sup>2</sup> Kevésbé emelték ki azokat a tényezőket, melyek futólag már az idézett mondatban is érintést nyertek, a későbbi sorokban pedig egy fokkal nagyobb hangsúlyt kapnak. „Szükségem van rád ... Segíts, különben elpusztulok” – fordul az író Estihez, miután kimondta, hogy megbocsátotta neki azokat a lépéseket, melyek pedig annyiszor bajba sodorták, és most már „mindörökre” vállalni akarja őt. „Nekem is szükségem volna valakire, valami pillérre, ... mert szétbomlok” – válaszol rá Esti. – Ennek a kölcsönösen kínzó egymásrautaltság-tudatnak a jegyében kötnek tehát szövetséget egymással: *ellentétekre épített* kapcsolatot. A novellafüzér lazábban azoknak a késői Kosztolányi-műveknek a sorába is beleillik, melyek azt róják föl írójuk vétkéül, hogy otthon van ugyan „itt e világban” – egyfajta polgári létben –, ezzel egy időben azonban elveszítette otthonosságát „az égen”: színesebb álmok,



a gátat nem ismerő létigények szférájában. Részben talán annak a művésznak az igényei is hangot kapnak itt, akit *Meztelenül*-kötetének már-már szikáran tárgyias világa sem elégített ki. Kosztolányi ezek szerint nem elsősorban azonosulni kívánna Estivel, de nem is megszabadulni tőle: leginkább maga az *alak-kettősben élés* lehetősége vonzotta ebben a helyzetben. Mégsem a századforduló táján kedvelt, a német romantikától örökölt, erősen irracionális színezetű Doppelgänger-probléma izgatta – ahogyan erre Kiss Ferenc is rámutatott –, inkább az emberi személyiség általánosabb összetettsége, sokarcúságának lehetősége. (Illetve ennek ellentéte: az egy-szerepbe zártság egyéniség-korlátozásának és bizonyos tipológiai ellentétpároknak a problematikája.) Némi- leg ahhoz hasonlóan, ahogy Thomas Mann egyfajta művész-polgár-ellentétpár rendszerét vitte bele regényeinek és elbeszélései- nek jelentős hányadába, Kosztolányi is gondolhatott arra, hogy egy művészi (dekadens-lázongó) és egy racionális „latinos” (a polgári józansággal is rokon) magatartásnak a kettősére építse föl az Esti-írások gazdag élményanyagát.

Tudjuk azonban – Kiss Ferenc és Rónay László is kimondja –, hogy az összeállított novellafüzér távol áll bármiféle polarizálás- nak a következetes végigvitelétől. Így mindjárt a második fejezet- ben a kisfiú Esti inkább az egy fejezettel korábban jellemzett írógyerek-ősének mutatkozik, mintsem az ő ellentétének. (Példá- ul míg Kornél a bevezető szavai szerint „kettőből hukott, *dolgo- zatának külalakja rendetlen*”, itt a tanító az ő „i-betűjét is meg- nézte. *Szép, finom i-betűt írt. Megdicsérte érte.*”) A harmadik, talán legértékesebb fejezetben viszont, amelyik a főhősnek az érettségit követő utazásáról tudósít, a bemutatott fiatalember teljes mértékben egyesíti magában az „Esti-Kosztolányi”-voná- sokat: a századfordulós művészi arculat és a latinos-józan polgá- riság jellegzetességeit. Hiszen derekas „*praeclara matorus*”-nak a jutalmául kapja meg szüleitől az utazás lehetőségét, törté- netesen éppen Itália földjére, ahol „az őszinteség, ez a mindent átvilágító verőfény” sugárzik; alkalmanként latin klasszikusokat idéz, amellet néha éppenséggel finom – mert tapintatos – úri fiúként viselkedik. Ugyanakkor magának az utazásnak a mámo- rából, már-már eksztatikus hevületéből is megragadja valami, förtelmes és mégis szent titokkal találkozva ezeknek a mélyébe

is bele akar hatolni: a művész-lét varázsa ejti tehát meg, és arra éled benne egyre erősebb vágy, hogy „minden, ami látható és láthatatlan, az övé legyen”. „Csillag és szemét a sorsunk” – fogalmazza itt át a már idősödő, fegyelmezettebb Kosztolányi azokat a szavakat, melyeket még fiatal – mondhatni Esti Kornélos – poétaként mondott ki először. (A *Kártya* című kötet *Szemét és csillagok között* című versében.)

S a példákat – az alakok egymásba keverésének különböző példáit – nyugodtan szaporíthatnánk. Hogy mikor lesz ez a keverés az egyedi novellaként szemlélt ciklusdarabon belül inkább művészi értéknek a forrásává, és mikor zavar azon belül is – tehát nem kizárólag a ciklus kiépítésében – annak kérdései ezúttal figyelmen kívül maradhatnak. (Nagy általánosságban tudomásul véve, hogy mind a két esettel találkozhatunk.) Ebben a vonatkozásban kíván viszont említést, hogy különböző magatartásformák művészi egymást-ellenpontozásai, másrészt ezek zavaró, szervezetlen elegendései a lírikus életművében is megtalálhatók. Ilyen keveredés nem engedte például a *Számadás* szonettciklusát arra a művészi magaslatra emelkedni, melyre a *Halotti beszéd*, a *Marcus Aurelius*, a *Hajnali részegség* vagy a *Szeptemberi áhítat* feljutott. Hiszen míg a *Hajnali részegség* a verseleji illúziótlanul tárgyias szemlélettel utóbb az égi csodákba feledkezést állítja szembe, hogy aztán az ellentét végül egyfajta szintézisteremtésig jusson („tudom, hogy nincsen mibe hinnem”, mégis „úgy érzem, ... egy ismeretlen Úrnak vendége voltam”), addig a *Számadás* az *igazsággal* való komoly, szigorú – ilyen értelemben tehát „latinos” – szembenézést az ellágyuló részvét kifejezésével mossa egybe, s aztán érzelmességéből próbálja kicsiholni valamilyen merész lázadásnak a hangjait: Esti Kornélosan „örök forradalmat vijjogó” magatartásról vallva. Ami viszont különböző magatartásformák összezavarásához vezet. A *Marcus Aurelius* kemény veretű sorai-ban ezzel szemben Kosztolányi valóban nemes ötvözetét adja a kihívó, lázadó gesztussal mindent-vállalásnak és latinos-rationális igazságra törekvésnek:

Csak a bátor, a büszke, az kell nekem, ő kell,  
őt szeretem, ki érzi a földet,  
tapintja merészen a görcsös, a szörnyű

Medusa-valóság kő-iszonyatját  
s szól: „ez van”, „ez nincsen”,  
„ez itt az igazság”, „ez itt a hamisság”  
s végül odadobja férgeknek a testét...

A két én társulásai tehát zavarhatják, de segíthetik is egymást. El is távolodhatnak azonban egymástól – bizonyos tekintetben egymás nyílt ellentéteiként lépve színre.

Nagyjából az első Esti-novellák születésének idején, még a *Meztelenül* verseinek együttesén belül, velük ellentétben, kezd egy végtelenen, mondhatni démonikusan „Esti-tartás” is alakulni, az *Egy hang* című vers soraiban. Csak egy fokkal mérsékeltőbb azonban ugyanez idő tájt az *Indulatszavak* – egyébként általánosabb értékek hordozójául megjelölt – hőse is, akihez megformálója ezeket a szavakat intézi:

Ragadd meg a tébolyt, melybe fogantál,  
csillagok testvére, előre a pályán,  
cikázva garázdán, öncélú szeszéllyel.  
Véletlen hercege, égi kalandor.  
Ember.

Ez a semmivel is szembezálló merészség szólal meg később az *Esti Kornél énekében*. Elmondhatjuk, hogy a korábbinál is szenvedélyesebben, hozzá kell azonban ehhez tennünk, hogy ugyanakkor a valóság szigorú tényeit sem szorítva ki látóhatárának pereméről. Soha nem szorítva ki innen a tapasztalati valóság tényeit, mégis teljesebb pátozzsal, mint bármikor azelőtt – fordíthatjuk meg mi is – Esti Kornélhoz hasonlóan – a jellemzésül szánt mondatpár sorrendjét.

Indulj dalom,  
bátor dalom,  
sáppadva nézze röptöd,  
aki nyomodba köpköd:  
a fájdalom.

A kezdés szavai viszonylag egyszerűek: szóhasználat vagy mondszerkesztés tekintetében is, az első rímet pedig éppenséggel a legegyszerűbb szóismétlés adja. A *Szeptemberi áhitat*ban majd megszólaló „föl, föl, még ez egyszer” biztatásnak ez a kevésbé tragikusan színezett változata csak a harmadik sorban kezd valamilyen kihívó gunyorosságba átcsapni („sáppadva nézze röptöd, aki nyomodba köpköd...”). A mondat és a versszak lezárását aztán lényegében egyetlen szó adja: „a fájdalom”. Kiemelt – negatív módon kiemelt – helyzetben: a szakasz legalsó sorát alkotva. Felújítja a két sorral följebb már korábban lezártnak vélhető rímet – egyszersmind magában foglalva a korábbi „dalom” rímshót.

Súlyos kontrasztját adva ezáltal a könnyed repülésnek, egyszersmind már-már morbid gunyorosságnak adva hangot.

Kép-, illetve értékszerkezetét tekintve a második szakasz is az elsőnek a rokona:

Az életem, a szintem,  
a fénybe kell kerengni,  
légy, mint a minden,  
te semmi.

Rokon, hiszen dal és fájdalom ahhoz hasonló módon ellentétei egymásnak, ahogyan az élet és a semmi. De rokon azért is, mert mind a két szakasz a magasba szárnyalásról szól, (úgyiszlván az utolsó soráig), ez viszont mindkét esetben az odáig szinte mámoros belefeledkezéssel igenelt cselekvési formának a veszélyeztetettségéről szól („fájdalom”, „semmi”). Nem véletlenül áll meg ezeknél a kritikus szavaknál egy-egy pillanatra a beszélő – szakaszváltás és mondatkezdés erejéig.

Hogy lendülettel indítsa aztán újabb utakra szavai futamát – teljesen mégsem felejtve el az egyszer már kimondottakat. „Ne mondd te ezt se, azt se, / hamist se és igazt se, / ne mondd, mi fáj tenéked, / ne kérj vigaszt se”; nem csupán az imént még könnyedén elintézni látszott „fájdalom”-nak árulja itt el a rejtett továbbélését („ne mondd, mi fáj tenéked”), hanem a maga csupa-tagadás-voltában („ne, ezt se, azt se”) bizonyos tekintetben éppen a második szakaszt záró „semmi”-nek bontja ki, ennek tapogatja

körül a jelentését. Aztán megint szárnyalnak tovább a szavak: a kéjek érzéki csábításairól, áttetsző színek ígézetéről vallva, hogy a negyedik szakasz zárósora (az ötödik lélekzétvételenyi pihenő) megint megzökkentsen egy pillanatra. A páros- és keresztrímek forgatagából a maga rímtelenségével kiválva, a hétszótagos sorok együtteséből enyhe rövidülése révén elkülönülve, s azáltal, hogy szakaszvégi helyzetét a benne foglalt első szó, a „mélység” hangsúlyossá teszi. Asszociatív módon ugyanakkor második tagja, a „látszat” kötődik az egyik korábbi szakaszzáráshoz: a *semmi* köréhez.

A „mélység”-problematika újból átmeneti záró-helyzetben jelenik meg, egy szakasszal később, a „kacagd ki azt a buzgót, kinek a mély kell” sorkettősben. Az egymást követő mondatok értelme ugyan kihívóan tagadja ennek fontosságát, a versszerkezet kifejezés-értéke ezzel szemben csalhatatlanul jelzéseket ad meglétéről. Hiába akarja magától elúzni a beszélő, paradoxan halmózó szómágiájának bűvölete („Jaj, mily sekély a mélység, / és mily mély a sekélység / és mily tömör a hígság és mily komor a vígság”) ez sem tudja tőle teljesen megszabadítani. A „jaj” megint a letagadni próbált fájdalom továbbéléséről vall, illetve a gunyoros könnyedség *kiküzdöttségéről* árulkodik; a gondolatbukfencek tetszetősségét az abszurditás élményének halvány átsejlesztésével téve egy csöppet borzongatóvá is. Az ismétlődő „jaj”-okon túl azután a „seb”, a „halál”, a „kín” és a „bukás” is ott van a sorokban. Hogy a hős eltakarni, kinevetni, csúfolni, elfeledni törekszik mindazt, amit jelentenek. „Vacog a fogam s füttyörészek” – vallotta ismert versében Ady Endre is, nem tagadva: „Ó jaj nekem, ha elnémulnék...” Ő a sötétnek kiszolgáltatott *gyerek* viselkedését engedte átrajzolódni versbeli másának alakján, Kosztolányi Dezső a bohóc álarcát ölti nyílt színen magára, annak szerepében vallva egy végső lényegét tekintve hasonló belső helyzetről. A mások elé torz tükröt tartó csúfondárosság – a mélybe leszálló bűvár arcvonásainak-mozdulatainak kikacagtatása – voltaképpen saját halálos kötéltáncának veszélyérzetét lenne hivatva feledtetni. (Akár a füttyörészás a fogat vacogtató félelmet.) Kosztolányi nem csak azt engedi éreznünk, hogy szavaival a költő külön világot tud teremteni – ezzel a szellemnek a pusztá „meredt”, „unt” anyag fölötti erejét tanúsítva –, s így a jelképes cselekvések szférájában

a világ átformálásának zálogát is a magáénak érezheti. Azt is érzi, hogy ennek a jelkép-valóságnak a nem-jelképszerű valósággal való összekeverése már nem lenne egyéb önbecsapásnál. (Ő tehát nem követi el a regénybeli Nero végzetes ballépését: nem zavarja össze a művészetet a gyakorlati léttel.) Kosztolányi végső soron tökéletesen tisztában van azzal, hogy bár a légtornász is elfeledtetheti közönségével – s egy-egy pillanatra talán magával is – a mélység vonzerejét, az mutatóványainak bármelyik pillanatában ott fenyegeti őt. A mutatóványnál fölhasznált erők pedig a legkönnyedebbnél látszó mozdulatokban is egyre fogynak.

Hát légy üres te s könnyű,  
könnyű, örökre-játszó,  
látó, de messze-látszó,  
tarkán lobogva száz szó  
selymével, mint a zászló,  
vagy szappanbuborék fenn,  
szelek között, az égben  
s élj addig, míg a lélek,  
szépség, vagy a szeszélyek,  
mert – isten engem – én is,  
én is csak addig élek.

A személyisége széthullásának gyötrelmeivel küzdő József Attila vallomása szerint „Még jó, hogy vannak jambusok, és van mibe beléfogóznom” – Esti Kornél keze mintha a rímeket nem bírná elereszteni, azért is sokszorozná őket néha négyes, ötös, hatos sorozatokká. A nála fiatalabb lírikus – más versében – arról adott számot döbbenetes pontossággal, hogy „mit úgy hívtam: én”, az is a létezés peremhelyzetébe szorult már („utolsó morzsáit rágom, amíg elkészül ez a költemény”). A mélységek fölött szárnyalni vágyó idősebb költő magabiztos énekét is meg-megszakítja a fogyó lélegzet, s a szakaszvégi zárások mélybe vetett pillantásai erősödnek végül a zuhanás veszélyével való leplezetlen szembenézéssé („mert – isten engem – én is, én is csak addig élek”). A legvégső szavak pedig már maguk is csak „derengni” látják (illetve láttatják) a mélységek fölött tovaröppenő éneket: megfoghatatlan páralétbe átlényegülten, alig-valósággá foszoltan érdemel-

ve ki még egyszer a csodálatunkat: „Menj, mély fölé derengni, burkolva, játszi színben...” Távolabbról ahhoz hasonlóan, ahogy a *Szeptemberi áhitat* befejezésében majd ifjúságának magasban úszó zászlóira tekint föl – tőle már távolodó emlékeinek hordozóit látva bennük – itt a semmibe oldódó ének irányát követi végül szemével. Búcsúzásul visszafogás, álcázó-rejtő áttételek nélkül engedve fölszakadni a személyes vallomást – teljessé téve ugyanakkor művében a játékos mindent-visszájára fordítás rendszerét: a szubjektív–objektív viszonyulást jelző „légy, mint a minden, te semmi”-t az objektív–szubjektívet jelző „légy, mint a semmi, te minden”-re váltva.

Az Esti Kornél-novellák élére írt bevezetés ismert soraiban Kosztolányi ezekkel a szavakkal ad számot Esti és az író-Kosztolányi szerződés-kötéséről: „Mint az Éj meg a Nap, mint a Valóság meg a Képzelet, mint Ahrimán és Ormuzd”, úgy fognak össze egymással. Esti adja majd önmagát, csapongva megélt életét, a történésekről számot adó társ pedig az írói mesterség fegyelmét, a törvényekhez, az objektív léthez igazodás szigorát. A szövetkezés végül is kevésszer hozta meg azt az eredményt, amelyet remélni lehetett volna tőle – az *Esti Kornél énekében* azonban remekmű született belőle.

Távolabbról – mert komolyabb etikai igényekhez is igazodva – rokonok vele ugyanakkor azok a sorok is, melyek a „mindig lobog”-ó, „mindig önkívületben” élő, – bár „az únt anyag meredt-rest” szemléletének szintjén „csak bot és vászon”-nak mutatkozó – *Zászlóról* szólnak. Vagy akár azok is, melyek Európa szellemének képviselőit serkentik hasonlóképpen józanság-botránkozató, istenkísértő tette: „Daloljatok együtt, fények, ... szellemfejedelmek ... Kezdetek előről építeni, költők, légvár katonái”.

Itt azonban már nincs előttünk a századunk sok műalkotásából ismerős bohóc-álarc. Kosztolányi nem egyszer érezte szükségét annak, hogy ezt kihívóan saját arcára vonja, felre is tudta azonban vetni.

Azt is vállalni tudta, hogy „latinos” énjét ne csak az írónak, hanem a szereplőnek a pozíciójába is belehelyezze. (Mint ahogy a *Neróban* is szereplők sokaságával azonosult kisebb-nagyobb mértékben – néha egészen ellentétesekkel is.) Esti Kornéltól legföljebb annak merészségét véve ezúttal át: a polgár-lét lapos-

ságába, kisszerűségébe való lesüllyedni-nem-akarásnak az igényét. Ő is tudott a korban ható – Babbitstól Szabó Lőrincen és Illyésen át Radnóti Miklósig érvényesülő – klasszicizáló törekvéseknek a jegyében alkotni. Ennek a művészi vonulatnak az ő munkásságán belül a címével is emelkedettséget sugalló *Februári óda* a legtisztább terméke.

A polgár-lét mindennapi realitásokhoz kötődő józanságának vállalása régiebb időkben nem fenyegetett egyszersmind egy sivár nyárspolgári életforma igenlésével. Századunk évtizedeiben előre haladva azonban már egyre inkább csak a társadalmi élet kaotikussá válása, vagy a személyes sors pokolköreinek megnyílása tette lehetővé, hogy a polgári színezetű mindennapok egyes elemei – „emlékké nemesedve” klasszikus értékek hordozóiként jelenjenek meg a szemünk előtt. Kosztolányinál a betegség arcot roncsoló kínjaival vívott küzdelem kialakította az időtálló értékekre ügyelés, az időtlen törvényekhez igazodás nemes tartását is – nem függetlenül a jellegzetesen polgári, a családi életet irányítani tudó erkölcsi eszményektől. A társához szóló emelkedett vallomás igénye azonban már régóta, betegségét messze megelőzve kereste nála a megnyilatkozás formáit. Már a *Kenyér és bor* darabjai közt is ott találjuk a címével is – mondhatni – polgárian klasszicizáló *Hitvest*, s ezt néhány év múltával az *Annyi ábrándtól...* kezdősorú vallomás követte (*A bús férfi panaszaiban*). Az egy életre társává szegődött nő alakjának bensőséges, enyhén emelkedett hangú megszólításán túl más sajátságok is rokonítják egymással ezeket a verseket. Mindenekelőtt: már a *Hitves* négysoros szakaszainak végén is megjelenik a – nálunk főként Berzsenyitől ismert – adonisi sor. De a „fönség és gyász” méltósága, az „életre buzdít” és „halálra int” nemes egyensúlytartása, a halállal való szembenézés komolysága is ott van már az első vers soraiban. Kőszobrok hideg, ünnepélyes – esetleg enyhén teátrális – nyugalma is megmintázzák, s a záróképből még a „múzsa” antikvitástól kölcsönzött alakja sem hiányzik. A sorvégek azonban még rímeseek (*aabb* képlet szerint), s mély hangzásukkal mintha valamilyen különös, méla játékosságnak akarnának néha megnyilatkozást adni („lankán–llonkám”), hogy máskor érzéki mámort sugalljanak – („vágyban–ágyban”). Beteg szívről szóló panasszal kezdődik a vallomás, a budai domboldalak



békés hangulatának érzékeltetését aztán „sötét detektív” rávetülő árnya hivatott modernebbé stilizálni. Ezek a különféle tényezők azonban alig találják itt az egymással való intenzívebb kapcsolatteremtés lehetőségeit. A következő vers már inkább a „józan” kispolgári köznapok egyszerűségét dicsérve keresi azt az időtálló, bizonyos tekintetben klasszikusnak mondható értéket, mely az élet lényegének ízeit közvetítheti számunkra:

Jaj, ki zeng rólad? Szemem ím körülnéz,  
kisszerűen jársz a szegény lakásban,  
látlak a konyhán, szomorú sziveddel  
ülni szerényen.

Tüvel, ollóval, kopogó gyűszűvel,  
összeszúrt ujjal, gyerek-inget öltve,  
gombok-gondok közt, mosolyogni némán  
arra, mi elment...

Az itt bemutatott mindennapok a maguk egyszerű szépségével is mindenképpen szerény jelentőségűek maradnak ahhoz, hogy teljes joggal lehessen a bennük mozgó asszonyt „klasszikus szóval, valamint a régi, örökös anyát” „koszorúval” köszönteni. Amellett az „ábránd”-ok sokaságától „remegő” lélek ellágyulása sem illik egészen oda a klasszicizáló – illetve klasszikus – ünnepélyességhez. Ez az alkotás nem minden tekintetben értékesebb – művészebb – az előbbinél. Mégis lépést jelent előre, a *Februári óda* felé. A rímek se véletlenül maradtak ezúttal el a sorok végéről: egy fokkal máskülönben is határozottabban tagolódnak, fegyelmezettebb, komolyabb a hangzásuk. És ha a mindennapi létezés gondjainak versbe emelése nem mentes is a kisszerűség veszélyeitől, a halállal – ezúttal még a kisfiú halálával – történő szembesülés már félreérthetetlenül emelkedettséget visz a műbe. Ha nem mondhatjuk is ezt minden tekintetben előkészítettnek, mégsem teljesen váratlanul lép elő befejezésül koszorúval övezett homlokkal a költemény asszonya, amint

...áldottan megy előre az árnyak  
és kígyók között, a gyerek a karján,

fölszegett fővel, hihetetlen úton,  
nagyszerű hittel.

A szerkezet külső vázát adó versforma most már alig változva kerül át egy évtizeddel később a *Februári óda* anyagába. A „főszereplő”: a hitves alakja is azonos marad – pontosabban: itt a két szereplő egyikének minőségében jelenik meg. Csak a halálveszély fenyeget ezúttal mást – és most már anélkül, hogy esélyt hagyna legyőzésére. Ez teremti meg a közvetlen élményalapot polgári hétköznapi eseményeinek és időtlen, bizonyos tekintetben klasszikus értékeknek a versbeli egygyóforrasztásához. Itt – a szó tágabb értelmében – latinos a beszélő, a történések egyik átélője is, nem csupán az, aki a tollat irányítja.

Jaj, mily gödörbe buktat e február,  
mily mély homályba? Csillagaim hunyó  
világa hamvad. Földre ver le  
szörnyű betegség.

A bukásról, leveretésről szóló nyitó sorok drámaiságát emelkedett szemlélet melankóliája szelidíti. „Csillagaim hunyó világa hamvad” – a szavak távolról az örömtől korán búcsút vevő Berzsenyi mondatlejtésével hangzanak össze. Egyúttal halványan kozmikus – hiszen csillagvilági – távlatokat vonnak be a mű színterére, a végzetszerűség képzetkörével egyidőben. (Azáltal, hogy a „csillag” szóhoz birtokos jelző kapcsolódik, mintegy csillagokban „megírt” végzetre utalva.) A második szakasz nyitása azután közvetlenül néven is nevezi a sorsot, a harmadik pedig a „nincsen menekvés” ítéletének megfogalmazásával illeszti ezt be a köznapi realitások körébe, szinte tapinthatóvá téve a törvények közé zártság tényét: „kemény kilincsen és vasajtón koppan a szándék”. A mindeddig lefelé („földre ver le”, „gödörbe buktat”) vagy pedig horizontálisan szerteszét irányuló mozgásokkal („nincsen menekvés!”) itt szembesül először a magasba irányulás, egyszersmind itt rajzolódik elénk általában a *mozgások* kontaszttjaként a *mozdulatlanság*: a „*Csak te állsz itt*” mondatkezdésben. A hasonlatok háttér-szférájában ugyan itt is megjelennek azok, melyek lágyabb tónusokat lópnak a költemény máskülön-

ben csaknem végig keménnyé munkált anyagába („árny gyanánt”, „távolba mosva”, „sápatag”), a szemlélet fegyelmezettsége, komolysága azonban nem oldódik föl tőlük. A távolítás mozzanata ugyanis korántsem valamilyen hangulatokba merülést szolgál itt, hanem éppen az egyértelműen szigorú jövő kontúrjait segíti előrajzolódni: „állsz, ... már mint özvegy, kit halott férj hűtlenül elhagy”. A helyzet mélyére világító tekintet éppoly rezzenetlen itt, mint a megjelenített nőalak tartása. A halál küszöbön állását nem sajnálat kiprovokálását célzó elérzékenyülésnek, hanem éppenséggel olyan erkölcsi szigornak a szavai kísérik, melyek a tragikus történések egyik elszenvedőjét a történésekben való részvétel, a meghalás általi „hűtlen elhagyás” vétkében találják elmarasztalhatónak. Valamilyen végső, abszolút igazságnak a mértéke szerint. A felmagasodó nőalakot is hazugságtagadó némasága teszi ezúttal szoborszerűvé, nem pedig látványosabb hasonlat – mint ahogy ez a *Hitves* esetében történt. Pedig ezúttal nem csupán „a Medusa-valóság kő-iszonyatját” kitapintva fogalmazódnak meg az „ez van, ez nincsen” pontos ítéletei – mint a *Marcus Aurelius*ban. Itt nagyság, józanság, hűség alkotnak olyan értéktömböt, melyhez a következő szakaszban a fény és a magasság képzetei társulhatnak, „Egyszerű”, „igaz” és „jó” teszük teljessé ezt a „latinos-klasszikus” értékegyüttest, s a „szakszerű”, a „tárgyas” és a „pontos” kötik be őket a huszadik század világába. Lehetővé téve, hogy a velük nem ellentétes, tőlük a maga lényegét tekintve nem idegen „köznapi”-val ugyanakkor a polgári-kispolgári mindennapok apróságai – gyöngéd gesztusai – is bevonódjanak körükbe. Kivételes helyzetükben – a pusztulás erőivel szemben az élet megőrzését, a hazugság ellenében az igazat, a „rossz” ellenében a „jó”-t, a szűken önelvű ellenében pedig a társas létezést jelképezve – „lángolás”-sá forrósitják a családi tűzhelyhez spontánul társuló melegségnek a képzetét.

Február és a halál hidegének ellenpólusává.

Egy olyan „kis világ”-on belül, melynek ugyanakkor továbbra is megvannak a maga kozmikus távlatai: a csillagokra utalástól a „fényes magasba” fölkiabáláson át addig a szemléletig, melyben az emberi létezési tér „e sárgolyó ürom-vidéké”-nek látványává törpül.

Egyetemes méretekben történő szemlélődéshez illeszkedik a záróstrófa „végzet” szava is. (A második szakasz „sorsom”-jának adva egyúttal egy fokkal keményebb – hiszen a „vég” szót is tartalmazó – változatát, hangzásban pedig tömörödő alliteráció-szerkezetnek alkotva részét:

...köznapi voltál te mindég,  
mint a verőfény.

Kések között, a végzet a vállamon,  
téged dalollak...

Esti Kornél másfajta dalt indított-biztatott távoli útra: magasban repülésre. A *Februári óda* versközépi magasba kiáltására végül ráfelelő, vele analóg szerepben álló „dalollak” azonban hasonlóképpen a magasba irányulást képviseli. Ahogy a verseleji „mély homályba” buktatás erői kapnak testet a zárás vállra nehezülő végzetében, ahogy a „Nincsen menekvés, ... kemény kilincsen és vasajton koppan a szándék” bezártság-élményét ismétli meg a zárókép vaskemény „Kések között”-je is.

Zárt, fegyelmezett tehát a motívumok rendje is. Nem csapong a hős, a történések tanújának a tekintete sem röppen egyik pontról a másikra: az erőteljes irányváltások a létezés terét mérik föl szinte geometrikus rendben, élet és halál közvetlen és jelképes tényezői ellentozzák egymást, feszült ellentétstruktúrát teremtvé. Csillagok hunyása, sötétbe bukás indította a vers cselekményét, s a vers középső tömbjében a strófát záró adoniszi sor a nagyságát emelte ki a halálnak („mint a halál, nagy”). Ott szembesült azonban vele mindjárt a „fényes” magas is, hogy megismétlődve a vers végén „verőfény”-ként adjon jelzést klasszikus színezetű értékek jelenlétéről. Hogy a legutolsóként elhangzó két szó azután már az „emberi nagyság”-ot vethesse egy értékeket ellenőrző mérleg másik serpenyőjébe. Nem romantikus módon legyőzöttnek hirdetve ezáltal a pusztulást, megtalálva azonban a létezésnek azt a tényezőjét, melynek segítségével – kínokról-kiszolgáltatottságról szólva is – a kétféle nagyság egyensúlyát tudja megteremteni.

Ahhoz hasonlóan, ahogy néhány évvel később egy másik lírikus a maga *Hetedik eclogájában* küzdötte ki negatív és pozitív értékek klasszikus egyensúlyrendszerét. Az iszonyat más válfajaival szembesülve, de ugyanilyen határozottsággal tapintva ki a maga másfajta bezártságának határait, „hazug vigaszt” hasonlóképpen nem mondva és nem is várva senkitől. Időtálló törvények rendjéhez igazodva.

\*

A *Februári óda* Kosztolányija lenne így az értékesebb, az igazibb? – kérdezhetjük talán, az eddig mondottak összegezésére készülve. Az igazságot keményen kimondó férfi szava az érvényesebb, az álarcban halálos játékot űzőé ellenében? A kérdés azonban nem kíván okvetlenül döntést. Hiszen még az sem egészen biztos, hogy a klasszikus-latinos arc közvetlenebbül egy a viselőjével, mint az Esti-féle bohócöltözék. Talán csak a szín, a festék kevesebb rajta. Tudjuk: a görög drámák játszói is váltogatták a maszkjukat, és mind a kettő alatt az „egyetlen ember”-ről tudtak vallani. Tény, hogy Kosztolányi is halálos komolysággal tudta mind a két maga-írta szerepet alakítani. Szüksége lehetett rájuk: végletes ellentétességükkel tudták talán a legjobban folszínre hozni „ritka, egyetlen személyiségének ... titka”-it – teret biztosítva művészi képességeinek gazdagsága előtt.

(1985)

## A LÉLEKTANI MOTIVÁLÁS TÉNYEZŐI KOSZTOLÁNYI ÉDES ANNÁJÁBAN

Az utóbbi évek Kosztolányi-szakirodalmának többé-kevésbé egybehangzó álláspontja szerint az író által elbeszélte történet nem kap sajátosan lélektani magyarázatot. A legélesebben a kötet legutóbbi kommentálója, Kőszeg Ferenc fogalmaz ebben a kérdésben: „A gyilkosság összetevőit nem lehet összerakni a regény motívumaiból.”<sup>1</sup> Ha nem is ennyire kategorikusan, a lényeget illetve azonban hasonló módon foglal állást a pszichikai tényezőkkel kapcsolatban Rónay László és Kiss Ferenc is.<sup>2</sup> Dóczy Lajos, Németh László, Heller Agnes és mások véleményére is hivatkozva lélektanilag action gratuite-szerűnek ítélik Anna tettét, illetve – Bálint György<sup>3</sup> egykorú értékelésének nyomán továbbmenve – a szociális tényezők fontosságát emelik ki annak előzményeiben. Esetleg éppen az elnyomott–elnyomó-viszony modellregényét ismerve föl a könyvben.

Anélkül, hogy vitába szállnék azzal, amit az említett irodalomtörténészek a szociális ellentétek fontosságáról szólva kimutattak, szeretném a regényben foglalt lélektani motivációs rendszer részleteire is ráirányítani a figyelmet.

Semmiképpen nem olyasmit akarva ezzel bizonyítani, mintha Anna alakjában Kosztolányi tökéletesen érthető, törvények együtthatásának hibátlan rendszerében cselekvő személyt teremtett volna. Hiszen, hogy a szándéka sem ez volt, afelől maga sem hagy kétséget. Szerinte a lányt és egész szociális környezetét olyan életvitel jellemzi, melyben az emberek „csak egymás mellett élnek, ... önmagukba zárkózva, egymásnak áthatolhatatlanul.” Maga Anna pedig már a történet elején „magának sem tud ... számot adni” nyugtalanságának okáról, éppen úgy, ahogy

végzetes tettét is képtelen lesz majd megmagyarázni. (Akár ön-maga, akár a bíróság számára.) De tágabb környezetében is jobbára „külön, zárt életükkel” jönnek-mennek az emberek, akik adott esetben néha ugyancsak nem tudják maguk sem, miért is tesznek valamit. (Lásd például az Anna „bemutatását” követően kirobbanó nevetés esetét.) Az is hangsúlyos ezzel kapcsolatban a regényben, hogy az ügyben ítéletet hozó bíróság elnöke úgy tapogatózik – az igazságot keresve –, akár a vak, és hogy megszokta már: az emberek „nem ismerhetik meg egymást”, s hogy „egy tettet nem lehet megmagyarázni”. A legtöbbit tudó Moviszter bizonytalanságérzete is erős hangsúlyt kap: részben épp azzal magasodik a többiek fölé, hogy ő érzi is időnként saját bizonytalanságait. Vele szemben az ügybuzgó védő – aki nem érez a történetek mögött semmilyen „titkot”, hanem szimpla észkokokkal, az általa föltételezett „lélektani tények” iskolásan logikus rendszerbe rakásával, lélekkórtani könyvekből felolvasva akarja „plauzibilissé tenni” magyarázatát – szálnalmas „kis mitugrász”-ként jelenik meg. A helyszíni szemlét végző rendőrségi tisztviselők méricskélő tevékenységét is valamiféle visszafogott lesajnálással írja le Kosztolányi. (Végül még arról is mint részben „megmagyarázhatatlan” tényről esik a záró fejezetben szó, hogy mi tartja életben Movisztert, „minden objektív klinikai megállapítást ... megcsúfolva.”) Ezen túl azt sem hallgathatjuk el, hogy főszereplőjének lelkivilágába csak ritkán enged közelebbi bepillantást az író. Esetleg csak azt vesszük rajta észre, hogy valamiért elfutja homlokát a pirosság, vagy azt, hogy furcsán hallgat. A regény egésze ugyan korántsem nélkülözi a rövidebb vagy hosszabb lélektani leírásokat – sem más szereplőknek, sem Annának az esetében –, éppen bizonyos kritikusan helyzetekben azonban úgyszólván kizárólag a külső mozzanatok leírása hivatott valamennyit a belső folyamatokból kifejezni vagy jelezni. (Anna első kimenőjének bemutatásakor, Jancsival való együttléteinek az esetében, férjhezmenési szándékának kialakulásakor, majd ennek megmásítása alkalmával. A legfeltűnőbb módon gyilkos tette érlelődésének, majd elkövetésének ábrázolásánál.)

Szükséges mindezt hangsúlyozni. Hiszen ha elfogadjuk is azt a magyarázatot, amelyik szerint Víznyék leszúrásának az volt a végső oka, hogy „ridegen bántak vele..., szeretet nélkül, ... szív-

telenül... Nem úgy..., mint egy emberrel, hanem mint egy géppel ... cudarul...”, és ennek egyes tényezőit Moviszter doktorénál szigorúbb társadalomkritikával vesszük azután számba, akkor is marad hiányérzetünk. Végül is – a regényt olvasva sem lehet efelől kétségünk – Vizedék a korban nem egyedülálló, még csak különösebben kirívónak sem mondható módon bántak Annával és „elődeivel”, Anna tette mégis egyedülállónak mutatkozott. A leírtak alapján tehát részben nagyon is indokolt az írónak az a – mintegy kiegészítést szolgáló – állásfoglalása, mely szerint véletlenszerű, vagy legalábbis teljesen meg nem érthető tényezők is szerepet játszhatnak nagyszűlyű események bekövetkeztében. Másrészt viszont minden okunk meglehet rá, hogy mégis keressük a könyvben azokat az elemeket, melyek a pszichikum változásainak legalább egy részét megmutatják, vagy ilyesmikre legalább következtetni engednek. Az olyan tényezőket, melyek a társadalmi viszonylatok kitapítható felszínénél egy fokkal rejtettebben húzódnak meg – ha nem is függetlenül attól. A léleknek esetleg éppen a mélyrétegeiben.

Igazában meglepő, hogy az eredményekben csöppet sem szűkölködő kutatások eddig alig figyeltek föl ezekre – ha éppen nem tagadták meglétüket. (Noha egy időben még olyan novelláját is freudistának minősítették, amelyiknek édeskevés köze lehet a bécsi professzor tanításaihoz.)

Kezdjük talán épp a vizsgálat – a gyilkosság okainak feltárására hivatott vizsgálat – egy mozzanatának közelebbi szemrevételeivel.

Etel (a házbeli idősebb cseléd) elbeszéli, hogy „Tavasszal ... kirándult Annával ... Anna lefeküdt a fűbe és elaludt. Pár perc múlva fölriadt, szaladni kezdett lefelé, karjait lóbálva és sikongva, ... csak akkor állt meg, mikor rákiabált, akkor is sokáig reszketett még.” Kosztolányinak semmiféle gunyorosság nincs a szavában, mikor ezt a tárgyalás „figyelemreméltó mozzanatának” nevezi. (Egyértelműen érdemlegesek azok a megállapítások is, melyeket a másik barátnő tesz – közvetlenül ezt követően – arról, hogy látta Annát Jancsi úrfi korábbi lakása előtt bizonytalankodva állni, s mikor megszólította, a lány erősen zavarba jött. Mindkét vallomás közvetlenül az olvasó számára is érdekes, mivel „menet közben” az író mondhatni kihagyta ezeket a jeleneteket



Anna útjának bemutatásából.) Hogy az álom fontos tényező Kosztolányi szemében, arra már a regény harmadik fejezetének zárása is fölhívta a figyelmet, melyben Vizek aludni térnek: „...különös fény gyulladt csukott szemhéjuk mögött, hirtelenül fölálltak, elváltak egymástól, áthágva szobák falát, évek messzeségét, különböző irányokban bolyongtak, nekik is ösmeretlen ösvényeken...” Az álomban is fölszínre jutó tudattalan szerepét azonban nemcsak ilyen elvont általánosságban – tehát viszonylagos iránytalanságában – érzékelteti a regény, hanem meglehetősen szorosan a gyilkossághoz kötötte is. (Közbevetőleg: már Anna magzat-elhajtás utáni különös álmai sem érdektelenekek!) Katica – Anna elődje – Vizek halálát követően fontos szereplőként lép újból színre. (Többé-kevésbé keretfiguraként.) Az egykor dühös ajtóbecsapás kíséretében távozott lány itt különös átalakulások jeleit mutatja. Magát parádésan kicsípve jelenik meg, mint valamilyen „visszajáró kísértet”, és kezdetben hangos jajveszékéléssel siratja volt gazdait.

„...én tudtam – fuldoklott levegőért kapkodva –, én éreztem ezt, én megálmodtam... Menyasszony volt... Olyan szép, halvány menyasszony. Fehér fátyollal. Koszorúval a fején... Katica a fájdalomtól részeg volt... De amikor a másik két cseléd elmesélte a gyilkosságot, érdekelni kezdte. Hiányos képzeletével is követni tudta az eseményeket, a tett színterét pontosan ismerte. Mindig újabb és újabb részleteket követelt, nem bírt betelni velük. És hogy később a lányok már kifogytak mondanivalójukból, maga ismételte el az egészet, annyira átélve, hogy beleborzongott, oly szemléletesen, mintha ő is ott lett volna. Csak azt sajnálta, hogy már elszállították szegényeket. Még egyszer, utoljára szeretne volna látni őket, legalább a méltóságos asszonyt, a vérébe fagyva, abban az ágyban, melyet annyiszor megvetett neki.”

Látnivaló: a giccses szeretet-megnyilatkoztatásokkal elfojtani, önnön-ellentétévé átalakítani próbált gyűlölet szinte leplezetlenül tör végül felszínre. (Alighanem Moviszter is megérez ebből valamit. Mikor ugyanis azt a szónokinak szánt kérdést kapja az egyik házbelitől, hogy – ha Katica ott marad Vizeknél – „nem történik meg ez. Nem gondolja?”, akkor a máskülönben joggal várható konvencionális igenlés helyett csupán egy „lehet”-et mer megkockáztatni – azt is „mélyen eltűnődve”.) Némely szférákban az

ellentétek láthatóan könnyen csapnak tehát át egymásba; tudjuk, Jancsi úrfi számára is „förtelmes volt és gyönyörű” a cseléd-lánnyal folytatott viszony. Indokolt ezért Anna álmait és viselkedését is ilyen összefüggésekben szemlélni.

Többek között a nemegyszer kiemelt piskóta-jelenetet is.

Pontosabban szólva ennek Movisztertől kapott magyarázatát, annak a kérdésnek a megválaszolásaként, hogy miért is nem fogadta el a lány a neki fölkinált süteményt. Vízyné szavaira, melyek szerint Anna a piskótát „úgy látszik, egyáltalán nem szereti”, az öreg doktor azonnal ellenvéleménnyel áll elő: „Vagy talán nagyon is szereti”. Majd meg is ismétli a mondottakat, lényegében azt fejtve ki, hogy a cseléd lány bizonyára elfojtja túlságos – adott helyzetében ugyanis kielégíthetetlenül erős – piskóta-kívánását. „Adjon neki mindennap piskótát ... *Sok-sok piskótát*, annyit, hogy meg se ehesse ... majd meg méltóztatik látni, hogy ... csak a piskótát szereti.” A témát Vizek egymás között még szóba hozzák – távolról sem sejtve, mennyire megvan rá az okuk. Hiszen az életük végéhez elvezető nagy vendéglátás alkalmával erősen megváltozott – összetettebb – formában ugyan, de megismétlődik a jelenet. „Maga miért nem eszik? – kérdezte Etel Annát. – Majd eszek” – válaszolja kitérően a más-különb is kisétkűnek mutatkozó lány. Ezt követi a – futó pillantásunkat majd még megérdemlő – fürdőszobajelenet Jancsi és a szép Moviszterné között, majd utóbb a vendégek lassú távo-zása. Ekkor látjuk meg tette előtt újra Annát: felindult, teljesen elbizonytalanodott állapotban: „...ide-oda lépegetett. Visszasza-ladt a konyhába, evett valamit a sötétben, *gyorsan és mohón*, ami véletlenül a keze ügyébe esett, egy rántott csirke combját meg *sok-sok süteményt*.” (A kiemelések tőlem származnak. T. A. – Meglepő egyébként Karinthy kritikájának nagyfokú felületessége ennek a jelenetnek a bírálatában.<sup>1</sup>) Ezután már csak két megnyilatkozásra kerül sor. Anna előbb ráborul az előszoba ajtajára, „mintha ki akarna menni innen valahová”; vö.: a lakásba való első belépésekor „már az első pillanatban ki akart szaladni, és ha ... ösztönére hallgat, akkor ... elrohan, menekül.” Csakhogy míg akkor még a beléje táplált szolgafegyelem kényszerítő ereje győzte le ezt a vágyat, most nagyobb erővel felszínre törő kész-

tetések lesznek azon úrrá. Anna öl – mégpedig a történet során több ízben szerepet játszó „nagy-nagy konyhakés”-sel.

Érdeemes megfigyelni, hogy ennek is egyfajta éles „irányváltás” mutatkozik a szereplésében. Hiszen először, mondhatni, negatív előjellel vesz csak részt a történetekben.

Annát ugyanis egyetlen fogyatékoság választotta el csupán attól, hogy „abszolút mintacseléd” legyen, egyetlen háztartási teendőnek az elvégzésére mutatkozott csak tökéletesen alkalmatlannak. Nem tudta elvágni a csirkék nyakát. Mikor erre került volna sor, „Etelért szaladt föl, lehívta, hogy ő hajtsa végre a konyha mindennapos, izgalmas gyilkosságát. Az öreg cseléd ... kitekerte a nyakukat, és elmetszette a nagy konyhakéssel, úgy, hogy a vér felfröccsent a könyökéig, és sokszor az arcát is bemocskolta. Anna elfordult...”

Másodszor – Jancsi általi elhagyatását és valamilyen megmagyarázhatatlannak mutatózó belső változásokat követően – a véletlen „segít” a gátlást megszüntetve új helyzetet teremteni, mikor is a hús tisztogatása közben Anna úgy belevág a kezébe, hogy azt előnti a vér. „A kés, a nagy konyhakés hüvelykujjába szaladt, egészen a csontig, majdnem elmetszette az ujjperacet. Csúnya, tátongó seb volt.” Látnivaló, hogy Kosztolányi részletesen kidolgozza ezeket a leírásokat, holott a gyilkosság lélektani – freudista alapozású – motiválásán kívül ezeknek úgyszólván semmi szerepük nincs. (Egyébként említést kívánhat, hogy a gyilkosság eszköze még a tárgyaláson is szerephez jut, kiemelve annak konkrét tárgyi mibenlétét: a többnyire fásultnak mutatózó, a történeteket halk szóval előadó lány „hátratorpan”, mikor a bíró fölemeli előtte az „óriási konyhakés”-t, mert valahogy úgy érzi, hogy azt „most a szívében forgatják meg.” – Aligha véletlen emellett a gyilkolással kapcsolatba hozható vér külön szerephez juttatása a gyilkosság idejének cselekményrajzában. A biológiai tényezők érzékeltetésére máskülönben súlyt nem helyező író ezúttal – Anna őrizetbe vételének bemutatásakor – szükségét látja annak, hogy fölhívja rá a figyelmet: a lánynak éppen menstruációs vérzése van. Ez máskülönben is valamilyen pszichikai zavar előkészítői közé számítható.) Az ösztönszféra az itt elmondottakon túl is szerepet kap a könyvben. Csaknem minden későbbi elemzés számbaveszi Anna idegenkedésének tényezői között a

zongorából áradó kámforszagot, mely a lakásba lépésekor viszolygatótni kezdi, s melyet innentől valahogy házigazdái lényegéhez tartozónak érez. Hogy „szaglása, mely éles volt, mint a kutyáé”, másfajta ingereket is felfog, azt viszont már nem szokták az elemzések megemlíteni. Pedig Jancsi parfümjei – melyekkel nemcsak magát szokta illatosítani, hanem a fürdőszobában egy ízben a lány egész testét is bepermetezte – szintén hatnak rá. Talán a szunnyadó szexualitást élesztik benne? Talán az idegen-ség élményét is ezek tudták – vagy tudták volna – eloszlatni? Mindenesetre még a Jancsi távozása utáni időkben is fel tudják valamiképpen kavarni belső világát. A nagyobbbrészt gépiesen dolgozó lányt egyszercsak valamilyen bizonytalanság kezdi a hatalmába keríteni: „bement egyik szobába, mintha keresne valamit, s visszajött. A szellőzésnél a légáram még sokáig meglebegtette a fürdőszoba sok jószagát, mely beivódott a bútorokba.” (A kiemelés tőlem származik. T. A.) A csak észlelhető, világosan azonban nem látható változás másik jele, hogy a máskor csöndes lány egyszercsak énekelni kezd – Vizyné föl is figyel rá. Ezt követi rövid időn belül kezének említett véletlen (?) megsebzése. Innentől azonban már jellemző lesz rá, hogy „ide-oda járkált, karjait lóbálva” – „karjait lóbálva és sikongva” kezd majd ijesztő álmából ébredve rohanni! – a vállára csapkodva ment-ment a folyosóra, onnan vissza, benyitott a szobába, a szalonba. Vizyné egyszer már az ágyból rá is szólt, hogy mit keres a sötétben. Anna összerendezent. Nem tudta, hogy mit keres, azt se tudta, mi van vele.”

Ugyanabban az illatos fürdőszobában enyeleg Moviszternével Vizek végzetes estjén Anna füle hallatára – őt már mintegy levegőnek tekintve – korábbi elcsábítója, Jancsi; ez után pillantjuk meg ismét a lányt, immár felfokozott zavarodottságban. „Vissza akart futni a konyhába, de nekiment a falnak. A lámpák valami kancsal fénnel föllobogtak.” (Az utóbb idézett mondat egyébként talán az egyetlen a regényben, ahol Kosztolányi teljesen azonosulni látszik főszereplőjével, illetve annak látásmódjával). Közvetlenül a gyilkosság előtt – a Vizynétől elszenvedett durva sértést követően („Ugy unom már látni se szeretem”) – hasonlóképpen „ide-oda lépeget”. Oda-visszaszalad a tárgyak – a néha egyenesen irtózást kiváltóan idegen tárgyak (ezúttal alkalmaslag kölcsönvett bútorok) – között, hogy végül – egy puska-

véshez hasonlóan felhangzó dörrenés és egy kutya vonításának hangjai-tól is fölizzatva – megintcsak a fürdőszobán át nyisson az alvó Vizynére, hogy tettét elkövesse.

Amivel – most már a regényszerkesztés viszonylatait nézve – nem csupán az említett éjszakai Vizynére-nyitás jelene tért vissza súlyosabb változatban, hanem a cselekmény egyik korai, – az említett idegenség-élmény szempontjából érdekes – kiemelt cselekményrészlete is fölidéződik. Megváltozott előjellel, illetve fordított szereposztásban. Az a jelenet, melyben Vizyné „hosszú fehér ingben, mint egy kísértet, odalépett Anna ágyához”, hogy aztán saját szobájába visszatérve „amit eddig sohasem tett”: kulcsra zárja az ajtókat – valamit talán megérezve Anna lényének különosságából. (Halványabban Jancsi félelemmel-habozással teli első éjszakai látogatása is mintegy „rímel” erre a jelenetre, s így részt vesz ezek egymáshoz kapcsolásában.)

\*

Lehetnek persze különböző vitáink az itt ábrázolt motiválási rendszer lélektani kidolgozottságával kapcsolatban. Vitázhatunk talán azon is, hogy vajon az említett kétféle gátlás együttes áttörése – a süteményevést és a késsel elevenbe-vágást akadályozóké – teljesen reálisan vezet-e ennyire egyidejű kielégüléshez. Másrészt nem lett volna-e indokolt – a bevezetőben mondottak ellenére is – magának a késhez nyúlásnak megadni valamilyen írói motiválását. „Tisztán irodalmi” szempontból azon is lehet tűnődni, hogy vajon Kosztolányi mindig kellő súlyt adott-e az itteni elemzésekben kiemelt részeknek. (Például parfümillatok leírására lényegesen kevesebb szót fordít az író, mint amennyit a kámforszagéra.) Amit azonban benne találhatunk a regényben – nem programszerűen, mégis beleépítve annak szerkezeti elemeibe, s amit így olvasókként bizonyára észleltünk is valamiképpen –, azt indokolt, hogy lassan kutatói minőségünkben is észrevegyük. Ha már korábban elmulasztottuk: legalább hat évtizeddel a mű megírását követően.

(1985)

## TÓTH ÁRPÁD KÖLTÉSZETE ÉS A SZÁZADELEJI STÍLUSIRÁNYZATOK

Nagyjából általánosnak mondható az a megállapítás, hogy Tóth Árpád verseinek együttese az átlagosnál zártabb egészet alkot. Éppen nem azért, mintha szerzőjük harsányan egyéni színekkel kívánta volna magára irányítani a figyelmet. Inkább egy társaiénál többnyire szerényebb, félszegebb, legföljebb még a Juhász Gyuláéval rokonítható, az övénél azonban játékosabb s nagyobb szenvedélyeket érlelő egyéniség magatartásának kifejezése teszi jellegzetesen egyénivé ezt a poézist, és a verseket színező tényezők keverésének finoman egyéni aránya. (Az alig több, mint két évtized határai közé szorult fejlődésmenet pedig nem kínálja a határozottabb szakaszolást, a viszonylagos egységen belül a különbözőségek észrevételét.) Ha közelebről is megnézzük ezt az átlagosnál egységesebb összbenyomást adó verstermést, akkor viszont azt láthatjuk, hogy ez egyetlen irányzatnak sem állítható, illetve nem fér be a „fővonalába”; arculatának egységessége nem abból adódik, hogy csupán egyetlen stílusteremtéssel áll érintkezésben. Emellett: ha kimutatható is, hogy egyik vagy másik irány nagyobb, vagy inkább valamivel szerényebb mértékben jutott csak benne szerephez, ezek egyikének sem szólhatunk a vezérszerephez jutásáról. Főként legértékesebb alkotásainak esetében.

A századfordulónak hazai földön továbbélő úgynevezett népművelési irányzata például – érthető módon – viszonylag szerényen van jelen a *Nyugat* nagy nemzedékének lírikusánál, futó említésnél ezért alig érdemel többet. A „költők bordalai”-ra, „vén szőlőtőké”-re utaló, „magyar serleg koccanásá”-nak csengésében és „barna vesszők kék gerezdjei”-nek látványában gyönyörködő költőnek (*Este*) hamar elhalkul a szava. Inkább csak a pályakez-

dő – bár már harmincas éveikhez közelítő – lírikus hiányolja csöndes dohogással, hogy hiába járja Debrecen utcáit, „Vén kapukban nem köszönt / Pipás régi gazda”, s az elaggott akácfaék sem tekintik már ismerősükné (Hej, Debrecen). Szénásszeke-  
reknek a képét, nyárfáknak a reszkető fejét és „szóke hársak”-at idéző nosztalgiaik is inkább csak a tízes évek első felében szólal-  
nak meg ebben a lírában. Viszont valamiféle szerény jelenlétük úgyszólván mindvégig észrevehető marad: „vénhedt kúria” látvá-  
nyán – melynek tornácán szelíden pipázgató „agg úr mereng” – később is végigsimíthat az olvasó tekintete (*Egy régi ház előtt*), akár néhány újabb év múltával apró tornyok, „béke hús kovásza” által dagasztott „falvacskák” szívet derítő látványán (*Rozskenyér*). Az Idő a késői Tóth Árpád-lírában is falusi ács szer-  
számaként, „vén gyalu”-nak az alakjában munkálkodik a dolgok arculatán (*Erdőszél*), „vén betyár”-ok, „vén zsvivány”-ok is megje-  
lennek egy-egy szemvillanásnyi időre (*A vén zsvivány*), az „egyszerű parasztbazsalikom semmi kis levele” pedig a halálra immár közvetlen közléről készülődő férfit is el tudja lágyítani. Harang-  
virág képelt harangszavára is a boldogság érintésének öröme tölti el (*Harangvirág*), a „sűrű, jó magyar föld” nyugalma pedig egy pillanatra az ő városi zaklatottságokban sérült lelke számára is békességet nyújthat (*Fénylő búzaföldek között*). Csak épp egy árnyalatnyit tér el általában ilyenkor Tóth Árpád stílusa az említett irány jobb képviselőinek hangvételétől.

Persze, a művészetben az árnyalatokon is igen sok múlhat.

A „fénysubás, öreg égi pásztor” enyhén fényképrázatba vont alakján is mintha átsejlenének még az Arany János iskoláján felnőtt költők népi zsánerfiguráinak kontúrjai – de hát magának a klasszikus tanítómesternek a rezignáltsága sem marad visszhangtalanul Tóth Árpádnál, (gondoljunk a *Karthágó köveinre*), akár az önbiztatás, illetve a hazafias kötelességteljesítés ígéje (az *Invokáció Csokonai Vitéz Mihályhoz* több sorában).

Elmondhatjuk a századvégi-századfordulós érzelmességről is, hogy viszonylag gyakran érezteti hatását Tóth Árpád költészetén. Ez azonban – noha jelenlétét nem kizárólag az irodalomban lehet, illetve kell tudomásul vennünk – aligha érdemli meg, hogy részletesebben foglalkozzunk vele, hiszen nem vehetjük számításba a kor jellegadó, jelentősebb értéket teremtő stílusirányzataként.

Magának a ténynek a megemlítése mégis szükséges. (Gondolhatunk itt akár „az emberek szívé”-re apelláló *Ó, tudsz-e szállanira*, akár a „szebb élet tiszta orma” utáni vágyódás rebegő szavaira, a „jobb szívek reményé”-nek győzelmében bizakodás megfogalmazására, a kődobásra „szívdobás”-sal válaszolás jézusin túlmenő programjára, a könnyes szemekről, a magányukat fájlaló csillagokról szóló, vagy az elfúló hangon gyöngédségért esengő szavakra; „sírás szepegése”-nek megszólaltatására, a „züllött élet” elsiratására, „kis álmán érzelő” sovány kislány alakjának részvételi megfestésére: az *Egy régi ház előtt*, az *Őszi szántás*, a *Szeretnék átölelni...*, *Az esti felhők...*, a *Lélektől lélekhig*, *A Palace-ban*, a *Levél*, a *Hajnali szerenád*, a *Csak ennyi* és a *Stanzák egy trafikoslányról* soraira.)

Egy fokkal részletesebb számbavételt kíván a korban fontos szerephez jutó *szimbolizmusnak* a jelentkezése.

Kardos László értékes monográfiája csak annyit ismer el ebben a vonatkozásban, hogy Tóth Árpádnak „a *Hajnali szerenád* korszakában írt versei több jelét mutatják a francia szimbolistákkal való hangulati-technikai érintkezésnek.” Kimutatja Baudelaire *Az utazás* és Rimbaud *A részeg hajó* című versének nyomait magyarra fordítójuk „saját” költeményeiben, s azt a tényt, hogy bizonyos fogalmak neveit Tóth Árpád nagy kezdőbetűvel írta le verseiben. Leszögezi azonban: „igazán szimbólumszerűvé csak egy-két ponton válnak szavai.”<sup>1</sup> Inkább csak arra hívja föl a figyelmet, hogy hasonlatainak nem kis hányadában szokatlan mértékben megnő a hasonló szerepe: némelyik többtagú, „fürtös” hasonlat, illetve hasonlatépítmény fontosabbá lesz magánál a hasonlítottnál, melynek pedig „a grammatika logikája” szerint alá kellene rendelődnie. „Bizonyos – mondja ki –, hogy Tóthnál nem lehet szimbolizmusról beszélni, sem Ady, sem Mallarmé értelmében”, legföljebb valamilyen „stiláris rokonság” érdemelhet itt említést.<sup>2</sup> Ennél sokkal többet a Tóth Árpád-életművet kötetbe rendező fiatalabb költőtársnak, Szabó Lőrincnek az írásai sem mondanak ki ebben a tárgykörben.<sup>3</sup>

Komlós Aladár továbbmegy ennél egy fokkal. Egyik megállapítása szerint Tóth Árpádnak némely tekintetben a parnasszistákéval rokon lírája „végeredményben klasszicizmus és szimbolizmus összeegyeztetője”. Rámutat arra, hogy ebben a költészet-



ben gyakoriak a szimbolisták által különösen kedvelt szünesztéziák, kijelenti: „A metaforák állandóan záporozó virághullása ... aligha jött volna létre a szimbolizmus klímája nélkül”, és megkockáztatja a föltevést: „Rémy de Gourmond vagy Szini Gyula pl. Tóth Árpádot ... minden bizonnyal szimbolistának minősítené, mert költészetük szülője a dekadencia, a differenciált érzések és meglepő jelzők kultusza.”<sup>4</sup>

Anélkül, hogy határozottabb vitába kívánnánk szállni Kardos László kijelentéseivel, bizvást megerősíthetjük a Komlós Aladár által mondottakat. (S ehhez nincs szükségünk arra, hogy a nyilvánvalóan Ady nyomán írt, tehát nem jellegzetesen Tóth Árpádra valló *Kastély és temető*t is figyelembe vegyük.) Ha földézzük magunkban azokat a csak bensőleg sejtethető, titkos tájakat, melyeken „a kék Semmibe ... vonulnak / A földi, párás, fájó sóhajok”, ha megborzongunk „a lelkek taván” átkúszo „hús kígyótestek” vergődését érzékelve (*Notturmo*), vagy ha koporsóban ébredő „holt álmok népé”-vel találjuk magunkat szemben (*Régi dallamok*), és „a dolgok vadonában” remegő „halk, meleg szépségek”-re találunk (*Orfeumi elégia*), vagy mikor átéljük, hogy a látszólag szürke dolgok sem egyebek „övikoldott titkok”-nál, melyeknek fényes melle „új bú tejét kínálja” (*Sóhaj*), akkor nem érzünk a Tóth Árpád-líra és a szimbolizmus világa között kitapintható válaszfalakat. „Áldott az árnyak test nélküli teste, / Titkos kelmeje lelkeimmel rokon” vallja *Az árnyból szőtt lélek* soraiban a *Nyugat* fiatal poétája. „Agyzsongulásig” beszívott parfümök illatbódulatában a vágyak is „züllött, vézna matróz”-okká, (majd kiábrándító „üres fickók”-ká), a bánatok pedig „furcsa, fekete rabnók”-ké lényegülnek át, akik megverten, összebújva „zsongító dalt” dúdolnak (*Vágyak temetése, A rabról, aki...*). Hogy máskor „ében őrtornyok”-ként magasodjanak elénk (*Éjféli eső*). Illatzenék kábítanak ezeken a jellegzetesen belső tájakon, „a lélek ősz pusztái”-nak mélyeiből itt „kancatej-szagú dal”-ok jöhetnek elő, míg az élet hajójának „rejtett kamráin” – úgy érződhet – félelmetes, „vak patkányok rágnak” (*Fénylő búzaföldek között, Áldott legyen...*).

Ha tény is, hogy ez a líra nem helyezhető el a szimbolizmus keretei között, a szimbolizmus jegyeinek színező-árnyaló, a Tóth Árpád-versek egy részének minőségét részben meghatározó sze-

repe semmiképpen sem hanyagolható el. A „bánat misztériuma”, az „örök titkok” és a „ritka kelyhű percek” iránti fogékonyság, vagy a „vágyak zenéjé”-nek meghallása, „vak lombú gyász”-ok meglátása ugyan inkább csak a korai életszakasz termésében gyakoriak – viszont nem kizárólag bennük mutathatók ki.

A szimbolista és a szecessziós vonások nem egyedül Magyarországon találkoztak össze a századforduló évtizedeiben. Egymásba átmenésük nálunk alighanem Ady költészetében a legszembeötlőbb, Tóth Árpád sem kivétel azonban ebben a tekintetben – már az idézett példák egy része is erről tanúskodott. A dekoratív – néha az eklektikával érintkező – változatok éppúgy megjelennek nála, mint az erotika szentté avatott perceit átjáró, opalizáló fények, a „halk, furcsa bánat”-ok csillanásairól szóló, megfoghatatlanabb érzékiségű sorok. Talán a köztük mutatkozó átmenetek a leggyakoribbak. Néha „túlérett, pazar és érthetetlen pompák” varázsa nyűgöz le soraiban, „tömör bíbor és roskadó brokát” borítja be a „kéjes és ájult ligetet”; (ligeteken túl a gondozott természetet képviselő parkok is gyakran szolgálnak nála kisebb cselekmény színteréül), van, hogy „pompázó, lusta alkonyat” késői fényei, máskor „zománcos fényű”-vé fölizzó színek dúsítják a megidézett látványt. „Zsúfolt aranyozású, füledt pompájú vágy”-ak kábítanak, „ajduló szél vonaglása” ad hirt kéjt is sugalló, mélyben rejtőző fájdalomkról. A „lomha hold nehéz brokátba” burkolózva vonul végig a „tűzvirágos égmezőn” (*A rabról, aki...*), az erdő kéjesen nyújtózva „örök buja csuda”-ként tárja ki „pompás testét” (*Hajnali szerenád*), s „bíbor ködök” párállása árnyalja a természet „túlérett, pazar”, végtelenbe ringató érzékiségének gazdagságát (*Esti ének, Non piu leggevano*). Az „örök tavasz” természeti misztériuma bődítja el az érteket, s néha még a magány is különös dzsungellé varázsolódik itt, melyben „a vén boa constrictor, / A jóllakott bú szívünkől lebágyad”. Az újromantika egzotikum-kultusza, pompázatosága, a szecesszió túlfűtött organikuságigénye és ernyedten nagyvonalú gesztusossága Tóth Árpád-versek sokaságában olvad egymásba.

Részben magának a romantikának a régiesebb arculatú látomásai is összetalálkozva.

A Tanácsköztársaság létrejöttét köszöntő ódában felmagasodó „Mezítelen, nagy, vérvörös alak” maga is látványosan színes, fokozott mértékben mondható ez el a műalkotás egészéről.

Az új isten – mely stílusát tekintve részben a romantikus látomással záródó *Március*, a nagy lélegzetvételű *Jöjj, vihar!*, talán még közvetlenebbül pedig a rapszodikus-himnikus *A rubinszárnyú Cherubhoz* folytatásának tekinthető – semmiképpen sem szakítható el a szecesszió néha erőteljes, mesterséges színeinek tobzódásától. (Ha sajátos, részben eklektikus változatot képvisel is a szecesszió dekorativitásán belül.) Már a „tagadott” – a szembenállás alapjául szolgáló – látvány is ezzel, illetve az újromantika színvilágával rokon. Sötét templommélyek tömjénfüstködén áttörő „tűz-szem”-ek parázslása, alabástrom enyhén szürkés – élettelen – fehérsége, képkeretek sötét aranylása és „nagy, kékselyem palást” elomló díszessége olvad itt lassan át „aranyló hullafoltok” morbid pompázatosságába. Ezzel szembesítődik azután a „Piros Kelet” és a „sápadt Nyugat” között nagyokat lépő „Vörös Isten”-nek az alakja, a „sárga Szajna”, az Óceán „zöld üvege” és az ugyancsak enyhe tompasággal fénylő „Fehér Ház” díszleteinek látványos együttesében.

Ehhez adják mintegy a zenekíséretet egyfajta profánul vallásos elragadtatottságnak a hozsánnái.

Itt egy kissé régies romantika sodró lendülete és hatásos nagyjelenetei segítették felszínre törni azt a nyugtalanságot, mely a korban és annak lírikusában egyaránt benne rejlett; ez máskor – egy-egy pillanatra – szecessziós-expresszionisztikus stílusváltzatokban is megjelent. Gondoljunk az „örjöngenek az esti fák” Van Gogh-os látomására (*Május éjén a régi bor*), vagy a „Szédült vízió” világvégi kavalkádjára, melyben a szaxofonok buja hangjaira „vad alkonyban táncol a világ / S minden táncos a saját sírján táncol” (*Rádió*). Ezek (és a hozzájuk hasonló elemek: kisebb montázsok a rohanó nagyvárosi élet képeiből, másrészt néhány dinamikus, merész szókapcsolás) mégis inkább csak alkalmiaknak mondhatók (pl. *Március*). Egy fokkal nagyobb mértékben érdemli meg figyelmünket a kisrealizmusnak egy fajtája, mely néha naturalista mozzanatokot is tartalmaz (pl. *Este*). Sötét, kopott bordélyházi ágyak, tört bútorok (*Egy leány szobájában*, *Kincs*), szürke házfalak, korhadó fatöncök, heverő csöbrök, nyir-

kos sötétségek, sápadt munkások, napi robotban elkopó, betegségtől testhőmérsékleti fokokra és kilókra leértékelődő emberi életek, szegényes konyhaasztalok – papírlapokra vetett, félbemaradt verssorokkal – szintén teret kapnak itt, egy nagyon is „józan való”-nak alkotva a részeit. Főleg ehhez kapcsolódik azután a Tóth Árpádra jellemző, kesernyés mosollyal árnyalt irónia is, mely abból adódik, hogy fölismeri részben önmagának, részben magához hasonló más létezőknek a jelentéktelenségét (*Láng, Meddő órán, Jó éjszakát!*).

Bizonyos mértékben – ahogy erre közvetetten Rónay György hívta föl a figyelmet<sup>5</sup> – Reviczky Gyula lírájának fejlesztve tovább a hagyományait.

Az *impresszionizmust* ismételten említi a Tóth Árpádról szóló szakirodalom, többnyire azonban anélkül, hogy jellegzetesen impresszionista művekre, vagy egyértelműen impresszionista megoldásokra is rá tudna eközben mutatni. Inkább csak általában esik szó korai „impresszionista-dekadens” periódusáról, vagy az impresszionistákéval rokon „jelző-pazarlás”-ról, a jelzőknek az impresszionistákéhoz hasonló „szapora”-ságáról.<sup>6</sup> Esetleg a szimbolizmus és az impresszionizmus kapcsolatára hivatkoznak,<sup>7</sup> vagy az alkalmi – mintegy pillanatokhoz kötött – ötletszerűséget emelik ki egyéni hasonlataiban. Máskor impresszionisztikus könnyedséget, vagy impresszionistákra emlékeztető „színragyogást” említenek.<sup>8</sup>

Elhanyagolják időnként annak kérdéseit, hogy – egyben-másban meglévő rokonságuk ellenére – az impresszionizmus könnyedén fellazított természeti színvillanásai és a szecessziós piktúra egy részének telt, dekoratív, nagyívű vonalakkal körülhatárolt színfoltjai, vonaglóvá vagy éppen örvénylővé csavarodó ecsetnyomai nagyon is eltérnek egymástól. Tóth Árpádnál pedig minden bizonnyal a természetinek aligha minősíthető *arany* a leggyakoribb szín (mintegy félszáz előfordulással), de az ezüst, a bíbor vagy a telt mélyzöld sem ritka. A könnyedén mozduló, gyorsan változó-múlt iránti fogékonyság – ami kétségkívül ott van az impresszionisták tulajdonságai közt – igazában ritkán társul Tóth Árpádnál színeknek, színhatásoknak az élményével. Hogy „az öröm illan” – oly gyorsan, hogy mire jöttében észrevehettük, még jó, ha legalább azt láthatjuk, amint „visszavillan kék

szeme” –, arra éberem figyelmeztetnek a viszonylag fiatalon távozó lírikus tragikus játékosággal perdülő sorai, s az sem kerüli el a figyelmét, amint egy csöppnyi láng tűzvészé vágyik lobbanni a száraz fűben, ám másodpercekre futja csak az életéből (*Láng*). „Cikázó galambsziluett”-eket csak ritkán tud tollával papírra vetni, s hogy „mint pici, színes lámpák”, úgy fénylenek a frissen nyílt bimbók, vagy hogy „halványzöld ... hunyorgó és félénk” fények könnyed fátyla borít be egy mezőt, annak észlelése is kivételes eset ebben a költészetben. (*A rabról, aki király volt. – A színfoltok már-már expresszionisztikus szikrázásának megörökítésére törő Ó, kék és zöld...* című, 1915-ös vers viszont töredékben maradt.) A költő által „nagy impresszionista” jelzős szerkezettel megjelölt hajnal viszont valójában nem jellegzetesen impresszionista képet fest a sorok tanúsága szerint: ezüst ónnal rajzol felhőt az „álmódosva” pingált égboltra, aranylemez-keménységű holdkoronggal fokozva annak hűvös dekorativitását (*Hajnali szerenádd*). Az impresszionizmus jegyei a legsajátosabban – egyszersmind műremeknek a tényezőiként – egyedül a *Körúti hajnalban* jelennek meg. A *Bús bérház-udvar ez...* témáját továbbfejlesztő versben az apró nap-képekre tördelődő fénysugár, mely „végtelen fény milliomm karátja”-ként gurul széjjel az utca kövein – színek víg pacsirtái”-nak frissességével bátorítva a megrezzenő virágfürtök halványságát – valóban az impresszionizmus élő káprázatának adja valamilyen felfokozott változatát, s a pillanatnyiság illékonysága és a személyes érzékenység különlegessége is fontos tényezőjévé lesz a költeménynek. Hiszen a pillanatok múlása is elég ahhoz, hogy semmibe tűnjék a megörökített színvarázs, és az ámuló lírikus veszi már csupán észre az utolsó sugarak könnyed csókdobását.

A vers remekmű-volta viszont részben éppen ebből adódik. Azáltal jön létre, hogy nemcsak a mondott pillanatot örökíti meg. A „szennyes, szürke” hajnal, az utcaport seprő álmos vicék és a megkopott sínek látványa, a villamoskerekek fülsértő csikordulásának érzékeltetése, s a „józan robot” uralmának tudomásul vétetése a realizmusnak, akár a realizmus naturalista változatának is beleillik a világába – mint ahogy ez utóbbinak enyhe érzelmességgel árnyalt szférájába is jól illik a munkáslány kezének és a lánnyal rokon szegényes akácfa rajzolatának néhány

vonása. A fényképrázat és a „vak” hajnal ellentétének úgyszólván drámai feszültsége, illetve végtelensége ezzel szemben inkább a romantikából lehet ismerős – ám a prózai kisszerűség és a fénycsoda kontrasztjait itt áthidalják a boltok „alvására”, a vidék kobold-arculatára és az akác virágainak kincsszerűségére utaló, a valójában rideg kerékcikordulást érző *jaj*nak hangjaivá átlényegítő szavak. Az utca titkokkal érintkező „bűvölt”-sége, az akácfa „részegülő” szomszúsága pedig halványan még mintha a szimbolizmus szféráival is rokonságot teremtené.

*Maga a műalkotás* egységes egész (az említett belső motívumkettőzésen túl kiemelhető ebben a tekintetben az is, hogy ha a „vak” volt a vers első szava, akkor ennek ellentétéként a „nem látták” lesz annak utolsó állítmányává: időben ezek fogják közre a fény fölszikkadásának leírását, az érzéketlenül szürkellő „két tűzfal” szoros térbeli határainak megfelelőiként. A „józan robot” kétfajta – előbb részletező, később általános – leírásának ugyancsak időbeli határolásához hasonlóan). A nyelvi műalkotásban különböző sajátosságokkal képviselt történeti stílusirányok ezzel szemben sokfélék: egy ellentétekből, hasonlóságokból és párhuzamokból épített egésznek adják a sokféleséget biztosító anyagát.

Szembeötlően hasonló a helyzet – hogy csak a fontosabb versek sorából válasszunk még egyetlen példát – az *Esti sugárkoszorú* esetében is. Vagy a „titkok illatá”-nak fénye, a dolgok lelkének különös vándorútra kelése – halál sejtelmét árasztó árnyak testének zuhanásai közepette – nem a szimbolizmus misztikus, csak túlfinomult idegekkel felfogható világából lenne ismerős, a „Béke égi csendjé”-nek tiszta, koszorúba fonódó sugarai ne a preraffaelliták áhítatos díszítőelemeiből formálnának harmóniát?<sup>9</sup> Az a földön túli szférákba emelő szerelmi elragadtatás, amelynek átélője csaknem teljesen elveszíti valóságtudatát – „Nem tudtam többé, hogy te vagy-e te, / Vagy áldott csipkebokor drága tested, / melyben egy isten szállt a földre le” – ne a romantikus líra olyan remekeivel volna rokon, melyekben „egy égbe rontott képzelet tündérleányá”-val forrhat össze ajkunk „a csók tüzetől”? (Miközben „eltűn” előlünk világ és idő, s „minden rejtélyes üdvösségeit árasztja” ránk „az örökkévalóság”?) Ne a realizmus egy fajtája éreztetné viszont a hatását annak leírásában, hogy a vallomástevő végül mégiscsak a kézzel elérhető valóságra nyitja rá a szemét:

abban, hogy a „földi érzés” véteti végül észre magát testének áramlásaiban? („Zuhogó”, mély zenével felelve egyszersmind a vers zárórészében a nyitás árnyainak földre „zuhanásai”-ra.) A végső vallomást is mondhatni a mindennapiság nyelvén fogalmazza majd meg.

Megint csak ki kell mondanunk: ettől még aligha lesz realistává a költemény egésze – ahhoz hasonlóan, ahogy a szimbolizmus áramlatán belül sem helyezhetjük el néhány enyhén szimboliztikus jegyének alapján, színeinek dekorativitása pedig a szecesszió túlérett pompájával is legföljebb itt-ott mondható rokonnak. Az impresszionizmussal is inkább csak légies könnyedségében hasonlítható össze. A romantikus líra darabjai között sem tudnánk viszont egykönnyen elhelyezni, ezek valamilyen késői változatoként. Inkább az mondható el joggal, hogy sok forrásból merített Tóth Árpád, egyaránt tanult régibb és újabb irányzatoktól – ebből a sokféleségből tudott egyéni, olvasói „ránézésre” jórészt egységes arculatú, magas színvonalú költészetet létrehozni.

Megkockáztathatjuk a megállapítást, hogy korántsem egyedülálló módon: sokkal inkább századunk általános művészi törvényszerűségeihez igazodva.

(1986)

## JÓZSEF ATTILA ÉS A NYUGAT KÖLTŐI

Ady váratlanul robbant be a magyar lírába „új időknek új dalai-  
val” – József Attila esetében hosszú időn át alig veszik észre, hogy  
költészetének leglényegével valami korszakosan újat hozott. Lí-  
rája szintetikusabb jellegű az övénél, vagy akár a Petőfiénél.  
Villon és Majakovszkij, Verhaeren és a német expresszionisták,  
a szürrealizmus modernsége és a *Kalevala* ősi igéi egyaránt adtak  
számára valamit. Mégis, legtöbbit azért talán abból a forrásból  
merített, amelyet a legközelebb találhatott magához: saját hazá-  
jának költészetéből. Eppen a szintetikus: összegezve merőben  
újat és egyénit alkotó jelleg teszi lehetetlenné az összes hatások  
és átalakulások menetének végigkísérését, hiszen ez a költői  
életmű egészének fölmérését kívánná. E helyett a hatalmas mun-  
ka helyett álljon itt kísérletként egy lényegesen szerényebb fel-  
adat megoldásának igénye: kimutatni, mi az, amit a kor kiemel-  
kedő proletárlírikusa az előző nemzedék polgári költészetének  
legjelesebbjeitől átvett; mi az, amit elsősorban átvehetett.

Legfőképpen Kosztolányi Dezső és József Attila, kisebb mér-  
tékben pedig Babits Mihály és József Attila kapcsolatát kívánja  
ez a tanulmány tárgyalni. Nemcsak ezért, mert a többiek általá-  
ban ismertebbek, hanem azért is, mert úgy látszik, hogy ezeknek  
a viszonyoknak a feltárása – különösen az előbbi – adhatja a  
legtöbb érdekességet: általában a kölcsönhatások s különösen a  
polgári és a szocialista líra kapcsolatára vonatkozóan. A korai  
erős Ady-hatás leginkább a saját hangját még nem találó költőre  
jellemző; ha az innen merített forradalmi eszmeiség majd még  
teljesebben él is tovább, a sajátosan művészi hatás a későbbiek-  
ben szinte nyomtalanul eltűnik. Tóth Árpád hangja csak kezdet-



ben és csak ritkán rezdít rokon hangokat József Attila líráján, a fontosabb, messzebbre nyúló, Juhász Gyula költészetéből átnövő szálakra pedig már többen is felhívták a figyelmet.<sup>1</sup> De amúgy is ez a hatás a legkézenfekvőbb. Nemcsak azért, mert Juhász Gyula az ő első fölfedezője és támogatója, első személyes ismerőse a „nagyok” közül. Ady halála után a Nyugat lírikusai között ő a forradalmi demokratizmus hagyományainak leghívebb őrizője; természetes hát, hogy a vele egy talajról költői pályájára induló, hamarosan forradalmárrá érő fiatalember az ő nyomdokain tegye meg első lépéseit. Ha az Alföld dolgozó szegényeiről szólva hasonló meleg árad a szavakból, ha a táj csöndjét néha rokon bánat színezi, ha a keserűség hasonló sorsokat láttat meg az apátlanul-anyátlanul felnövő költő műveiben, mint a vidéki magányba szorított idősebb társában: mindez könnyen érthető. Éppúgy, mint az, ha gondolatot, emberi hitvallás szavait veszi át a leendő szocialista lírikus attól a poétától, aki néhány évvel korábban a proletárdiktatúra mellett állt ki.

Bonyolultabb viszont a helyzet Kosztolányi esetében. Az egyik oldalon irodalmár áll, akinek művészi elismertetéséért a tiszta esztétikum elvét valló polgár teszi a legtöbbet – a másikon erkölcsi nihilt hirdető művész, akiről viszont a legnagyobb proletárköltő írja le a sort: „Testvérünk voltál és lettél apánk”.

Még itt is egyszerűbbnek látszik – legalábbis első pillantásra – a személyes természetű kapcsolatok kérdése. Az alig húszéves fiatalembert, aki olyan naiv tisztelettel tud elvesztett apja helyett apát látni az idősebb pártfogókban (gondoljunk tanáraitra, Espersit Jánosra, Juhász Gyulára, sőt – Basch Lóránd közléseinek alapján<sup>2</sup> – Babits Mihályra), barátja fölviszi a lefegyverző modorrú, elismerten nagy költőhöz. A korabeli költészet egyik mesterével ismerkedhet meg, aki azonban nem igényli magának a „mester”-ek, irodalmi vezérek és tanítók szerepét, s ezért oly könnyedséggel tud helyzet adta fölényével élni, hogy nem sérti meg a kamaszosan érzékeny lélek önérzetét. A költő, aki annyira szeret tehetségeket fölfedezni, annyi részvéttel tud az elesettek felé fordulni, sokat szenvedett, kedvesen természetes, feltűnően tehetséges gyerekembert lát maga előtt – a Makó és Párizs közt hányódó, vidéki pártfogóitól elszakadt, írói pályáján még csak most induló József Attila számára pedig Kosztolányi elismerése

a magyar irodalom elismerését jelenti. A jószemű esztéta megbecsülése a későbbi években sem csökken a mind tökéletesebb műveket alkotó költőtárs iránt, s a politikai ellentéteken más alkalmakkor is a „homo aestheticus” fölényével teszi túl magát. Tragikus módon arra sincs oka, hogy kevesebb részvétellel tekintsen pártfogoltjára, mint ahogy ezt első megismerkedésük alkalmával tette, lázongó, tekintélyt nem tisztelő egyéniségének pedig talán még kapóra is jön, hogy pártfogoltja érdekében szembefordulhat a Babits által szentesített ítélettel. Az egyre jobban magára maradó, önmagába vetett hitét már-már elvesztő József Attila viszont vajon elfelejthette-e, ki vallotta „mindnyájunknál egy fejjel magasabb”-nak az ő csöndes, szerény, vékony alakját, ki ismerte el oly igen kevesedmagával az ő valóságos költői rangját?

Altalánosan elfogadott vélemény, hogy Kosztolányi a tehetséget becsülte és szerette meg József Attilában, ő viszont a kitűnő formaművészt tisztelte az idősebb költőtársban, akitől sokat lehet tanulni, s aki iránt neki személy szerint hálát is kell éreznie. Anélkül, hogy kétségbe kívánnánk vonni a fentiek igazát, próbáljunk meg továbbjutni egy lépéssel.

Ha nem az életrajzi eseményekre kívánjuk is ezúttal szemünket vetni, hadd álljon itt néhány érdekesebbnek látszó életrajzi mozzanat, kettejük viszonyával kapcsolatosan. Kosztolányi Ady-cikkének idején József Attila haragos gúnnyal támad ismételten is Ady ellenségeire, a kölcsönös tisztelet és rokonszenv ellenére csak meglehetősen ritkán találkoznak egymással, s ami a legfeljebb: az oly sokakról író Kosztolányinak József Attiláról csak néhány jelentéktelen sora van. Mintha azért valami rejtett feszültség, kiegyensúlyozatlanság is lenne kettejük viszonyában. És ha természetesnek találtuk, hogy annak idején Petőfi és Vörösmarty barátságát csaknem végzetesen széjjeltépte egy pillanatnyi politikai véleménykülönbség, akkor éreznünk kell: felületesség volna, ha megkísérelnénk könnyedén átsiklani a fölött a szakadék fölött, mely az illegális KP elvekben kérielhetetlen harcosát az *Uj Nemzedék* egykori cikkírójától elválasztotta, ha lebecsülnénk azokat az osztályhelyzetükből adódó különbségeket, amelyek köztük álltak.

De éppen ezért kell fokozottabb figyelmet szentelni annak földérintésére is, mi az, ami mindennek ellenére összekapcsolta a két művészt.

Annak az ítéletnek a felületességére, amely szerint József Attila egyszerűen „a formaművészet” magasfokú kultúrája miatt vonzódott Kosztolányihoz, már Vas István is fölhevítette a figyelmet. „Babits és Tóth Árpád vers-kezelése nemesebb anyaggal, kifinomultabb technikával dolgozott” – írja.<sup>3</sup> – Nem az a legfőbb kérdés, miért tanult „a formaművésztől” a proletárköltő, inkább az, hogy miért és mit tanulhatott meg éppen ettől a mestertől.

A kérdés megválaszolásának kísérlete nem egészen szilárd talajra visz. Mindenekelőtt: forma és tartalom viszonyának végső elvi kérdései meglehetősen tisztán állnak ugyan már előttünk, de a részletekben azért még igen sok minden vár kidolgozásra. Azt már tudjuk, hogy formán minden esetben valamely tartalom hordozóját, kifejezőjét, annak egyik sajátosságát értjük, ám az például még nem egészen világos, hogy hol a határ a valóságos művészi forma és a puszta művészettechnika között. De más okok miatt sem könnyű a feladat megoldása. Véletlen hasonlóság, közös átvétel, tudatos és tudattalan hatás egymástól való elkülönítését például egyetlen kutató sem teheti meg tökéletes biztonsággal. Vajon hogyan kerül át Csokonai verséből (*Jövendőlés az első oskoláról a Somogyban*) a „kanász-ananász”-rím Illyésébe (*A kacsalábon forgó vár*; az egyezésekre Gellért Oszkár hívta föl a figyelmet egy *Elet és Irodalom*-beli cikkében)? Mikor Ady leírta öntudatos vallomását: „Én voltam Úr, a Vers csak cifra szolga, / Hulltommal hullni: ez a szolga dolga, / Ha a Nagyúr sirja szolgálkat követel” – vajon emlékezett-e Batsányira, az ő versének rímben összefonódó szavaira: „A ritmus csak szolga; Szolgálat a dolga!”? Bizonyos-e akár az is, hogy olvasta korábban?

S – hogy közvetlenül ide tartozó problémát érintsünk – József Attila *Hazámjának* néhány képében és rímeiben („Éreztem, bársony nesz inog, / a szellőzködő langy melegben / tapsikoltak a jázminok” – a *Jön a viharban* majd „...bársony nesz inog, / megremegnek a jázminok”), bizonyos-e, hogy Kosztolányi *Halálba hívó délutánjának* távoli emlékeit kell keresnünk („Kénsárga légbé forróság inog, / őrzöngenek a buja jázminok”), vagy elképzelhető-e, hogy Ady *Vörös szekér a tengeren* című költeményének

sorai voltak ihletői (A pálmás part inog ... / Sírnak a jázminok”)? Nem lehetséges-e, hogy harmadrangú, azóta félig elfelejtett költő szerencsés, érdekes képei, rímei mennek át két jelentős alkotóé-  
ba, s mi kettejükön keressük: ki hatott a másikra?

A kérdések számát bizonyára még tovább is szaporíthatnánk. S rajtuk túlmenőleg: fennáll még az a nehézség is, hogy két vagy több költő munkásságának egymás mellé állítására igazában csak az vállalkozhatnék, aki monográfiairói teljességgel ismeri életművüket. De akik ezt a munkát végzik el, más feladataik nagysága miatt föltehetőleg nem tudnak majd annyi figyelmet szentelni ezeknek a részletkérdéseknek a megoldására, amennyit ezek megérdemelnének. Ha ezért az említett nehézségek miatt az alábbi vizsgálódások eredménye nem lesz is mindig egyértelműen határozott, ha bizonyos vázlatosság és töredékesség mutatkozik is az egész írásban, mégsem lesz talán haszontalan, hiszen segítséget és részben támpontot nyújthat a további kutatások számára.

\*

Ha Kosztolányinak József Attila költészetére tett hatását próbáljuk valamiféle történeti sorrendben vizsgálni, akkor az első pillanatra is érdekes jelenségre lehetünk figyelmesek. A hatások természetesen itt is a pályakezdés, az első egy-két esztendő termésében mutatkoznak meg a legegységelműbb tisztasággal. (A *bánat*, *Távol*, *zongora mellett*, *Gyöngysor*, *Parasztanyóka* stb.), aztán majd a harmincas években fedezhetjük fel újra azokat az elemeket, amelyek Kosztolányi Dezső költészetének valamely ágával tartanak lazább-szorosabb rokonságot, s ezek a késői József Attila-versekben majd még egyre jelentősebb szerephez jutnak.

Az első szakaszban mutatkozó hatás nem tartogat sokkal több érdekességet számunkra, mint ugyanezen évek Ady- vagy Juhász Gyula-hatása. A *Parasztanyóka* esetében láthatjuk ugyan, hogy egyfajta szemlélet- és alkotásmódot más téma művészi feldolgozására használ föl, s bizonyos ebből adódó elmélyülést is észrevehetünk talán, de ez még nem általános jelenség. Gyakoribb az epigonszerűség – ami tizenhat éves költőnél, ha mégoly tehetség-

ges is, szinte magától értetődő. De talán épp azért, mert itt volt legjelentősebb szerepe a költői utánérzésnek, kezd elsőként a Kosztolányi lírájára emlékeztető versek száma gyérülni, hogy valami másnak adják át a helyüket.

A kutatás eddig figyelmen kívül hagyta azt a tényt, hogy a húszas évek elején Babits költészete is közel állt az akkori József Attilához; talán nem kevésbé, mint másoké. Említett cikkében Basch Loránd már részletesen kimutatta, személyileg hogyan közeledett ekkoriban József Attila Babitshoz, hogyan keresett szemmel láthatóan egy ideig benne is apát az elvesztett helyébe. Ekkortájt viszonylag sűrűn is jelentek meg versei a Nyugatban. Érdemes kettejük költészetét is szemügyre venni ezzel kapcsolatban. Babits *Petőfi koszorú* című híres versében – mely a lap 1923. évi első számának első lapján jelent meg – a „haza ifjúságá”-hoz szól, az „örömtelen tizennyolc éve” lobogóját vezére előtt meghajtó József Attila pedig ugyanezen év első napjaiban írt soraiban mintha erre a felhívásra adná meg a választ. „Hol a szem, szemével farkasszemet nézni, ki meri meglátni, ki meri idézni az igazi arcát?” – kérdezi bevezetésül Babits. Petőfi legigazibb, legbensőbb lényegét keresi József Attila kérdése is: „az Eszme hol van?” A „süket Hivatal hozza koszorúit” az előbbi, „a süket Elnyomás” ünnepel hazug módon az utóbbi vers szavai szerint. „Óh, vannak koszoruk, keményebbek, mint a deszkák, súlyosabbak, mint hantjai kint a hideg temetőnek!” – hangzik a fájdalom kiáltása Babits soraiból; „ó, ünnepelvén, mélyre temetnek el!” – ismétli meg a vádat József Attila. Igaz, a befejezés inkább Juhász Gyula soraira emlékeztet, ahogy erre Szabolcsi Miklós idézett tanulmánya is utal. De ott van a babitsi hang másutt is; az antikizáló-klasszicizáló szófűzésben, a nemes veretű, de épp a jellegzetesen József Attila-iaktól eltérő versformában, a büszke méltósággal fegyelmezett indulat felkiáltásaiban. Ez utóbbi sajátságokat ott találjuk a mindjárt utána következő *Önarchép*-ben („sötét gond rakja barna fészkeit”), s még erőteljesebben (bár Ady-hatással elegyítve) a *Magyarok*ban is. Itt mintha inkább a háborús és az utána következő évek Babits-verseinek gátat törő, szaggatott felkiáltásaira ismernénk a szigorú erkölcsi ítéletek fájdalmas feljajdulásaiban:

Hát lesz-e magyar, ha mi nem leszünk?

Ó, be kicsi az ő piszkos vágyuk!  
Alig látszik, hogy fájdalmunkba csöppent.  
Sikoltani!  
Ha levegőtlen vihar a jajunk,  
akkor is csak  
sikoltani!  
Hogy minden búzatábla kiperegjen...

Ott találjuk ezt a hatást – rejtettebben – a vallásos formában megszólaló lázadás hangjában, a latin verscímekben, az *Útrahívás* pogányos-pannon életörömében, a mitológia egyre-másra föl idézett alakjaiban, a *Sacrilegium* alázattal bocsánatért könyörgő szavaiban. Tisztán mutatja ezt a hatást még a *Harc a békességért* is. Nemesen humanista eszmeiség, örök erkölcsi rend hite, klasszikus műví, de nem ritkán lassúvá nehezülő sorok, belső indulatok szabályos formába szorítása – akár Babits verseiben:

Jóság légyen e föld, lassú eső ha reng  
új istent kereső bujdokolás egén!  
Jusson végre igazság  
bő kenyéréhez a munka s eszme!

Érdekes módon majd még hosszú évek múlva, a Babits-pamflet és az *Egy költőre* megírása után is megjelenik József Attila költészetében egy Babitstól csaknem teljesen átvett sor. Babits *Pesti éje* így végződik: „S a halál se több lesz, mint két ing közt egy meztelen kebel”. – Egy évtized múlva József Attila így ír a fagyról: „... átszúr, döf tüdőt, rongy mögött meztelen kebelt ...”. – Vagy itt is pusztán véletlen volna a hasonlóság? József Attila minden bizonnyal akaratlanul veszi át az általa kigúnyolt költő szavait. De ha figyelembe vesszük, hogy a „kebel” szót milyen ritkán használja, s hogy még az említett pamflet megírása idején sem állta meg, hogy a kérdéses Babits-sornál lelkesen föl ne kiáltson: „Ez szép. Méltó Valeryhez!”<sup>4</sup>, akkor föl kell tételoznünk, hogy ez a sor ott rejtőzött valahol tudatának mélyén, s innen

került majd megfelelő alkalommal a felszínre, tökéletesen beleil-  
leszkedve a már kiforrott költő versébe.

Vegyünk egy hasonló példát – ezúttal már Kosztolányival  
kapcsolatban. 1923-ból való József Attilának *Éjjel* című verse.  
Önmagában nem különösebben figyelemre méltó. Tizennyolc  
éves fiatalember tehetséges Kosztolányi-utánzata, szép, de eléggé  
modoros, kevés egyéni színt hozó alkotása. Viszont több mint egy  
évtized múlva egyik döbbenetes töredékében újra ennek képei,  
szavai elevenednek meg. A lámpa „sötét *haja* szobámra *bomlik*.  
És én kibontanám a vérem ... – Egy *eszélős* öreg *motyog* csak, az  
*eső*, s mindenütt kopogtat. Halottak vagytok, csúf halottak...” –  
írta 1923-ban, jellegzetesen *őszi* hangulatú versében. A dekadens  
halálhangulatba oldódás helyett az *Anyá* majd a gyermeki sírás  
gúnyos fintorba torzuló fájdalomával érzékelteti az idegrendszer  
iszonyú bomlását:

*Az őszi eső szürke kontya*  
arcomba lóg, zilálva, *bontva*.  
Harmadik napja sírja, mondja,  
mint *tébolyult* anya, *motyogja*  
– mert csecsre vágyom – rám meredve:  
Reátaláltam gyermekemre,  
aludj el, édes kedvesem, te,  
csitt, csitt, kicsikém, tente, tente.

Itt még az előbbinél is kevésbé tételezhetünk föl véletlen hason-  
lóságot. Nemcsak a szavak, a képek nagyfokú hasonlósága, ille-  
tőleg azonossága vall az összefüggés mellett, hanem még inkább  
az egész szemléletmód rokonsága. (Egri Péter tanulmánya<sup>3</sup> mu-  
tatja ki a rejtetten továbbélő élmény egy részleges felszínre  
kerülését a *Hová forduljon az ember...* című versben: „...egy  
öregre figyel, ki szomorun mosolyogva *őszi esőben lebontott hajjal*  
*bolyong*”). Nem sokkal jelentősebb itt az eltérés, mint néha az,  
amely az egyes verscsírák és a későbbi kidolgozásuk, vagy az  
egyes szövegváltozatok között fennáll, s úgy érezzük, hogy ha  
elvont, akadémikus formai vizsgálódás szempontjai szerint az  
előbbi alak is a kimunkáltabb, megoldottabb (szabályos szonett),  
mégis, valójában a későbbi változat bontja ki teljesebben azokat

a lehetőségeket, amelyek az elsóban *benne rejtettek*, de egy tőle idegen szemléleti és kidolgozási forma eluralkodása folytán több-kevésbé *elsikkadtak* a műben.

Alighanem a Kosztolányi és József Attila (sőt bizonyos mértékig egyfajta polgári és szocialista líra) közti kapcsolat leglényesebb alkotóját is ilyen, vagy ehhez hasonló jelenségekben kell keresnünk. Olyan esetekben, ahol egyfajta alkotóelemnek teljesebb, uralkodóbb szerephez juttatásában áll a hatás. Ami azt is jelenti, hogy ott, ahol az „átvétel” már a kiforrott, saját hangjára és mondanivalójára talált költő egyik jellemzőjévé lett.

*A holttest az utcán* című fiataalkori József Attila-vers tanúsága szerint például íróját igen erősen megragadta Kosztolányinak *Milyen közeli...* című verse.<sup>6</sup> Itt az eldördülő könyörtelen fegyverek tüze nyomán

Aszfaltra rogy egy bús, bitang legény.  
Fáradt szegény.  
Csókolja a földet. Egy szökevény.

Körötte senki. A vidék kiholt.  
Nem is sikolt:  
Ki volt az anyja, istenem, ki volt?

József Attila ezt a képet állítja majd saját versének középpontjába:

Fehéren, törten ott feküdt a holt,  
beszéltek hozzá – ajka szót se szólt.  
Ki volt az anyja? Jaj, ki volt, ki volt?

... jaj, szegény,  
erős, vidám és most halott legény,  
és senki nem sikolt: Fiam, enyém!

Az átvétel tényéhez itt kétség nem fér. Ha az előbb látottakat figyelembe vesszük, föltételezhetjük, hogy félig-meddig öntudatlanul ott él az ihletadó mű egyre mélyebbre ható, egyre sajátabbá váló élménye a költő lelkivilágában.<sup>7</sup> Mégpedig föltételezhetően



a műnek valamilyen lényeges sajátása. Viszont ha egymás mellé állítjuk a két verset, azt kell látnunk, hogy az értékelés mérlegének nyelve a Kosztolányi felé billen. Ha József Attila a legdrámaibb jelenetet ragadta is ki, úgy látszik, mintha közömbösen hagyta volna az a helyenként nagyszerűen fölvezolt, kissé mozaikszerű részletekből fölépített nagyobb kép, amelyet az idősebb költő az *éjszakai külvárosról* festett. De bármennyire szóljon is emellett az első látogat, értelmünk tiltakozik ez ellen a föltevés ellen. Vizsgáljuk hát meg: tanulhatott-e, tanult-e évek múlva a *Külvárosi éj*, a *Téli éjszaka* alkotója az idézett sorok írójától valami valóban lényegeset.

Ezúttal tehát ne csak a részleteket, hanem a szemlélet, az ábrázolás módját, a költemény fölépítését is vegyük szemügyre.

József Attila legjelentősebb tájverseinek egyik legfőbb sajátása az egyes parányi részleteknek, és az ember számára objektíve legfontosabb tartalmat magukban hordó jelenségeknek kíméletlenül pontos, szubjektíve *látszólag* kevésbé reflektált megragadása. Ezekből az egymástól élesen elkülönülő megfigyelésekből építi föl hatalmas kompozícióit az éjszakai külvárosról. Erőtéljes kontúrok, melyek lehetővé teszik, hogy a mocorgó papírdarabkák, lepergő homokszemek parányi világától a végtelen kozmosz kimért pályán mozgó csillagvilágáig teljes, szilárd egész látványa kerekedjék ki. Olyan egésznek a képe, melynek középpontjában az ember áll, akit sorsa egy számára idegen világba, vele ellenséges társadalomba vetett, aki mégis bátran néz mindezzel szembe.

Ha közelebről megnézzük, Kosztolányi *helyenként* ugyancsak ilyen objektív, éles szemmel megfigyelt részleteket állít egymás mellé, s ezekből építi föl versét. A csillagvilág hatalmas távlataitól közelít a kicsiny moccanások felé:

Mit hallasz itt? Az álmodot hallod itt,  
a halmokig  
halkan motoz, az éjjel álmodik.

(Gondoljunk József Attila ilyen megfigyeléseire: „Nedvesség motoz a fa lombjában”, „Csend motoz, fülel a sötét”, „Akáccokkát babrál a homály”, „Ősszekoccannak a molekulák” stb.)

Éles kontrasztok jelennek meg az elsötétült éjszakában:

...csönd mindenütt.  
A toronyóra zengőn egyet üt.

(Vö. az *Eszmélet* jellemző képével: „Fülett a csend. Egyet ütött ...”, vagy a *Téli éjszaka* csöndjébe behulló harangkondulásra, a *Külvárosi éj* némaságába belesüvítő vonatfüttyre. – A csönd általában gyakori, hangsúlyt kapó, jellemző mozzanata mindketjük tájköltészetének.)

Ebben a néhány fényponttól áttört sötétben jelennek meg az emberi élet egyes mozzanatai, itt játszódik le a dráma, itt kerülünk szembe egy embertelen, gépek- és tárgyak-alkotta világnak kikerülhetetlen törvényeivel. Előbb a katonákat tömeggyilkos háborúba szállító vonat zakatolása ad róluk hírt, majd valami más töri meg a csend uralmát:

...vas, halál, szíj. Éji örmenet.

Az emberi arcokat itt az éjszaka fedi el, ám ez a költői megoldás valami lényegeset: társadalmi jelenséget is kifejez. Ugyanazt a társadalmi jelenséget, amelyet majd *Tömeg* című versében azzal érzékeltet József Attila, hogy a tüntetőkre rohanó rendőrökből nem mutat mást, csak „a csákókat, a lovakat, a fölmutatott kardokat”. Az előadás szükséztű, mint majd a *Külvárosi éj*-ben, ahol

az úton rendőr. Motyogó munkás.  
Röpcédulákkal egy-egy elvtárs  
iramlik át.

Itt:

Elhangzik dobaja. Semmi más.  
Egy surranás.  
Most két erős, gyors puskadurranás.  
...  
Körötte senki. A vidék kiholt.

Ez a József Attila-i tájversekkel való bizonyos fokú rokonság éppoly kevésbé egyedülálló jelenség, mint ahogy nem egyedülálló az sem, hogy Kosztolányi a külváros, mégpedig épp az esti külváros motívumaival él, hogy ennek művészi élménye, jelentése, emberi tartalma szemmel láthatólag erősen foglalkoztatja. Sivár tűzfalak, korhadó palánkok, magányos fénypontok alkotják ezt a világot, s egy-két közébük vetődött magányos ember. A végtelenbe nyúlni látszó Üllői út, a kozmosz távlatait a tudatba idéző csillagvilág alatt

Cél nélkül itt egy ember mendegél.  
Próbál füttyülni, szája megvacog.  
Előre néz, megáll, most visszanez.  
Egy vaskorlátra ráborulva sír.

Persze, más József Attila munkása, aki ezzel a tétovasággal a lámpák fényét kerüli, nehogy felfigyeljen rá a rendőr, vagy az asztalra ráboruló napszámos; aki

Nekivicsorít a falnak,  
búja lépcsőkön felbuzog.  
Sír...

Ez az ember nemcsak önmaga sorsát éli át: a forradalmat élteti-siratja. A hasonlóság mégis feltűnő. Mielőtt ezeknek az elemeknek a közelebbi vizsgálatára áttérnénk, vessünk egy pillantást néhány olyan hasonlóságra, melyeket egy korai Kosztolányi-versben találunk, s amely megerősíteni látszik azt a korábbi benyomásunkat, hogy az ő költészetében megjelennek egy olyan művészi ábrázolásnak az elemei, amelyek majd teljesebben, tisztábban bontakoznak ki József Attila lírájában. Egy éjszakai utazás képei elevenednek meg *A szegény kisgyermek panasza*i című kötet egyik darabjában:

...A szunnyadó csöndesség lomha, mély,  
de ébredsz, hallucinál az éj.

...  
Itt-ott egy oszlop, éjsötét palánk,

benn a kunyhókban késő lámpaláng.

Egy folt az éjbe, szürkülő, fehér.

Egy ember. Egy hóban rekedt szekér.

Valami zaj...

A kettejük ábrázolásmódjában meglevő rokonság nem lehet véletlen: valóságlátásuknak, szemléletmódjuknak a hasonlóságából kell fakadnia. Kosztolányi esztétikájában meg is van az élet tényeivel való kíméletlenül szigorú, objektív szembenézésnek, a művészi igazmondásnak egyfajta határozott igénye:

Csak a bátor, a büszke, az kell nekem, ő kell,

őt szeretem, ki érzi a földet,

tapintja merészen a görcsös, a szörnyű

Medusa-valóság kő-iszonyatját

s szól: „ez van”, „ez nincsen”,

„ez itt az igazság”, „ez itt a hamisság...”

– vallja Marcus Aureliushoz intézett soraiban. „Természetesen jó volna igaznak lenni, s amellet tapintatosnak, sebkímélően nemeknek és polgári értelemben, »ízléses«-nek is. Csakhogy ez nem lehetséges. Vagy-vagy. Az író legyen kegyetlen” – hirdeti *Indiszkreció az irodalomban* című vitacikkében.<sup>8</sup> S tudjuk, nem is egyszer ilyen kegyetlenül igazmondó; különösen prózájában, de végző soron ebből a szemléletmódból születnek olyan remekművei is, mint *A kalauz*, vagy az *Anna*. Kegyetlenül hideg, éles fény sugarában megjelenő tények, lényegre tapintó szűkszavúsággal elmondva. „Szeme könyörtelen” – állapította meg róla Halász Gábor.<sup>9</sup>

„Szeme könyörtelen, de szíve a torkában dobog.”

Költészetének alighanem egyik legjelentősebb ellentmondására hívja föl a figyelmet ez a mondat; vagy legalábbis arra, amelyik közelebb vihet bennünket a Kosztolányi–József Attila-kérdés egyik igen fontos tényezőjéhez. A nagy proletár-tájversek írója nyugodtan mer szembenézni a külvilággal, mert hisz abban, hogy ennek törvényei fölismerhetők, s bármily szigorúak is, végül fölhasználhatók az ember érdekében. Kosztolányi számára vi-

szont ez a szembenézés vakmerő, hősi, végzetesen elszánt tettet jelent, s ez a kegyetlenül illúziótlan látásmód olyan képeket hoz a szemébe, amelyek objektíve semmi vigasztalót nem mutatnak. Az idézett versben is Meduza-arcként jelenik meg a valóság, s a hős, ki szembe mer nézni vele, a „rém”-mel, „végül odadobja férgeknek a testét”. Alighanem ebben leli magyarázatát az is, hogy a korábban szemügyre vett idézetek élesebben poentírozottak a velük összehasonlított József Attila-soroknál, s hogy – már-már a szándékoltságig – ridegen szűkszavúak. Számára a valóság *kegyetlen* valóság. Ezzel a kegyetlen valósággal szemben pedig torkában dobogó szíve is követeli a maga jogait. Míg József Attila virrasztva, komoly, okos pillantással méri a téli éjszaka könyörtelen szépségeit s benne az embert, addig Kosztolányi megriad az elébe táruló látványtól, és menekül előle: érzelmes lesz, s a rideg tárgyak világát sokszor lágyan hullámzó hangulatokban oldja fel.<sup>10</sup> Az élet végső igazságát számára a halál jelenti – gondoljunk csak arra, hányszor néz szembe halottakkal: ravatalon fekvő apjának vagy Osvát Ernőnek tetemével, Tóth Árpád fájdalomba dermedt vonásaival, kivégzéssel és hullaházak néma lakóival (*Halottak, Együgyű ének, Cifra halottak*). A más szempontból majd még közelebről megvizsgálendő *Számadás*ban nyomon kísérhetjük azt a folyamatot, melyben írója a kíméletlen igazságok kimondásának pátoaszától az egyetemes részvét hirdetésének szentimentális programjáig jut el. Ezért nem tud az egyes részletmegfigyelésekből olyan egységes, átfogó igényű képet fölépíteni, mint amelyet a tőle tanuló József Attila, ezért fogózik „egy-egy csonka részbe” (*Kétségbeesés*). Pedig a részletmegfigyelés pontossága nemcsak ezekben a tájleíró versekben rokon egymással. A légypötyös falkép alatt dülledt szemekkel hajnalig borozó rokonok céltalan életének képpé formálása sem sokban tér el a *Holt vidék* parasztjaiétól.

Itt:

Pontos öregurak, kik messze estek  
s most andalognak régi romokon.  
Pipáznak, néznek és mozdulni restek.<sup>11</sup>

Amott majd:

Kis szobában kis parasztok.  
Egy pipázik, de harasztot.  
Ezeket nem segít ima.  
Gondolkodva ülnek im a  
sötétben.

S az önmegfigyelés bámulatos, már-már megdöbbenő tisztaságát, a minden parányi tudatmoccanást kirajzoló élességet is majd József Attilánál látjuk újra viszont.

Most az álom vizében gázolok.  
A mellemig ér. Aztán egyre feljebb.  
Már államat és szájamat lepi.  
Azonnal ellep

– írja Kosztolányi. Másutt:

A repülő,  
aki ezer méter magasban  
kóvályog fönna nyári rónán,  
nem oly boldog,  
mint én,  
ki lassan ringok a versem ütemén,  
míg elkészül e költemény.

József Attila majd úgy érzi, önnön létének „utolsó morzsáit” éli föl, „amíg elkészül ez a költemény” (*Ki-be ugrál...*), s a pusztasemmit kutatja szinte dermedten az iszonyattól. A lélekállapot más, de az önmegfigyelés pontos objektivitása csaknem ugyanaz.

Mint locs-pocs fényben a vastaligákkal  
zörgő, seszínű alakok,  
úgy vonulnak fejemen által  
karácsonyesti gondolatok

– látjuk ugyanezt egyik töredékének soraiban is. A „*Költőnk és Korá*”-ban is állandó önellenőrzéssel tartja a szemét magán: „Ime, itt a költeményem. Ez a második sora” – írja már-már

idegesítő pontossággal. „Irgalom, édesanyám, mama, nézd, jaj kész ez a vers is!” – sikolt majd föl iszonyodva később. De más tekintetben is rokonságot fedezhetünk fel kettejük költészetének finom, kristályosan tiszta s egyúttal puritán realizmusa között. A *Tanulmányfej* arcának vonásain mintha Kosztolányi ismeretlen közbakájának kiégett tekintete is átsejlenék (*Úgy nézem a te...*), a pillanat, a végtelenül kicsiny idő-rész pontos számbavételének, az idő „megállításának” (vagy talán inkább megállásának) József Attilánál majd nemegyszer szerepet kapó mozzanata is Kosztolányi éles megfigyeléseiben található egyik forrását (*A nagyanyámhoz...*, *A délután pezsgett...*, *Künn a sárgára...*). Ezzel a szemléletmódjával finoman kimunkált kismesteres remekműveket tud alkotni Kosztolányi is – a nagyobb versek közül azok az egységesebbek, művészileg megoldottabbak, amelyek valami különös, fájdalmas játékossággal, küzdelemből formált könnyedséggel oldják fel megfigyeléseiket e varázsos dallam-teremtette hangulatban. Sápadt holdfényben kirajzolódó penészes tűzfal, düledező palánk, nagy, végtelen csönd – a motívumok e része ugyanaz Kosztolányi egyik versében, mint József Attila nagy éjszakai tájleírásaiban. A vers lényege mégsem mutat vele semmi rokonságot. A Hold

...széjjeltekint,  
és nézi lenn  
a földjeink,  
a kincseket,  
a rabon a  
bilincseket, ...  
Kísértetes  
körül az éj:  
nincs semmi már,  
az álma mély.  
Hol elhajolt  
lenn a palánk,  
úgy leng a hold,  
mint lámpaláng...

A korábban megfigyelt leíró jellegű költeményekben is állandóan elegyedik a realista művészi objektivitás a Kosztolányi-verseknek más jellemzőivel.

Mily messze van éntőlem már az ég.  
Mily messze vannak már a csillagok,  
az Úllői út is mily végtelen

– lazulnak a fáradt-fájdalmas, szépségek zsongítására vágyó lélek tükrén a táj kontúrjai.

Csak ússz az éjbe, tündökölve ússz,  
jó égi tús,  
ó messzeség örültje, Sziriusz

– kerül előtérbe a (már idézett) hosszán, mélyen szóló, fájdalmas játékosággal egymásba kapcsolódó rímek zenéjében egy olyan lelkiállapot, mely igazában teljesen független a leírt kép objektív tartalmától.

Fekete, nagy, ijesztő szélmalom.  
Kék hold cikázik a fehér havon

– menekül a valóságfestés nehéz küzdelmei elől a képzelet mesés színeihez, a dekoratív képalkotás-nyújtotta örömhöz másutt (*Apámmal utazunk...*).

Amint kezdetben átsiklottunk a nyilvánvaló, közismert átvételeken, melyek magyarázatukat legfőbb mértékben abban lelték, hogy írójuk még csak kezdő költő, ezúttal is inkább csak említsük meg azt a hasonlóságot, mely a *Beírtak engem...* és a *Levegőt!*, az *Ó, én szeretem...* és az *Elégia* között van. A téma mindkét esetben hasonló (az államrend embertelenné gépiesedése, illetőleg a külvárosi táj és a benne élő ember szeretete), a művészi megoldás azonban egészen más.<sup>12</sup> József Attila versei mélyebbre hatolnak a jelenségek fölszíne mögé, teljesebb, bátrabb emberi magatartásból születtek, mint Kosztolányiéi. Inkább csak annak igazolásaként említsük meg őket, hogy mennyire sok szálon kapcsolódik össze költőik világa. Feltűnő viszont, meny-



nyire megerősödik Kosztolányi hatása a késői József Attila-verseken. 1934-ben, az immár teljesen kiforrott, önálló költői világát megteremtett, mestere fölé nőtt költő megírja a *Modern szonettet*. Ennek befejező képe a büszke

ujonc, ki első ízben posztol,  
meg a gyerek, kit dicsér a tanár  
és otthon édes meggybefőttet kóstol.

Meghökkenítő, milyen teljesen átveszi itt József Attila nemcsak a versalkotás módját, hanem a szemléletmódot is Kosztolányitól. A „posztol”-t érezhetően főleg a rím vonzotta oda, s a proletárgyerekkor feltoluló, fájdalmas emlékeivel küzdő költő<sup>13</sup> hirtelen beleképzei magát abba a világba, amelyben a gyerekkor éveit tanári dicséreték-megrovások és édes ízek izgalmi-örömei jelentik, ahonnan nézve a katonai őrszem lelkét nem az embertelen szolgálat nyomasztó izgalma, hanem indián-játékok romantikája tölti el.

Ki figyelte meg, hogy míg dolgozik,  
a gyár körül az ősz ólálkodik,  
hogy nyála már a téglákra csorog?

– kérdezi majd József Attila jellegzetes kosztolányis fordulattal az *Őszben*. A már idézett *Holt vidék* sortagolásában mintha a *Rapszódia* vagy a *Hideg* ritmikája öltene újra testet.<sup>14</sup> A *Mint gyermek*... más-más változatban háromszor is megjelenő, hosszú hasonlatot megindító kezdősora („Mint gyermek, aki bosszút esküdött ..., Mint a mezőn a kisfiút, ha eléri ...”), mely legszebben a Thomas Mann üdvözlésére írt versben jelenik meg, aligha független Kosztolányi kezdésétől:

Mint a beteg gyerek, ki lázas, álmos,  
felül az ágyba, poharat kér...

Ezután ő is szinte belefeledkezik a kezdő hasonlat részletezésébe, mint – oly sokszor máskor is – később majd József Attila teszi. Az ő lírájának egyik gyakori, szép mozzanata, mely *Altatójának*

egészén végigvonul: a tárgyak és jelenségek meghitt „alvása”<sup>15</sup> is megjelent már „a szegény kisgyerek” képzetében:

Alszik a homályos éjbe  
kűnn a csengő.  
A diván elbújik félve.  
Szundít a karosszék.  
Álmos a poros kép.  
Alszanak a csengetyűk...  
(*Este, este...*)

A Kosztolányi-hatásnak ez a megerősödése, nyíltabban a felszínre jutása alighanem abban a világnézeti közeledésben leli meg a magyarázatát, mely kettőjük viszonylatában ekkortájt végbement. A néha szenvedgőn szentimentális, máskor önmagát és olvasóit szómágiával elbűvölni kívánó művész mélyebb igazságok kimondása, férfiasabb líra megalkotása felé törekszik, a *Tömeg* forradalmi lendületének korábbi világgá kiáltója pedig azóta tragikusabban látja a létezést. A *Meghalt Juhász Gyula* kegyetlenül artisztikus szonettjét akár Kosztolányi is írhatta volna, s ott érezzük az ő keze nyomát az *Osztás után* tragikus kicsengésű soraiban is:

Vörösek és feketék, vérben, gyászban,  
fényesre lakkozottan, lámpalázban  
így kell kinek-kinek sorára várni ...

Persze, a „tanítvány” gondolatai itt is tisztábbak, szavai modernebb igazságokat fejeznek ki. Ő nem áll meg a tragikus kép dekoratív megalkotásánál. Nála a materialista dialektika szemléletének szilárd vázára épül a költemény: a szonett drámai feszültségét valóság és lehetőség, véletlen és szükségszerűség ellentétének művészien kifejezett egysége teremti meg. Ennek megfelelően politikusabb ez a költemény a Kosztolányi verseknél.

A kegyetlen törvények higgadt, világos, klasszikusan tiszta megfogalmazását viszont jórészt Kosztolányitól tanulhatta József Attila. Abban a bírálatában, melyet ekkortájt írt Kosztolányiról, maga is ezeket a művészi sajátságokat emeli ki legfőbb

értékeként: mondanivalójának „latin világosságú, kristályos rendbe” foglalását (vö.: „Gyémánt szavaid nem méred karáton”). Nem pusztá verstechnikáról van itt szó, hanem arról az emberi magatartásról is, mely a tragikummal, az emberre törő erővel olyan pillantást szögez szembe, melyet az értelem és a szépség szeretete és tisztelete irányít és fegyelmez.<sup>16</sup> Így látja ezt idézett cikkében József Attila is; ezért reméli, hogy majd „Kosztolányit is elvezérli latin világosságú értelme a társadalmi elvben fölfogott igazságig”. Ennek a magatartásnak, szemléleti és kifejezési készségnek a rokonsága köti egymáshoz kettőjüket. József Attila az *Ének a semmiről*t emelte ki, mint „a társadalmi üresség érzése”-nek bátor, igaz kifejezését. De nemcsak ezt a verset érezte magáénak. Érdeemes késői műveit a közvetlenül előttük megjelent *Számadás* egyes darabjai mellé állítani.

Most már elég, ne szépítgesd, te gyáva,  
nem szégyen ez, vallj – úgyis vége van –  
boldog akartál lenni és hiába,  
hát légy mi vagy: végképp boldogtalan,

inkább egészen a kinzó csigába,  
mint félig így, alkudva, oktalan...

– hirdeti a kötet elején. Súlyosak, kemények, igazak a szavak, de a ritmusban megbújó keserű és valahogy mégis szinte legényes hányavetiség, ez a fájdalmas könnyedség magában hordja az emberi integritás megőrzésének, a sorssal való szembenézés hősi szép magatartásának némely elemeit is. Németh Andor József Attilának *Lassan, tűnődve...* és *Vasszinű égboltban* című verseiről állapította meg: „az olvasó nem tudná elviselni közléseit, ha nem ütne át minden során valami édes muzsika.”<sup>17</sup> Dallamon, a vers „muzsikáján” természetesen nem érthetjük csupán a versmértéket. Semmivel sincs ebben kisebb része a szavak érzelmi hangulatának, az egyes hangok sorának, vagy magának a mondat szerkesztésnek, a gondolatmenetnek. – Nézzük meg, hogyan fejezi ki Kosztolányiéhoz hasonló lelki élményét József Attila:

Tudod, hogy nincs bocsánat,  
hiába hát a bánat,  
légy, ami lennél: férfi,  
a fű kinő utánad.

A bűn az nem lesz könnyebb,  
hiába hull a könnyed.  
Hogy bizonyosság vagy erre,  
legalább azt köszönjed.

*(Tudod, hogy nincs bocsánat...)*

Ne mondd te ezt se, azt se,  
hamist se és igazt se,  
ne mondd, mi fáj tenéked,  
ne kérj vigaszt se

– hirdeti Kosztolányi. S mintha másutt is ehhez hasonló belső dallam ringatná, sodorná tova a fájó igazságokat kimondó szavakat, azzal a mesterkéetlen játékosággal, tiszta, könnyed egyszerűséggel, amely már a kétségbeesés tragikumának részleges feloldását is magában hordja:

Amit ma tartok, azt elejtem,  
amit ma tudtam, elfelejtem,  
az arcomat kezembe rejtem  
s elnyúlok az üres sötétben,  
a mélyen-áramló delejben.

Itt is inkább csak a versszakot záró sorok fájdalmasabb elnyújtása, illetőleg éppen ebből adódó végérvényesebb dallam-zárása különbözik annak a dallamnak a lényegétől, amellyel a késői; magára maradt költő akarja elviselhetővé tenni az elviselhetetlent, melyben néha már-már végső menedékét keresi:

Jőjj, barátom, jőjj és nézz szét.  
E világban dolgozol  
s benned dolgozik a részvét.  
Hiába hazudozol.

Hadd most azt el, hadd most ezt el.  
Nézd az esti fényt, az esttel  
mint oszol...

– írja a „*Költők és Kora*” című költeményben, de hasonló például a *Karóvaljöttél*... dallama is. Kosztolányi nagyon is tisztában van ennek a belső dallamnak a jelentőségével. „Sajnos, vannak az irodalomnak szemforgató szövegmagyarázói. Ezek mellesleg említik meg, hogy a vers dallama és rímei is szépek, mintha a dallam és a rím csak afféle külső dísz volna, és nem a vers legbelsőbb belseje” – magyarázza szenvedélyesen. Ha végső szavaival – melyek szerint megfordítva: „a gondolat a külsőség, s dísz” – nem érthetünk is egyet, azzal a felfogással, hogy a forma nem pusztán külsőség, hanem a mű lényeges alkotója, hogy a rím és a ritmus önmagában is bizonyos lelki tartalom hordozója lehet – ezzel a nézettel nincs okunk vitázni. S a dallamnak döntő szerephez jutását önmagában még nem tekinthetjük formalizmusnak – inkább csak a befelé fordulás, az értelmi helyett az elsősorban érzelmi hatásra való törekvés egyik jelének, a szubjektivizálódás együttjárójának. A versforma sokszor központi kérdés Kosztolányinál, de egyre inkább azzá lesz az utolsó évek József Attilájánál is. A hibátlan tisztasággal összezsugoruló rímek, a fogalmazás finom, célba találó pontossága, a dallam sajátos könnyedsége a rettenet szép kimondását, s így részleges legyőzését is magában hordja. Ebben a magatartásban találkozik össze legteljesebben a két költő.

József Attila:

Ifjúságom, e zöld vadont  
szabadnak hittem és öröknek  
és most könnyezve hallgatom,  
a száraz ágak hogy zörögnek.

Kosztolányi:

Mindazt, mi fáj és van, megértem.  
Nekem jutalmat hát ki adhat?

Nem zöld kölyök vagyok. Megértem.  
Halál, fogadj el a fiadnak.

Hasonlít egymásra a két idézet? Ha a versmértékeket állítjuk csupán egymás mellé, akkor csak kevéssé. Jambikus sorok, egy-egy fél-ütem végződésel, de Kosztolányinál minden egyes sorban, József Attilánál csak másodsoroként. És még ha egyeznének is egymással a négy és feles jambusok, ha ugyanott lassítaná is meg menetüket a spondeus – ez előfordulhat igen sokszor, anélkül, hogy lényegi hasonlóságról szólhatnánk. Maguk az egyes szavak is távol állnak egymástól. És mégis: mindkét esetben az élet szebb, fiatalkori hitekkel és illúziókkal teli világa áll szemben a szomorú kijózanodás csöndes szavaival. Szigorú és mégsem kegyetlen szavak. Mert az élet tényeinek higgadt tudomásulvételét a szépségnek valamilyen különös hite hatja egyszersmind át. Ha az elmúlást idézőn lehulló száraz ágak zörgését fájdalmas csalódottsággal hallgatja is a költő, a megfigyelések pontosságában, a rímek tiszta, szép és mégsem hivalkodó összecsendítésében ott érződik annak az embernek a szava is, aki egykor a téli éjszaka hidegében látta meg a szépet, aki azt mérte olyan pontossággal, „mint birtokát a tulajdonosa”. S a sokszor rímekkel játszó, máskor szenvelgő hangot megütő polgári költő is férfiasan, komoly méltósággal vállalja sorsát, teszi önmaga számára széppé, szinte meghitté az élet legkönyörtelenebb törvényét: „Halál, fogadj el a fiadnak”.

Töletek féltem, kemény emberek,  
ti fadobálók, akiket csodáltam?  
Most mint lopott fát, vizlek titeket  
ez otthontalan, csupa-csosz világban.

„Megértem” – írta az előbbi idézetben Kosztolányi, finom iróniával kapcsolván össze ennek kettős jelentését: azt, amely a grammatika szabályainak értelmében a felnőtté levést és azt, amely az élet tényeinek kijózanult tudomásulvételét jelenti. „Felnöttem már” – mondja ki hasonló hangsúllyal József Attila a *Levegőt!*-ben, „Világosodik lassacskán az elmém” vallja másutt, „Én nem vagyok bolond” – üzeni az előbb idézettekkel rokon értelemben

szerelmesének. A „Harminckét éves lettem én” számvetésében is hangot kap ez a gondolat, ez az érzés: megértem, „Nem zöld kölyök vagyok”. Az egykor érthetetlennek, fájdalmasnak, csodálatosnak vagy félelmetesnek érzett jelenségek megértése, a velük való megbékélés a tartalma mindkét versnek, ez alakította ki a formát is: az első és második sorpár egymásnak-felelését, a második sor végének tetőpontjáról fokozatosan lefelé ereszkedő hanglejtés szomorúságát.

És mégis: nem lenne túlzott merészség itt is hatást feltételezni?

Egyértelműen határozott választ aligha lehet a kérdésre adni. De talán nem is itt kell keresni a probléma lényegét. Épp a különböző természetű hasonlóságok széles skálája világít rá arra, hogy kettejük poézisében erős alkati rokonság van. Kölcsönös vonzódásuk a gyerekkor emlékeihez, rokonszenvük Freud pszichoanalízise iránt, a szkizofrénia más-más költői megjelenítése első pillantásra véletlenszerű egyezésnek látszhat. De ha észrevesszük mindkettőjükben az egyszerűség és játékos könnyedség sajátos adottságát, a könyörtelen igazmondás képességét, a végletes érzékenységet, azt a törekvést, hogy a világ diszharmóniáját tiszta, rendezett művészi formába kristályosítsák, akkor meg kell látnunk, hogy ezekben a jelenségekben is valamilyen lényeges tulajdonságuk rokon-volta mutatkozik meg. Alighanem elmondhatjuk, hogy a magyar irodalomnak nem sok ennyire rokon alkattú költője volt. Az első hangot csaknem mindig az idősebb költő üti meg először, a fiatalabb, más életutat megjáró lírikus pedig majd tisztábban, teljesebben zendíti meg ugyanazt. (Persze: nemcsak ugyanazt.) Az egykor utcán hancúrozó gyerek, szabadon felnőtt kamasz játékosága természetesebb, egészségesebb, mint úri gyerekszobában felnőtt társáé. Az önnön létének gyökereit megtámadó társadalmi törvények őt arra kényszerítik, hogy magának és osztályának tagjai nevében keményebben, következetesebben nézzen velük szembe, osztályának történelmi hite meg is adja számára az ehhez szükséges bátorságot. Szocialista világnézete pedig lehetővé, de egyúttal kényszerűséggé is teszi számára, hogy ne „a csonka részbe” fogózzék, hanem az „egész”-et akarja áttekinteni.

Mert azért még az itt tárgyalt késői versek is sokszor eltérnek egymástól – nemcsak egyéni hang, sajátos kifejezőmód tekinte-

tében. A *Számadás* költője a fájdalomon úrrá levő szókimondás hangját a szenvedés szentimentális-dekadens kultuszának hirdetésével cseréli föl, „a társadalmi üresség érzése”-nek igazszavú lírikusa a részvét megváltó erejének prófétájává lesz. A tiszta kifejezésmód, a valóban nemes forma művészetét nemegyszer váltja föl a cinizmussal kacérkodó bűvészkedés, jobbik esetben hangok zsongító muzsikájának egyedulalomra juttatása az értelem fölött. Az a művészi magatartás, mely felé csak a késői József Attila kényszerül majd itt-ott közeledni. A „pontos öregurak” leírásában sem sűrűsödik annyi emberi érzés, mint a *Holt vidék* parasztjainak rajzában, a szundító karosszék képe még alig több kedves, játékos ötletnél, míg a *Falu* alvó levélrései valami nagyobb, egyetemesebb nyugalom érzésének a kifejezői. A *Tudod, hogy nincs bocsánat* a férfias helytállás igényét, igaz emberi kapcsolatok vágyát is megszólaltatja – azt, amit *Esti Kornél* énekében hiába keresnénk. Törvényszerű, hogy az új költői világméretet a huszadik században ne olyan lírikus alkossa meg, aki mindvégig belülmárak a polgári világnézet korlátain. De azért Kosztolányiban – más értékein kívül – meg kell látnunk azt az embert is, aki nemcsak verstechnikai képzettséggel és jóindulatú szavakkal segítette a huszadik század lírájának egyik világméreteken is legnagyobb alakját, korának szocialista proletárköltőjét. Látnunk kell, hogy ha nem olyan következetesen is, de sokszor azért ugyanazzal a világgal küzdött ő is, s ennek során keze nemegyszer talált rá azokra a fegyverekre, melyeket fiatalabb költőtársa átvett tőle, hogy majd jobban használja azokat. Tisztelet jár ezért is. Világnézeti korlátok, politikai tévedések, emberi botlások sokszor erejét vehetik a humánus szavának, s hozzá nem illő felhangokkal zavarhatják meg tisztaságát. De ha ez a szó valóságos emberi értékekből fakadt, akkor – származzék bár Juhász Gyulától, Babits Mihálytól vagy Kosztolányi Dezsőtől – tovább él a költészet egészének folyamatában.

(1962)



## A TÁRGYI VILÁG MEGJELENÍTÉSE JÓZSEF ATTILA KÖLTÉSZETÉBEN

„Verseiben sok a leírás: tájak, állatok, tárgyak látszólag objektív szemlélete” – írta válogatott kötete, a *Medvetánc* kapcsán egyik legavatottabb kortárs kritikusa, Bálint György; „...ez az objektivitás csak egészen látszólagos” – tette azonban ehhez mindjárt hozzá, így folytatva megkezdett jellemzését: „...végeredményben minden táj és minden tárgy, amit ... leír: szimbólum, mély lírai hangulatoknak, merész kép- és fogalomtársításoknak nyomasztóan erős, jelképes megelevenítése”.<sup>1</sup>

Tudjuk: vannak olyan irodalomtörténetírói vélemények, amelyek – tágan értelmezve fogalmát – mélyen századunkba nyúló irányzatnak tekintik a szimbolizmust. Mégis, ha fölteszük a kérdést: indokolt-e József Attila munkásságának jelentékeny részét ennek a stílusiránynak a részeként szemlélni, aligha sietnének a kutatók – vagy akár az olvasók – igenlő válaszaik megfogalmazásával. Magam sem tartoznám az igent mondók közé. Azt sem gondolom ugyanakkor, hogy kézlegyintéssel intézhetnénk el a Bálint György által mondottakat; érdekesen hangzó, de kellően meg nem gondolt újságírói-publicisztikai fogalmazás számlájára írva őket. Úgy gondolom, a három gépelt lapnál aligha terjedelmesebb Bálint György-írásnak ez a bekezdése is tartalmaz olyan megfigyeléseket, amelyekkel érdemes mostani vizsgálódásaink alkalmával egy keveset foglalkozni.

Ismeretesek József Attila Halász Gáborhoz írt levelének sorai: „Nagyon sűrűn visszatérő érzésem a sivárságé, s ... [ti. ehhez] »jóljön« elhagyott telkeknek az a vidéke, mely korunkban a kapitalizmus fogalmával teszi értelmessé önnön sivár állapotát”<sup>2</sup>. Ezek szerint belső élményvilág kifejezéséhez teremtenek alkal-

mat számára a külső tárgyak. Hogy mélyen átélt-átgondolt szavakat tartalmaz ez a levél, az is bizonyítja, hogy a mondottak meglehetősen szoros párhuzamba állíthatók az *Elégiának* néhány sorával. Azokkal, melyekben „szomorú”-nak, „kínlódó”-nak mondott elhagyott gyárudivarok színterén s az itt található tárgyakon – tényleges voltukban tehát egyértelműen külső elemeken – széjjelnézve fogalmazza meg előbb az egyértelműen személyes kérdést: „Magadra ismersz?“, az igenlő választ érzékeltetve pedig általános érvénnyel is kimondja:

... Itt a lelkek  
egy megszerkesztett, szép, szilárd jövőt  
oly üresen várnak, mint ahogy a telkek  
köröskörül mélán és komorlón  
álmodoznak gyors zsbongást szövő  
magas házakról. ...

A kép-párhuzam – könnyedebb változatban – *Flóra*-ciklusának darabjában is megismétlődik: „Már nem képzelt ház üres telken, / csinosodik, épül a lelkem...” Lényeges itt, hogy lássuk: külsőnek és belsőnek a *párhuzamáról* van szó, akárcsak az idézett levél szavaiban. A párhuzamban mindkét vonal valós, egyik sem csak látszólagos. „Jóljött” az elhagyott telkek vidéke belső sivárságélményéhez, írta József Attila, a fogalmazás disszonáns, frivol furcsaságát is vállalva, hogy egyértelműen valóságos *összetalálkozásra* engedjenek következtetni sorai. (Nem pedig olyasmire, hogy a külső tárgy csak ürügy lenne a belső számára.) Ebben az „összetalálkozás”-ban mindkét tényező megőrizheti a maga viszonylag nagyfokú önállóságát, a másik értékeit a magáéival gyarapítva. (Anélkül tehát, hogy erős művészi önkényt éreztetve lényegülne át.)

De ne rögződünk egy levél néhány sorához. Világos, hogy ezek nem lehetnek egyazon mértékben érvényesek a József Attila-i költészet egészére. Az életműben például olyan leírásokat is találhatunk, amelyek semmiféle hangsúlyos többlettel nem rendelkeznek: megmaradnak szemet nyugtató, gyönyörködtető, hangulatteremtő – vagy éppen visszariasztó, lázító *leírásoknak*. (Természeti elemek, városi tájak, vagy a mindennapi élet tárgyainak

„képei”.) Másrészt észre kell vennünk: ha a századelőn a szimbolizmustól érintett Babits arról a fölismeréséről vallott, hogy

Szégyenlett kínjuk fájlalják a képek,  
szegekre fölfeszített vértanuk,  
s mint este egyedül maradt cselédek,  
sírnak a tárgyak, bárha nincs szavuk.

(*Sunt lacrimae rerum*)

– akkor három évtized múltával a késői József Attila érzékelése számára megsokszorozódnak a fájdalom hordozói: „a vízben sír a mész”, „a víz sír a fedő alatt”, akár „a holt fa, melyet tűz emészt”, vagy „csarnokban a futószalag”; éppúgy, akár „cipő alatt a homok”; s „Melybe az ember, állat és növény / belehelt minden élő meleget / s jegesen porlik sziklák peremén”, hozzájuk hasonlóan sír „a szél az Érchegység felett” is (*Egy kisgyerek sír*). Hántott kukoricacsövek, alvók alá szorult szalmacsomók vagy kosarak is „vinnyognak” néha az ő számára, a dolgok „kiáltoznak”, az elszenesült kertek „vakognak” (*Egy kisgyerek sír, Bércmunkás-ballada, Fagy, Nagyon fáj*). A tárgyi világ elemei ilyenkor valóságos voltnak egy-egy átlényegülő tulajdonságába sűrítetten nyernek csak érzékeltetést. Ezekkel a végletekkel azonban inkább csak úgy jellemezhető a vizsgált életmű, hogy valahol közöttük találhatjuk meg a választott szempontunk szerint fontosaknak mutatkozó alkotásokat, illetve műrészleteket. Ebben a tekintetben József Attila érdekesen egyéninek is mutatkozik, nem független azonban világirodalmi fejlődésvonalaktól sem.

Vegyünk elsőként egy még kevésbé egyéninek mondható példát. *Szappanosvíz* című versében figyelmesen leírja a téglakockás udvarra lötytyintett tócsa előnyomulásait-megtorpanásait; élő-lényszerű mocorgásait:

Fel-alá futkos, mint a rab.  
A szappanosvizet eléri  
a halál és továbbhalad.

Majd mindinkább magáénak érezve a reszkető fényvillanásokat, részben személyes, részben egyetemes vallomás szavaira vált át:

semmicske borzongása átjár, –  
az én furakvó lelkemet  
is megrezgeti vergődése,  
én is szállnék s szállna az ág,  
a ház, a szalma, felhő és e  
sok egymáshoz kötött világ!

Magában az életképfestésben, s abban a körülményben, hogy a leíráshoz a költő gondolati-érzelmi reflexiókat kapcsol, még nem lenne semmi új; az objektívól szubjektívbe (vagy szubjektív-általánosba) való átkapcsolás régről ismert költői eljárás. Határozottabban egyéninek mutatkozik viszont ebben a versben is a középrész (kb. a 3–4. versszak), ahol is nem észlelünk átváltást, hanem viszonylag pontos külső leírás és személyes átélés, tárgyi megjelenítés és sajátos jelentéssugallás együtt, illetve teljesen egymásban, egymást áthatva van jelen. Nem valamilyen távolról párhuzamban álló külső és belső jelenségsor közt ver itt hidat a lírikus – előbb az egyikben, utóbb a másikon haladva –, hanem olyan prizmat alkot művének soraiból, melyen át a kettő egymástól el nem választhatóan mutatkozik. Nagyjából ilyen a *Szappanosvíznél* súlyosabb *Sárga füvek* is, mely rövidegének köszönhetően egészében idézhető – ha elemzésére már nincs is lehetőség, csak az előbb tárgyalt verssel itt-ott mutatkozó párhuzamaira lehet utalni, pl. a vízmotívum, a tehetetlenségézés és szabadulni vágyás rokonságára.

Sárga füvek a homokon  
Csontos öreg nő ez a szél  
A tócsa ideges barom  
A tenger nyugodt, elbeszél

Dúdolom halk leltáromat  
Hazám az eladott kabát  
Buckákra omlott alkonyat,  
Nincs szívem folytatni tovább

Csillan a nyüzsögő idő  
Korallszirtje, a holt világ

A nyírfa, a bérház, a nő  
Az áramló kék égen át

Vagy lehet például utalni a *Piros hold körül* második és harmadik szakaszára is, ahol a megjelenített dolgok ugyancsak mocorgás, felszállni próbálás és lehulló tehetetlenség általánosabb értékeit képviselik anélkül, hogy leírójuk valamiféle kommentárt fűzne leírásaihoz. „Piheg a meggy kicsattant ajka / még a kórón is fönnakadva” – olvashatjuk benne tovább, a mű hangsúlyos repülés–lehullás ellentétrendszerében jelentőséghez jutó fönnakadásban életértékek pusztulási határhelyzetbe jutását élve át.

...Csak egy kis darab  
vékony ezüstrongy – valami szalag –  
csüng keményen a bokor oldalán,  
mert annyi mosoly, ölelés fönnakad  
a világ ág-bogán.

– jut ez a képséma még gazdagabb jelentéshez egyik főművében, a *Téli éjszakában* (motivikusan erőteljesen ellenpontosva a második versfélben), távolabbról többek között az *Óh, szív! Nyugodj!* és a *Lassan, tündödvé* fontos versrészeleihez hasonlóan. Reális, tárgyi világbeli megfelelőikkel egybevethető, viszonylag éles körvonalakkal elének rajzolódó képek, illetve képelemek ezek, egyszerűsre mind olyanok, melyeknek általánosabb – nem könnyen, nem egyértelműen meghatározható („dekódolható”) – a jelentésük.

Csend, – lomhán szinte lábrakap  
s mászik a súroló kefe;  
fölötte egy kis faldarab  
azon tündök, hulljon-e.

– olvassuk a *Külvárosi éj* soraiban. A szinte mocorgó súrolókefe – melynek motivikus megfelelője a vers második felében:

rongyok a rongyos füveken  
s papír. Hogy' mászna! Mocorog  
s indulni erőtlenségre...<sup>3</sup>

– éppúgy több pusztá tárgy voltánál: életigények és tehetetlenség általános ellentéteit sűrítve magába, mint a hullni készülő, lét-határhelyzetbe jutott falदारab. Hullni készülő almák, leszakadni készülő gombok (*Medáliák*), lebillenésre kész fahasábok (*Kirakják a fát*) másutt is fontos szerepet kapnak József Attila verseiben. A „hullás” nála a pusztulás egyetemesebb tényezőinek ad formát: „csillagok gyúlnak és lehullnak”, „Mint alvadt vérdarabok, úgy hullnak eléd...”, „harangnyelvek kongása, ... néma lombok hullása”, „puffanva hull a hasított fa le”, „ami van, széthull darabokra”, „csöngess, a csöngés tompa tóra hull” stb. (*Óda, Klárisok, Mióta elmentél, Eszmélet, Medáliák 2.*). A kihegyezett kések kínokkal fenyegető pusztítás egyetemes erőit is képviselik: „halandó, ne bámulj vakon a kifent rohamkéstől”, „Óh csillagok ti! rozsdás, durva vastörökül köröskörül / hányszor lelkembe vagytok szúrva...”, „lehet, hogy kés vagy ónos víz alatt”, „a fagyra tört emel az ág”, „Gyártja a kínok szűrő fegyverét” stb. (*Kiáltozás, Ős patkány terjeszt kórt..., Medáliák, Téli éjszaka*).

„Megdermedt dolgok halmazá”-nak, érzéketlen homokkupacoknak egymást szorítva-nyomva összefogó elemei – egy-egy közülük kihulló, alágördülő részükkel (*Fagy, Kirakják a fát, Eszmélet, Munkások, Elégia*); fák, a tér üresét karcoló, terheket tartó, magános életeket bezáró ágaik rendszerével (*Fák, Ősz, Judit, A fán a levelek...*); szerelmeseket egymásba ringatni, idő múlását jelképezni, csengő hangokat elnyelni tudó vizek (*Ringató, A Dunánál, Medáliák* stb.) éppúgy valóságos arculatúnak is tudnak mutatkozni, mint ahogy különös többletek titkait is sejtetik. (Ha nem is mindig ugyanaz ilyenkor konkrét érzékelhetőség és mélyebb jelentéstartalom aránya.) „Vasgyár, cementgyár, csavargyár” – üresen visszhangzó termeikkel is érzékeltetett súlyosan anyagi valóságuk tudja „a komor föltámadás titkát” (a „földbe zárt titok” rokonát) őrizni (*Külvárosi éj*), a sivár külvárosi telkek konkrét részletekkel kirajzolódó látványa – nyirkos szobákból nyíló apró ablakok, sárba száradt üvegcserepek, vaslábásban virító fű képével – titokzatos vonzást tud árasztani: az összetartozás ösztönös-érzelmi-tudatos szálainak nehezen fölfejthető összefonódásából sejtetve meg valamit (*Elégia*). „A megtört kövek” itt „önnön árnyukon fekszenek, / csillognak / maguknak, / úgy a helyükön vannak, / mint még soha” (*Tehervonatok tolatnak*)

– mozdíthatatlanul, öntörvényű anyagiságukban érzékeltetve nehezen hozzáférhető titkok gazdagságát. A ladikról, mely „hallhatón / kotyog még a kásás tavon, / magában”, éppúgy elmondható, hogy több egyszerű tárgynál, mint ahogy a „fák közt, virág közt” magánosan ülő költő – aki „elhagyott csolnak”-hoz hasonlatos mód „kotyog”-ónak mondja élménybefogadásra váró, „a szabadság nagy csendjét” hallgató önmagát – szintén nem mint esetleges hasonlathoz nyúl éppen annak a tárgynak a képéhez, amely eleven közvetlenséggel kapcsolódik a víz őseleméhez – de úgy, hogy a maga zárt egész-szerűségével külön világot alkot azon (*Holt vidék, Alkalmi vers a szocializmus állásáról*). Tárgyi megjelenítés és jelentésérzékeltetés itt is hasonló arányban jutnak szerephez. S ebben a világban néha még a szavak is tárgyszerűen konkrétakká lesznek – „K betűkkel szól”-nak, „keményen”, „alvadt vérdarabok”-ként egyenként hullanak elénk, vagy „feledésbe hulló verssorok” zárt együttesében („*Költők és Kora*”, *Óda, A Kozmosz éneke*); még az űr, a semmi, a hiány is szinte testként tud megjelenni („*Költők és Kora*”, *Az árnyékok...*). Ugyanakkor a természet konkrét tárgyi elemei is általános érvényű, „kifeszültek”-nek mutatkozhatnak (*Ritkás erdő alatt...*).

Ha most már szélesebb összefüggéshálózatban akarjuk elhelyezni a látott sajátságokat, akkor nagyjából – erős egyszerűsítések árán – a következőket mondhatjuk el.

A naturalizmus után – mely még egyfajta naiv-természet-tudományos szemlélettel tartott kapcsolatot – az impresszionizmus megkezdte a tárgyak tárgyszerűségének feloldását, a pillanatnyi látvány, a benyomás szubjektívabb szféráiban. Az expresszionizmus továbbment ezen az úton, erősebb, dinamikusabb belső töltéseket vetítve a külső világról alkotott képekbe, a művészek viszonylag erős önkénye szerint válogatva-kiemelve-szublimálva annak elemeit. A szürrealizmusban viszont már úgyszólván teljesen elveszítették tárgyszerűségüket a külvilág megjelenített elemei. József Attila „izmusokon túli” korszakának költői műveiről szólva gyakran jogosan használhatjuk ugyan a „modern realizmus” kifejezést (mint lazább stíluskategóriát), realisztikus tárgymegjelenítése ugyanakkor az esetek jelentős számában találkozik össze egy részben másszerű, egyéni alkotásmóddal. A dolgoknak, tárgyaknak jelentéssel telítettségeről, il-

letve dúsitottságáról kell itt szólnunk, nem csupán a jellegzetesség kiemeléséről. S bár igaz, hogy a francia szimbolistákéval (vagy pl. az Ady Endréével) nem mutat közelebbi rokonságot ez a költői látás-, illetve alkotásmód, hogyha az élesebb kontúrokkal rajzoló, a dolgok „titkát”, lehetséges jelentését gondolati utakon is kutató rilkei szimbolizmus felé fordulunk, akkor már kisebbeknek mutatkoznak a különbségek. Úgy gondolom, hogy az ettől nem teljesen idegen későbbi, ún. objektív lírai törekvések más-más jelentkezési formái, a tárgyias költészet különböző képviselői felé – a francia Ponge, Guillevic, Follain, az amerikai objektivisták, a jugoszláv Popa, Loerke és az újabb német természetlíra alkotóinak munkássága irányában – szintén érdemes tájékozód-nunk, ha József Attila világirodalmi helyét keressük. Akkor is, ha világos, hogy különböző világnézeti rendszerek hasonló szemléleti elemekből is egymástól eltérő művészi struktúrákat hozhatnak – és többnyire hoznak – létre.

Talán csak annyit még: aligha lényegtelen szempontról van itt szó. Korunk civilizációja hajlamos a dolgokat valamiféle burokkal (vagy éppen burkokkal) körülfogni, egy kellemes felszíni réteggel hozva kapcsolatba az embert. Kőlapokkal és alumíniumlemezekkel fődve be az épületek, formatervezett felszínnel a gépek korábban jobban látható szerkezetét – akár a társadalmi törvényszerűségek „mélystruktúráját”. József Attila azok közé tartozik, akik nemcsak azt veszik egyértelműen tudomásul, hogy külső, anyagi viszonyok, természeti-tárgyi tényezők sokasága által is meghatározva élünk, hanem a társadalom viszonylatában éppúgy, mint a tárgyak, a dolgok viszonylatában a „mély” titkait is kutatta: emberi vonatkozásaik sokaságát. Érzékelhető felszíni rétegeiktől sem elfordulva kereste mögöttük, illetve bennük a törvényeket: ösztönös állásfoglalásra, gondolati és érzelmi tevékenységre egyaránt serkentő sajátságaik együttesét.

(1981)



## JÓZSEF ATTILA: „KÖLTŐNK ÉS KORA”

Néhány hónappal ezelőtt két érdekes írás is megjelent evvel a korábban nem sokat emlegetett verssel kapcsolatban.<sup>1</sup> Tverdota György – a két tanulmány szerzője – a vers-születés részben közvetlenebb életrajzi körülményeit világítja meg, részben a keletkezésben fontos szerepet játszó természettudományos – közelebbről: csillagászati – ismeretanyagának tárja föl a forrásait, illetve ennek hangsúlyozza a fontosságát. A külső összefüggéshálózat különféle szálainak fölfejtése során szükségképpen kerül sor magának a műnek a tárgyalására – a különböző alkotóelemek értelmezésére, jellemzésére, néhol értékelésükre is –, ezek után azonban még nem tekinthetjük úgy, mintha a versnek mint viszonylagosan zárt egésznek a vizsgálata is megtörtént volna. A továbbiakban – Vas Istvánnak ugyanerről a versről szóló avatott írását<sup>2</sup> követően – ennek a feladatnak az elvégzésére teszek kísérletet.

\*

„Költőnk és Kora”. Különös cím. Miért van idézőjelben? Mit kereshet benne a második nagybetű? És honnan ez a József Attilától szokatlan fontoskodó szeretetteljesség a megnevezésben: „költőnk”? Ki az, aki az áhítatos tiszteletnek és a különcöt illető lekezelésnek ilyen langyos elegyedésével közelít a művészhez?

Éledő kérdéseink félig-meddig már „menet közben” is válaszokat hívnak elő. Mindenekelőtt: iróniára gyanakszunk. Arra, hogy a következő sorok olyan látásmódot fognak kifejezni, amelyik

igencsak eltér a derék pozitivistá irodalomtörténészekétől, vagy az ifjúsághoz szólás nyájas arculatát magukra öltő tankönyvírókétől. Olyan szemléletet, amelynek tükrében kijózanító gunyorossággal jelenik majd meg „kis világunk poétája” és „Kora”, illetve ennek a kettőnek a viszonya.

A részleteket illetően ugyan nem, a lényegét tekintve azonban a megkezdett utat követi a közvetlen folytatás is. A lényegét itt a tárgyias gunyorosság, a meghökkentéstől sem visszariadó magatartás jelenti: „Íme, itt a költeményem.” – Hol? Hát persze, hogy itt, a szemünk előtt. Akár ha tükör előtt állva ujjával rábök valaki a fénysugarakat visszaverő üveglap bármelyik pontjára: „*itt* vagyok én”. Egymásra fog mutatni a valós és a virtuális ujj: szinte optimális tehát a szemléltetés. De azért mégiscsak furcsa, groteszk – hiszen inkább csak látszólagos ez a pontosság. Esetünkben a vers címén túl még egyetlen sor áll csak előttünk. „Ez – ér oda a kéz második ujjhegye is az üvegen a tükörképhez – a második sora.” Tökéletes, nyomban ellenőrizhető igazság – csak éppen százszázalékosan tautologikus, önmaga létéről szólva szülvé meg önmagát. A versvégi visszatekintést megszoktuk – „Elvégeztem immár nagyhírű munkámat ...”, „Ez éneket szörfék jó Husztnak várában” stb. –, no de: visszanezézéssel kezdeni? Mi lehet ennek a célja, az értelme? Minden előzmény nélkülinek persze ez sem mondható azért,<sup>3</sup> akár József Attilának az életművében is találkozunk, már születésnapi önfelköszöntésének *elején*, ezzel a megjelöléssel: „meglepetés *e költemény*, ajándék”. Ez viszont – mely azért csak a második sorban mutatott vissza „készülő önmagára”, nem mindjárt a legelsőben – kesernyés fintorokkal, groteszkbe hajló játékossággal volt tele. Az „Irgalom, édesanyám, mama, nézd, jaj kész ez a vers is!” felkiáltása pedig már maga is az abszurditás határterületeire vitt. Hogy a lelkivilágból kiszakadó vallomás mindjárt ebben a folyamatban *írójától részben elidegenedő nyelvi tárggyá lesz*: ennek élménye kényszerített itt megszólalásra, mire a vallomástevő leírta szavait, ezek rajta kívüli *dolgokká* rögződtek. Önmagát lenyelni próbáló kígyó, másik tükörrel önmaga látszatát sokszorozó tükör furcsa mutatványainak képzetei közelítenek tudatunk felszínéhez. Mi ez a különös szemfényvesztés?

A mutatvány egyelőre nem akar véget érni. Miközben még mindig csak önmagukról szólnak, tovább fokozódik a verssorok konkrét érzékelhetősége: „K betűkkel szól keményen / címe: »Költőnk és Kora.«” Négy zöngétlen zárhangot jelző, éles szögletekből kirajzolódó betű sorakozik egymás közelében a szemünk elé, kattanó alliterálásaival vezetve tovább a címből már ismert sorba. Az idézőjel is a konkrétságot erősíti itt, a máshonnan „kivágott” és átemelt szövegrész viszonylagos egésszerűségét, *határoltságát* hangsúlyozva, a „Kora” nagybetűje pedig mintegy vizuálisan is megvalósítja az alliterálást (a „Költőnk” kezdőbetűjével). Az azonos kezdőbetűs, egyaránt kétszótagos szavak egymásmellettisége világos *isméltlésmozzanatot* tartalmaz, s ez egybejátszik azzal a ténnyel, hogy a címet adó szószerkezet rövid szövegrészen belül ismétlődik meg. A leírás, a jellemzés szavainak jelentése – „keményen” – ugyancsak erre a *konkrétságra* figyelmeztet. A betűket *láttuk*, a hangokat *hallottuk*, a leírás szavai nyomán most már szinte tapinthatónak is képzeljük: kétségbevonhatatlanul *valami* van tehát előttünk<sup>1</sup>, erről a *valamiről* kapunk a továbbiakban újabb ismereteket, belső – mondhatni szerkezeti – leírást. Ezzel azonban végéhez is érünk a néhány másodperces szemfényvesztő mutatványnak, megtudván az előttünk létrehozott „valamiről”, hogy ebben „Úgy szállong a semmi ..., mint”. – Itt viszont álljunk meg egy pillanatra, s lassítva engedjük csak tovább perregni a szalagot, hogy közben önmagunk megfigyelésére is alkalmunk nyíljon.

Az „íme”, „itt”, „ez” kezdésű rövid mondatok *határozottsága*, a hangok fokozódó *keménysége*, majd a harmadik mondat *meghosszabbodása* olyan irányban keltenek bennünk várakozást, hogy az „Úgy száll”... nyomán energikusan *lendületbe jöve* követjük majd a további szavak ívelését; egy „Úgy száll, mint”-tel kezdődő mondathoz mozgalmassal befejezést tudunk a legtermészetesebben elképzelni. Várakozásunknak megfelelően valóban meghosszabbodó mondat következik (az eddigi egy-, majd két sorosokat követően háromsoros, soráthajlással, ritkuló zárhangokkal, fokozódó zöngésüléssel), a keresztrímeik távolabbról egymásnak felelését pedig frissebb páros rímek kezdik fölváltani – a biztosabb lendüléssel induló „száll” azonban váratlanul „szállong”-gá iránytalanodik, a várt „mint” pedig „minthá”-vá súlyta-

lanodik. A szinte kézzel foghatónak – bár különös anyagúnak – mutakozó konkrétum, a költemény hirtelen föltárja önnön *ürességét*. Azt, hogy nem egyéb „a semmi” mozgásterénél.

A lefokozás, az ürességfeltárás tehát teljes. „Valaminek a pora”: ez sem egészen „valami” már, inkább csak szétporlott alakja annak, afféle átmenet *valami* és *semmi* közt. De még csak nem is ez szállong, hanem pusztán *ennek a látszata*. A *valaminek látszás megkísérléséről* vallanak e sorok, s felgyorsult menetük is hamar lehullásba vált át: a 4 + 4, 4 + 3, 4 + 4, 4 + 3 szótagos sorok felfutását 4 + 4, 4 + 4-re – váratlanul 3 szótagra való, ríMZárást adó megrövidülés követi és fejezi be.

Annyira határozott ez a zárás, hogy sejteti: alighanem másképpen vagy máshogyan kell majd újrakezdenie annak, aki folytatni akarja a szót.

A szünet után valóban szembeötlővé lesz a változás – legalábbis egy vonatkozásban. Abban ti., hogy alig esik már említés a versről – ami az első szakaszban (a Lope de Vega-vershez hasonlóan) a fő témát adta –, helyette *ember és világ* viszonya kerül néhány alapvonatkozásban előtérbe. Hogy mégis ugyanaz a költemény kap itt folytatást, azt viszont nem csupán a versformának, a hanghordozásnak és a mű motivikus rendszerének az egységessége fogja majd megmutatni – mint részben felszíni, részben rejtett tényező –, hanem egy azonnal szembeötlő jelenség is. Az, hogy a második versszak első mondata az első utolsójának adja alig módosított változatát. („Úgy szállong a semmi benne, mint valami.” Megközelítőleg azt halljuk itt, amit az első versszakban vártunk volna.) Mint aki erőt gyűjtött, úgy kezd neki a beszélő újból a mondatnak, másodjára erőteljesebb lendüléssel folytatva az előbb enerváltabban abbahagyottat. A mondat ívelése sem hajlik ezúttal ernyedten alá, hanem visz tovább; a vers szerkezetét nézve: a szakasz végéig – 1 szakasz 1 mondat –, jelentését tekintve: a világ egészéről való kép megalkotásáig. Ezzel a nekilendüléssel azonban csak még tragikusabb ítéleteknek a megfogalmazásáig jutunk. Éppen azért, hogy itt már nem csupán egy műalkotásról, egyetlen versnyi „szemléleti egész”-ről van szó. A belső *ürességben* szállongó por képe az ürben szállongó csillagvilágnak idézte föl a képét, s *az üresség és céltalanság élménye itt már egyetemessé kezd növekedni*. A létezés egésze („...

a világ”) lesz a vers témájává, (amint „a táguló úrben lengve / jövőjének nekivág; / ahogy zúg a lomb, a tenger, / ahogy vonítanak éjjel / a kutyák ...”) A félelmetesnek, vaknak mutatkozni tudó természeti törvények vajon nem úgy röpítik-e ki csillagvilágunkat az úrbe, hogy az szétrobbanva majd ne sokkal többnek mutatkozzék, „mintha valaminek lenne a pora”? Nyílt megfogalmazást ugyan nem kap ez a kérdés, a párhuzamból s az erőteljes hanghatású, nyomasztó asszociációjú képekből azonban kihallani a szűkülő félelem hangjait.

A második versszakváltás most már a korábban látott törvények szerint hoz magával részleges témaváltást és részleges ismétlést. A tárgyban ott van kisebb változás, hogy a költeményt és a világot követően harmadjára itt az *én* jelenik meg főszereplőként. Ez az *én* azonban elhelyeződik a világban – avval a pontossággal véve számításba maga körül a tárgyakat, ahogyan ezt az első versszak önmaga egyes alkotóelemeivel tette<sup>5</sup>. („Ime, itt a költeményem. Ez a második sora.”) A lajstromozásra – vagy inkább vak ember tapogatózására? – emlékeztető leírásmódban idegesítő aprólékoskodást láthatnánk („Én a széken, az a földön / és a Föld a Nap alatt, a naprendszer meg ...”), ha előzőleg nem éreztünk volna meg valamit a semmi vonzásából, a *táguló* úrbe száguldásnak a sodrából, a megfoghatatlan erőknél való kiszolgáltatottságból. Így, ezek ellenében azonban ez a részletezés inkább a világban elhelyezkedni, helyet megszilárdítani akarásnak a görcsösségét érezteti. (Máskor „rozsdalevelű fa”, „csillámló sziklafal”, „vasgár szöglete”, vagy „rakodópart alsó köve” adott a „Költő” számára szilárdabb támaszt, mostanra nem maradt több egyetlen, közelebről meg nem határozható helyen<sup>6</sup> – valahol az *én* és a földgolyó közt – helyet kapó széknél.) Ahogy az első sortól érzékelhetően *nőtt* egyre tovább a vers írásképe, s a mondatai is *hosszabbodtak*, ahogy azután a *táguló* világűrnek a képével is találkoztunk, úgy *tágul* itt ki – ezúttal robbanásszerű gyorsasággal – a belső tekintetünk elé festett kép: az *én* a székkal, a Föld, a Nap, a naprendszer, a *csillagzatok*, végül a kitégült, a szétrobbant *semmiség* képzetek révén. Egyszersmind azonban: ahogy az első egységet adó első szakaszban (amelyik önmagát írta le) a közepén hirtelen visszájára fordult a kép, ahhoz hasonlóan fordul itt is mindez a visszájára a mintegy háromszakaszos

második egységnek ugyancsak a közepén; az egész költői mű középvonalának is a közvetlen közelében. (A hat versszak harmadikjának a második felében.) „Úgy szállong *a semmi benne*, mint ha valaminek lenne a pora” – tudtuk meg az előbb (mintegy a „valami” vált itt semmivé); „*mindenség a semmiségbe*, / mint fordítva, bennem épp *e / gondolat*” – halljuk ennek ellentétéként most. Megfigyelhetjük, hogy a maguk építkezési törvényeivel tökéletes rendet alkotnak egymás viszonylatában az egyes részek, így a témaváltozásokban (vers, világ, én) mutatkozó részleges önkényességek a legkevésbé sem bontják meg a mű egységét.

„*Úr a lelkem. Az anyához, / a nagy Úrhöz szállna, fonn. / Mint léggömböt kosarához, / a testemhez kötözöm ...*” – olvassuk tovább. Üresség (illetve semmi) a versben, üresség (semmi<sup>7</sup>) a kozmoszban, üresség (semmi) az emberi bensőben: ezek sorakoztak eddig egymás mellé, meglehetősen szilárd hármasságot alkotva. Most ezek közül a belső és a külső űrnek az egymást-vonzása, a kicsi és a nagy kapcsolódása (mint ezt a betűk növekedése is jelzi, az említett tágulásmozzanat folytatásaként). A „semmi” szállongását tartalmazó verssorok itt kapják meg szinte tapintható konkrétságuknak az értelmét. Tehát annak a magyarázatát, hogy együttesük miért mutatkozhatott bizonyos tekintetben mégis határozottan „valami”-nek, „K betűkkel, keményen” szólva. A vers *segít elkülöníteni egymástól* az említett két másikat: ez áll útjában annak, hogy *a lélek üressége átengedje magát az egyetemes semmi*: a megszűnés vonzásának. „Mint léggömböt kosarához, / a testemhez kötözöm” – értesülünk itt a pszichikum különböző tényezőinek küzdelméről. A „kötözés” kemény – vagy inkább görcsös? – mozdulatai igazában már ismerősek a korábban vizsgált részekből: a verselemek, majd az ember-kozmosz viszonylatban közbülső szerepet kapó dolgok – szék, Föld, Nap – konokul pontos számbavételéből. Hogy *lényegi* funkció-azonosságukról beszélhetünk, arra a József Attila-életmű más darabjai is következtetni engednek. „Még jó, hogy vannak jambusok, s van mibe / *beléfogóznom*” – olvashattuk a *Szürkület* soraiban is. „Mit úgy hívtam: én, / – ti. annak – *utolsó morzsáit rágom, amíg elkészül ez a költemény*” – hallhattuk a *Ki-be ugrál...* megfogalmazásait. „Gondolkodom, tehát vagyok” – fogalmazott korábban Descartes. „Amíg alkotok, addig vagyok” – olvasható ki József

Attila vallomásaiból. Ha József Attila nem írt, nem *alkotott* volna, akkor botcsépe már korábban felbomlasztotta volna a tudatát, mondta ki róla kórképe alapján az idegorvosi elemzés is. Egymás mellé rendezett betűkbe, hangokba, létrehívott ritmikai sorokba, általuk megformált gondolatokba és képekbe kapaszkodni, általuk – a teremtő, a világhiányt pótló művészi aktus által – időleges *menedéket találni* a nagy Urbe szállás, az énmegsemmisülés veszélye elől: erre törekszik itt a tudatos akarat, s erről szól, ezt valósítja részben meg az előttünk alakuló költői mű is.

A sorok teljes megértése kedvéért érdemes további kitekintéseket is tenni, a zárt műalkotás tágabb határterületeire. „A nagy Úrhöz szállna, fönn” – éreztetik a szavak a feloldódás, a kötelekettől való szabadulás *vágyát*; azt, hogy *szeretne ő is szállni*. „Amikor verset ír az ember, / nem-írni volna jó” – olvashattuk egyik töredékében is. Ez a „jó” állapot a *feloldódásé*, a magát elengedését; a tudatosan tevékeny létezés feladásának állapota. „Szorgos szerveim, kik újjászülnek / napról napra, már *fölkészülnek, / hogy elnémuljanak*” – tehát *szeretnének* is elnémulni – olvashattunk az *Ódában* is egy ilyen irányú belső fejlődés tendenciáiról. „Kitetszik, / mint *világ visszája* bolyong / bennem, mint lélek, a lét türelme. / Széthull a testem, mint a kelme ...” – hallatszott a megfogalmazás a *Kiknek adtam a boldogot* soraiban. „Ne higgyetek értetlen bűneimnek, / míg föl *nem ment az odvas televény*” – kérte a már idézett *Ki-be ugrál...* írója is, az önálló, tudatos létezés „utolsó morzsái”-nak rágását láttatva meg a költemény-létrehozás aktusában. – József Attila egyetemes összefüggéseinek hálózatrendszerében – „az idő egészé”-ben – nézi az emberi létezést, így a sajátját is. Az anyag a maga állandó változásainak törvények- s véletlen-irányította rendjében *időlegesen szerveződik viszonylagos állandósággal rendelkező kisebb rendszerekké*; olyanokká, amilyen az emberi szervezet is. (Amelyiknek az a különös tulajdonsága, hogy önmagára is irányuló tudatot – pszichikumot, lelket – képes létrehozni.) A részeknek ez az időleges elrendeződése tágabb összefüggés-hálózatban szemlélve efemer, az érvényben levő törvények szerint *gyorsan múló* jelenség: „a lét türelme” nem sokáig engedi meg a másnemű, törvényeiben tőle mégsem független valaminek – a „világ visszája”-nak a fennmaradását. A részecskék rövidesen más, ezt a ritka minő-

séget: a lelket elvesztő elrendeződést alakítanak majd ki. Az anyagból időlegesen kitermelődött pszichikum pedig dialektikusan kétarcú. Egyrészt hat benne a végtelen anyagi világgal való összekapcsolódás, egyfajta ösztönösség: „nyitott szemmel érzem, / hogy testként folytatódom / a külső világban – nem a fűben, a fáknban, / hanem az egészben” (*Alkalmi vers a szocializmus állásáról*); magáévá teszi a „televény”-ben való feloldódás „fölmentő” távlatát, a „nagy Űrhöz szállás” vonzerejét is. Másrészt tartalmazza azt a törekvést, hogy megőrizze önálló egység-voltát: önmagáról való tudással, önnön működését részben szabályozni képes *akarattal* bírva, a saját lét őrzésének az energiáit is fokozni tudja. A „de addig – ti. a széthullásig, az elnémulásig – kiált”-ásnak, „a lét türelme” végső megfeszítésének gesztusait is megvalósítja. A József Attilára erősen ható freudi felfogás szellemében gondolkodó F. J. Hofmann úgy látja: a művészet általában véve is az élményalapanyagot adó tudattalan *Id*nek és a mindebbe rendet vivő, azt részben önmagától elidegenítve strukturáló tudatos *Egónak* a küzdelméből születik. A „*Költőnk és Kora*”, maga a rendezést igénylő *élmény* is ennek a kettőnek a küzdelmét foglalja magába: spontán „szállni vágyás” és tudatos-akarati „lekötözés” erőinek mérkőzését. Művészi megformáltságában egyszerűs mind meg is örökíti a mű a küzdelem eredményét. Érzékelteti s egyúttal röviden analizálja is az eredményt. „Nem való ez, nem is álom, / úgy nevezik, szublimálom / ösztönöm.”

Az én–külvilág viszonyt leíró második nagyobb egység, a második versszak talán nem véletlenül ismétli meg utolsó részében azt a „száll” motívumot, amelyik a versszületés fázisait megörökítő elsőben kapott fontos szerepet. Hiszen a *versírás* témájához érkezett vissza. Csapongásról azonban nem szólhatunk. A vers, benne a *semmivel* – a világ, benne a *semmiben* – az én, benne a világban – a semmi, az *én* mikrokozmoszában – mindez együtt benne a semmi makrokozmoszában, végül pedig a kettő közti gátként, ill. választóvonalként ismét maga a műalkotás: a sorok írója határozott erővonalakkal rendelkező világmodellt vázolt a szemünk elé.

A befejezésül következő két szakasz egyszerszerűségét részben a megszólítás mozzanatának itteni jelentkezése teszi érzékelhetővé, úgy is mondhatnánk: új szereplő lép itt a versbe. „Jöjj,



barátom...” Ugyanakkor nem sokat tudunk meg erről az egyes szám második személyben megszólított szereplőről. Egyénit úgy szólván semmit sem: mintegy a társnak az alakját ölti magára. (Részben az ún. „önmegszólító” versek általánosított „másodén”-jének is rokona ez a „te”. De azért nem azonos vele, hiszen az első sortól kezdve jelen van egy nyelvileg szabályosan jelzett én, amelyik még alkotóelemeinek széjjelbontásakor sem szünteti meg a maga egységét: „lelkem”-ről, „testem”-ről szól, „kötözöm”-öt említ.) Tudjuk, hogy a vers Hatvany Bertalanhoz szóló ajánlással jelent meg, ez azonban még lehetne a voltaképpeni műalkotáshoz nem tartozó, merőben utólagos kísérőszöveg is. A megszólítás és a hozzá társuló gesztus viszont erősen hasonlít annak a versnek a megszólításaira és biztatásaira, amelyeknek címzettje egyértelműen valóságos személy volt. Az Ignotusnak ajánlott *Alkalmi vers a szocializmus állásáról* befejező része mutatja ezt a hasonlóságot („Jobb is lenne, ha most elnéznéd velem ...”). Ugyanakkor ott is inkább csak képzeletben, mintsem testi mivoltában jelenlevő társhoz szóltak a szavak. Olyasféle társhoz, amilyenhez Kosztolányi Dezső fordult a *Hajnali részegségben* és *Szeptemberi áhítatában*. Azon túl, hogy ennek a „te”-nek az alakjával is bővül a vers világa az utolsó két szakaszban, abban is kimutatható ennek a résznek az egység-volta, hogy a *mindennapos emberi szemlélet* számára létező dolgok is itt jelennek meg először: az alkonyi fények festette füvek és dombok, s a színek: a piros, a kék, az „esti fény” is itt lesznek először érzékelhetőkké.

„Nézd csak: tudom, hogy nincsen miben hinnem, / s azt is tudom, hogy el kell mennem innen” – toltta el magától Kosztolányi a hajnali részegség káprázatát éppúgy, mint a keserű önvád érzését, azért, hogy távlatot nyerve, életének és a létezésnek a legáltalánosabb összefüggéseiben helyezhesse el őket. „...jobb is volna, ha most elnéznéd velem, / hogy’ köt hálót szellő faleveleken” – hallatszottak az *Alkalmi vers*... befejező részének a „hamvadthajú öreg”-hez intézett szelíden atyáskodó szavai. A rövid csöndet követő gesztusnak ezekben az esetekben is eltávolító, az addig mondottakat félre- (de nem feledésbe) toló szerepe volt. A töprengés, a vitázás, az elmét próbáló tudós elemzés zárásaként ajánlották a könnyedebb, természetesebb szemlélődést mind a két esetben. De olyan fajtáját a szemlélődésnek, amelyik – ha

távolabbról is – egyértelműen kapcsolódik a korábban mondottakhoz. Az *Alkalmi vers...* „A dolgos test s az alkotó szellem”, „elme és szív” ellentétének feloldhatósága mellett érvelt, ehhez szolgáltatott a maga módján a természeti látvány is „érveket”: kuszaságainak elrendeződéseivel, különbözőségek összekapcsolódásának megnyugtató látványával. Ott „A fűben tömött gypeként sarjad a sötét”, a szellő pedig hálót köt a falevelek libegéséből. A „*Költők és Korá*”-nak ezzel szemben – láttuk – éppen ellentétes irányúak a mozgásirányai: a rendszer-*kibontakoztatás* helyett itt a rendszert *bomlasztani* tudó divergencia erői jutottak érvényre. Ezért itt nem *el-*, hanem *szétnézésre* hívnak fel a sorok. A gype sem „sarjad” itt, hanem „lekonyul”, a „köt” helyzetében pedig éppenséggel az „oszol” áll a dolgok *elhagyásának* ernyedte mozdulatai mellett.

Közbevetőleg említést kíván az a tény is, hogy itt nem közvetlenül értünk el a „nézz szét” felhívásától a szétnézés nyomán elének táruló látvány leírásáig: másszerű sorok álltak közbülső helyzetben. „E világban dolgozol / s benned dolgozik a részvét. / Hiába hazudozol.” Itt előbb olyan információk kapnak megfogalmazást, amelyek elemzésnek az eredményeként születtek. Ez a részlet illeszti bele motivikusan a kisebb-nagyobb külső-belső rendszerek egymásba épülésének együttesébe is ezt az egységet: te a világban, benned a részvét. Föltevéődik azonban a kérdés: ezen a jellegzetesen strukturális kapcsolódáson túl gondolati, illetve érzelmi-hangulati vonatkozásban hogyan kapcsolódik bele ez a részlet az egészbe? Miért van rá szükség ilyen tekintetben, mit *mond* igazában ez a részlet?

Amennyiben egyszerűen Hatvány Bertalant tekintjük „címezett”-nek, annyiban viszonylag egyszerű válaszra találhatunk. Tverdota György írásai is kiemelik, hogy a vers írója ekkoriban az ő költségén kapott szanatóriumi ápolást, s ennek tudata gyötörően nehezedett József Attilára. Kesernyész illúziótlansággal próbálhat tehát feloldozást nyerni ez alól a teher alól: „Ahogy a tenger nem önakaratából zúg, a világ sem magától száll a semmiségbe, ahhoz hasonlóan az, hogy te engem gyámolítasz, végső soron egyszerűen annak a ténynek írható a számlájára, hogy benned pedig a részvét működik, dolgozik – nem jár hát érte külön hála, nem vagyok adósod.” De ha föl kell is tételoznünk, hogy ilyesfajta

jelentést is hordoznak az említett mondatok, nem érhetjük be ennyivel. Ez az üzenet önmagában szűken személyes jellegű maradna, nem tudna szerves folytatásává lenni a mű egyetemesebb vonatkozásainak. A „Jöjj, barátom...” megszólítás, majd a további részek is barátságos hangvételűek annál, hogysem föltételezhetnénk: ez a – kihívónak is mondható – gesztus a legfőbb mondandó. Az „úgy nevezik: szublimálom ösztönöm”-ben még valóban erősen volt jelen a keserű öngúny, a versszakváltással utána következő lélegzetvételnyi – vagy sóhajtásnyi? – szünet azonban lehetővé tette a változást. Bizonyos nagyvonalúságnak vagy talán éppen emelkedettségnak az érvényre jutását – anélkül, hogy a keserűséget megszüntette volna. „Ebben a világban élsz te is, társaid sokaságával együtt, vedd hát végre tudomásul, milyenek is a törvényei” – ilyesféle mondandó adja föltételezhetően az egyik általánosabb jelentést. „Látod a világot, s látsz engem, amint küzdök benne magammal, s így szánalom ébred benned irántam; hiába is próbálsz meg udvarias arccal tagadni: leginkább már csak részvétellel nézel rám” – körülbelül ez húzódhat meg másik tényezőként a felszín mögött. Az „azt ... ezt” elhagyására biztató felhívás a nyelvtani szerkezetből következtethető módon konkrét rámutatásokat is tartalmaz: egyrészt a világra, másrészt a részvétre vonatkozik. (Részben: „Hagyd abba a világgal, mint egészszel való, megértésre-megjavításra törekvő küzdelmedet, úgysem győzhetsz benne”, részben: „Tedd félre a sajnálkozásodat, – mert zavar: így nem tudnánk együtt nézelődni.”) Az „ezt-azt elhagyás”-ban megnyilatkozó tétováság ugyanakkor elmos valamit a logikai-grammatikai vonalak élességéből, s a dolgok törvényeinek megértése után már *mindenfajta* tehertől való megszabadulásra is ösztönzést ad. A sorokban megszólaló ember itt a szemünk láttára adja fel magát, mindinkább elfogadva „az odvas televény” „fölmentő” vonzását. Kiömlött vér alvadásának<sup>9</sup>, a fű enervált aláhajlásának a képei, sírás, szederjes hullafoltok megjelenése: a bomlás érzékeltetése teljes. A vers eleji „keményen” helyét („K betűkkel szól keményen”) a befejezés előtt a „lágyan” foglalja el („lágyan ülnek”). A *k* hangok hangsúlyozottan kemény alliterálásait a *gy-k* nyirkos lágysága váltja fel („gyöngye gyep”) az éles *sz-s* egymásnak felelést („szállong a semmi”) hasonlóképpen a halkabb *h* hangoké („halmokon a hullafoltok”, „hiába hazudo-

zol”, „hadd ... hadd”). Puhán formálódó mondat kerül a vers legvégére is: „Alkonyúl.” Ugyanakkor ez a mondat mégis *teljes egyértelműséggel* zárja le a költemény menetét, strukturális tekintetben tehát nagyon is szilárd. Eddig a szakaszok végső, hirtelen megrövidülő sorai mindig áthajlásokkal kapcsolódtak az előzőekhez, nem volt határozott önállóságuk. Itt nemcsak hogy eltűnt az áthajlás, hanem éppenséggel ponttal zárult az előző, és nagybetűvel kezdődik az utolsó sor. Az egyetlen szóból, egyetlen állítmányból álló mondat, az „Alkonyúl”. Záróköszzerű egység volta tehát szembeötlő. Amellett nemcsak az eddig is érvényesülő „utórimelés”-től (ababccb) kap befejező jelleget, hanem attól is, hogy az egyszavas mondat a szakasz „alvad” és „lekonyul” szó-részleteiből, ezeknek a megismétlődéséből tevődik össze. Így a pusztulást érzékeltető alvadó vér *sötétvöröséből* és a nappálya lehajlásának képzetéből is újból a tudat felszíne alá kerülhet valami.

Szokatlan, hogy itt a pusztulás jegyeit magukon hordozó, lágyan ívelő dombok *boldogoknak* mutatkoznak. Mint korábban „az örök dolgok”, az „örök anyag”, az „örök ... forrás” – mint máskor is *a tudattal nem bíró létezés* végtelenje. „Majd a kiontott vértócsa fakó lesz... s emlékezni és meghalni is jó lesz” – idéződőtt fel egymás mellett alvadó vér és boldog halál képzete is a *Majd emlékezni jó lesz* soraiban. Ott azonban egy antagonisztikus ellentmondásokat feloldó – bár szellemileg nem magas szintű – *jövőtől várta a költő ennek megvalósítását* („majd játszunk békés állatok gyanánt”), míg itt nincs szó erről. Nem is tűnik el a szavakból a keserű gunyorosság az oldódás érzékeltetése közben sem. (Hiszen a csaknem közvetlenül a „boldog” után, rá halkuló rímválaszt adva elhangzó „hullafoltok” újabb – immár utolsó – mozzanatát adja a kiábrándulásnak.) És mégis van valamilyen rokonság a két befejezés közt. Az oldódás nyugalma – csaknem azt lehetne mondani, hogy harmóniája – szintén jelen van.<sup>10</sup> Ennek az ellentétnek a megértéséhez is érdemes analógiát keresni József Attila életművében. Azt láthatjuk, hogy a vizsgált vers harmadik részének elején egymás mellé került *szétnézésnek* („nézz szét”), és a *hazugság tagadásának* („hiába hazudozol”) a mozzanatai már a *Reménytelenülben* is közel álltak egymáshoz. „En is így próbálok csalás / nélkül szétnézni...” – láthattuk ott,

ugyancsak szembesülve részint a *semmivel*, részint a *csillagvilággal*. Az ottani legszűkebb szöveggörnyezetben a „próbálok meg” és a „könnyedén” fogta közre az idézett háromszavas részletet; távolabbi rokonságot ezek is mutatnak a „*Költőnk és Kora*” utolsó három versszakának – az itteni „tágabb szöveggörnyezet”-nek – egyes részleteivel. Egyrészt a lélek „testhez kötözésének”, az ösztönszublimalásnak az eltökélt „próbálkozásai”-ban, másrészt az említett oldottságban, a pusztulás elkerülhetetlenségét mintegy „okos fejfel biccentve” tudomásul vevő, magát annak „könnyedén” fölébe emelve lassan átengedő emberi magatartásban.<sup>11</sup>

Az élet teljes feladásának verse ezek szerint az elemzett mű? Csak részben az.

Hiszen láthattuk, hogy a művészi alkotóelemek – a felidézett képek, hangulatok, az egyes gondolatok csak az *után* mutattak oldódást, hogy túljutottunk a költeménynek azon a pontján, amelyik másodszor irányította rá figyelmünket *magára a versalkotásra* mint műveletre. (Ezúttal már azokra, amelyek az energiák tudatos rendezéséről szólnak.) Tehát csak azt követően, hogy *jórészt már csakugyan létrejött egy nyelvi mű*, amely a *K* betűk darabjaitól emberi tárgyakon és természeti elemeken át kozmikus nagyságrendű rendszerekig tartalmaz magában kézzelfoghatót és fogalmi úton megismerhető. Immár nemcsak „a valóság porának látszatát” – a semmi egy különös formáját – foglalva magába, hanem egyúttal valóságtörvényeknek a működését modellálva. S ennek a nyelvi anyagból létrehozott dolognak (a költeménynek) ez után sem lazult föl a rendje. A rendszerek egymásba épülésének körvonalai – láttuk – még az utolsó előtti szakaszban is kirajzolódnak („te a világban, benned a részvét”), és ha el lehetett is mondani, hogy a vers végi *gy* hangok a vers eleji *k* hangokhoz viszonyítva lágyabbak, puhábbak lettek, azáltal viszont, hogy alliteráló helyzetben – mégpedig megsűrűsödött alliterációs rendszer részeként! – *vannak*, zárt, megoldott egészet segítenek létrehozni. Sőt, a lágyabb hanganyag éppenséggel zeneibbé teszi a befejezést. A *művész* anyagot formáló keze tehát végül sem ernyed el. Nem „hagy ki” – csak könnyedebbé lesz. *Most* már megteheti, hiszen már „szublimalta ösztönét”, megkapaszkodva abban, ami még megfoghatónak mutatkozott, művész-

ként tárgyiasította emberi küzdelmeit. *Most* átengedheti már magát a „televény” feloldó vonzásának. Szavaival elhelyezte magát, cselekvően, maradandó jelleggel *tanúsította jelenlétét a világban* – nem kell már tovább feszítenie „a lét türelmét”.

Ahogy lassan elkészül „ez a vers is”, úgy fokozatosan az elmúlás tragikuma is elfogadhatóvá lesz írója számára.

\*

A vers vonulatait szemmel követve az előbb már a befejező mozzanatok vizsgálatáig is eljutottunk. A zárás nyomatékosságát tárgyalva azonban inkább csak a *későbből eredő* szálak összefonódására ügyeltünk. Magunktól kissé eltávolítva – s ezáltal nem annyira kibomló folyamatszerűségében, hanem inkább statikus egészként vizsgálva – feltűnhet viszont egy lényeges hiány. A két ízben is leírt háromszavas cím egyik tagját a „kora” szó adja. De hát hol volt itt szó korról, korviszonyokról? Arról a korról, amelyik – más szavak tanúsága szerint – „keményen, vastagon” a lelkünkre rakódva tud determinálni, s amely – más-más módon – József Attilának oly sok versében jelenik meg?

Két oldalról látszik célszerűnek a kérdés megválaszolásához közelíteni.

Részben – mindjárt az elején is szó volt róla – világos, hogy az idézőjelbe tevés változtat a szó szerepén, távolságot teremt maga és olvasója közt. Ha tehát nem egészen olyan irányban visz tovább a vers menete, amilyenben indulni látszott, abban önmagában még nem kell semmi rendkívülit látnunk. Tény viszont, hogy az a keserű gunyorosság, amellyel különböző meghökkentések jól összeférhetnek, inkább csak *színezőelemként* van végig jelen a sorokban; korántsem ez határozza meg a „*Költőnk és Kora*” lényegét, s így annak építkezését sem. Hogy *érvényre* jut bizonyos fajta gunyoros meghökkentés, az tehát természetesnek mondható, az viszont, hogy miért éppen a kornak a fogalmával kapcsolatban, még magyarázatot kíván.

Ismét érdemes kitekinteni az egyedi műalkotás szűkebb világából az életműnek mint tágabb egységnek a világára, ezen belül a már több ízben említett *Alkalmi vers...*-re. Ez ugyanis címe szerint „a szocializmus állásáról” szól, viszont nemcsak hogy a

„szocializmus” szó nem fordul elő további soraiban, hanem mondjuk a munkásegység problémáiról, az osztályharc feladatairól, a kapitalizmus bomlásáról, vagy a munkásosztály szervezettségi fokáról is kár volna benne tájékoztatást keresni. Szól viszont általában „a munkás test s az alkotó szellem”, az „indulat” és az „ész” viszonyáról, a meg nem szűnő emberi küzdelemről és a nyugalmas szemlélődésről. Végső soron tehát minden azoknak a töprengéseknek és kételyeknek a megválaszolását szolgálja itt, amelyek József Attila és vitapartnerre, a liberális polgári értelmiségi közt megfogalmazódtak, de csak erős közvetítéssel. Föltételezhető, hogy ezúttal is ilyesmivel van dolgunk: ennek végletesebb változatával. „Úgy szállong a semmi benne” – hallottuk két ízben is a megállapítást, s az üresség képe még többször visszavért. Valaminek a hiánya József Attila számára nemegyszer konkrétumként van jelen („mint úrben égitest, kering / a lelkemben hiányod” – olvassuk *Az árnyékok...*-ban, „az ihlet a világ hiányának ténye az egzisztenciában” – tanítja esztétikai töredékében). *A kor is hiányával van itt jelen* – olvashatjuk ki közvetve a kesernyés paradoxont a cím és a mű többi közlésének viszonyából. „A világ / a táguló úrben lengve / jövőjének nekivág, / ahogy zúg a lomb, a tenger, / ahogy vonítanak éjjel / a kutyák”: ebben a leírásban van még viszonylag leginkább „megfoghatóan” – leginkább „valami”-ként, tehát nem jellegzetesen hiányként – jelen a kor. Tragikus, félelmetes irányt vevő útjával. Támpontot, a kozmoszban önnön helyét kereső ember számára *kapcsolódási lehetőséget* nem tud ez adni – legalábbis: a sorok írójának érzései szerint. „Költőnk”-nek nincs olyan „kora”, amelyet *valóban a sajátjának* tudna érezni, amely valóban az „övé lenne” – feltételezhetően erről vall a keserű fintor, a fölkeltett várakozás kielégítetlenül hagyása.

A versben testet kapó végletes keserűségnek épp itt találhatjuk meg az egyik forrásvidékét. Tegyük azért mégis – talán kortárs önvizsgálásként? – hozzá: azokat az eszközöket, amelyekkel föl tudta mérni saját helyzetét, többségükben ugyancsak korától kapta meg. Igaz, jobbra évekkal korábban. Nem csupán tudományos ismereteit, hanem részben azt az eltökéltséget is, amellyel alkotó energiáit majd még végletes helyzetben is összpontosítani tudta. „Magadra ismersz?” – kérdezte korábban az

*Elégia* szavaival, széjjelteltekintve a sivár külvárosi tájon, s válasza akkor igenlő lehetett: „Ez a hazám.” „Dombocskán, mint szívünkön a bú, / ülök. Virrasztok” – határozta meg önnön helyzetét a *Falu* végszavaiban, „Mérem a téli éjszakát. Mint birtokát a tulajdonosa” – helyezte el önmagát annak a művének a befejező soraiban is, amelyik a „*Költők és Korá*”-hoz hasonló módon mutatta meg egymásba épült mikro- és makrokozmoszoknak a rendjét, csak még nem a pusztulásba sodródás állapotában. Részben alighanem ennek a hivatást tudó, feladatokhoz igazodni törekvő, helyét megtalálni kívánó magatartásnak az erői segítik még az itteni szétnézést is. Illúziókat foszlató, kíméletlen élességében éppúgy, mint a „boldog halmok” ívének gyöngéd végigsimításában – de talán még szavainak abban a szinte páratlan könnyedségében is, amellyel végül át tudja magát engedni a megszűnés megmásíthatatlan törvényeinek.

(1980)



## ILLYÉS GYULA ÉS A SZOCIALIZMUS

„Szocializmus”.

Mit értsünk ezen a szón? „Proletárszocializmus”, „nemzetiszocializmus”, „keresztényszocializmus”, „igazi szocializmus”, „létező szocializmus” – a vele alkotható jelzős szerkezetek száma úgy-szólván tetszés szerint gyarapítható. (Különösen akkor, ha nem állunk meg széttekintésünkben Európa határainál.) „Szocialista országok” – ez a megjelölés például a kommunista pártok által irányított országokból egybekovácsolt tömbre vonatkozott, ahol rendre fölszámolták a Szocialista Internacionálé pártjait.

Ki használta helyesen a szót? A kinyilatkoztatások korának lejártja után – elfogadva, hogy a szavak hang- és írásalakját főként egyfajta szokás kötötte össze jelölletükkel – komolytalan vállalkozás lenne előlött vitát nyitni. Célszerű viszont korlátozni a lehetséges félreértéseket és bizonytalanságokat. Indokolt lehet tehát előrebecsátani: ez a tanulmány – mely egy kötet számára íródott – részben azt veszi ebben a tekintetben alapul, hogy mit érthetett a „szocializmus” szón a fiatal Illyés (akkor még: Illés) Gyula, részben pedig azokat a szervezeteket igyekszik további útjukon is figyelembe venni ez alatt a címszó alatt, melyek az ő számára *akkor* összekapcsolódtak ezzel.<sup>1</sup> Nem feledkezik azonban meg az eredeti eszmék lényegéről sem – hallgatólag veszi így tudomásul, hogy ezek meglehetősen el tudtak egymástól távolodni.

\*

Eszme-voltában anyai nagybátyjának medinai, illetve cecei könyvtárában kezdett Illyés a szocializmussal ismerkedni. A

szellemi formálódására erősen ható Kállay Lajos bizonyos, hogy nem elrettentő szándékkal adta kezébe – Darwin- Nietzsche-, Schopenhauer- és más kötetek társaságában – Engelsnek a német parasztháborúról írt könyvét vagy Kropotkin írásait. A *Népszavát* is olvashatta nála: Angyalföldön dolgozó unokatestvérei küldték lakására a lapot. Kamaszfővel ismerkedhetett – Kautsky és Szabó Ervin közvetítése révén – Marx gazdasági tanításaival. Emlékezéseiből kiviláglik: ezekben ő is olyan írásokat látott, amelyek „kinyitották” számára a világot. A pesti Bulyovszky utcai gimnázium elhagyását követően, a haladóbb szellemű Izabella utcai kereskedelmi iskolában tanárai közül Varjas Sándor a történelmi materializmus nézeteivel ismertette meg, a maga merevségre hajló, de jóval átlagon felüli intellektusának közvetítésével. Ellentmondásos hatást kiváltva. Az angyalföldi szakszervezeti helyiségek – ahová unokatestvéreinek kíséretében járhatott – a modern szellem különböző irányzataira segítették ráirányítani a szemét: az előadók egy része a *Huszdik Század*, a *Természettudományi Közlemények*, az *Athenaeum* és az *Ethnographia* szerzőinek sorából került ki, s a hallgatóságban felhalmozódó ismeretek végül is egy elavult szellemiségű és szerkezetű társadalom gyökeres megváltoztatásának szükségességét tudatosították. Kialakuló baráti körének vitái is részben a szocializmus gondolatvilágához közelítették, akár a Galilei-kör egyes délutánjai. Olvasmányai között Ady kötetét követően Kassák avantgárd-szocialista szellemiségű folyóiratainak különböző példányai is megjelentek. A *Mából* kiváló radikális fiataloknak, többek között Révai Józsefnek az irodalmi szerepét is nagyobb-részt rokonszenvező figyelemmel kísérte.

A Tanácsköztársaság kikiáltása őbenne is fölerősítette azt a hitet, hogy a közeledő gyors és határozott társadalmi fordulat egy jobb világot fog létrehozni. A dunántúli nagybirtokokon, majd pesti külvárosokban tapasztalt társadalmi körülmények változást sürgetése – amit politikai tárgyú olvasmányain túl régebb óta Pesten dolgozó unokatestvérei is tudatosítottak benne – öszszetalálkozhattak a századelő értelmiségi köreiben hódító egyetemes világmegújítási (ha nem éppen világmegváltási) vágyakkal. Már gyermekéveiben kialakult Petőfi-rajongása is ezeket táplálhatta. Úgy érezte, hogy a román és szerb királyi csapatok

ellenében a világhorradalmat hirdető, magyar területeket védő tanács hatalom egy szebb, szocialista jövőnek a letéteményese. (Későbbi emlékezésének szavai szerint még a nagyapja méhesében el-elnézett magas szervezettségű méhcsaládok is a kommunizmus lehetőségei mellett „érveltek” tizenhat éves gondolatvilágában.)

A Közoktatási Népbizottság rövidesen kéthónapos tanfolyamot indított „ifjómunkás előadók” számára; Illyés készségesen vállalta, hogy társai – az osztályból másodmagával – őt küldjék maguk közül. A Sörház utcai helyiségben nem kizárólag szoros értelemben vett politikai agitációra adtak iskolázást, hanem általánosabb világnézeti vonatkozásokban is tágítani igyekeztek szemhatárukat. A felhasználandó szakirodalmat Kautsky, Bebel, Laforgue írásain és a *Kommunista Kiáltványon* kívül a *Népszava Tudás Könyvtárának* különféle füzetei adták, az előadók közül például *Litván József* – aki későbbi emlékezései szerint a legnépszerűbb volt – Dosztojevszkij értelmezésével kezdte a tanfolyamot, és később is több ízben hivatkozott az ő műveire. Főként a *Karamazov testvérekre*: Aljosa és a Nagy Inkvizítor alakjának végletes ellentétei általános erkölcsi kérdések megvitatására adtak alkalmat. (Ismeretes, hogy a zendülésük leverését követően elfogott ludovikásokat Sinkó Ervin is többek között Dosztojevszkij-szövegek elemzésével igyekezett az ügy oldalára állítani.) Marx és Engels eszméin túl *Kierkegaard* gondolatairól is hallhattott itt. Vizsgáztatói Rothbart Irma, Sinkó Ervin későbbi felesége s Lengyel József voltak. Közben Buharin egy füzetét is elolvasta, az *Ifjómunkás Kongresszuson* az „Ifjúság és Művészet” kérdéskör vitáján pedig Lukács Györggyel is megismerkedhetett. (A személyes bemutatkozás természetesen csak őbenne hagyott nyomot.) Cecére látogatásai során a helyi mozgolódásokban is részt vett; föltehetően leginkább agitációs-ismeretterjesztő tevékenységet fejtett ki. Az uradalmak megtartása és a parasztgazdaságok beszolgáltatással terhelése éppúgy súlyos problémát jelentett számára, mint az ebből is következő, „a forradalmi rend védelmében” alkalmazott, több helyütt véres terror, vagy a nemzeti színek letiltása a Vörös Hadsereg zászlóiról; azt is bírálattal nézte, hogy a forradalom vezetői és a tömegek többnyire távol álltak egymástól. Mégis úgy érezte: végső soron szent célokért

folyik a harc, s az igazság döntő része azok oldalán áll, akik a szocializmus ügyét képviselik. Életkorából következően is nagyobb mértékben vonzódott a fiatal vezetőkhoz, mint a szociáldemokrácia régi képviselőihez. (Kun Bélához is – a frontra indulókhoz intézett szónoklatát is meghallgatta. Később egyenesen úgy ítélte, hogy a szociáldemokraták vitték bele egyfajta kényszerhelyzetbe a kommunistákat, akiket készületlenül ért a hatalomnak ez a fajta elnyerése.)

Eredetileg irodalmi előadás tartására vállalkozva sodródott bele július végén – a hidat védő csepeli munkásezred oldalán – a Tanácsköztársaság sorsát megpecsételő szolnoki csata forgatagába; a csatavesztést követően a szétszórt sereg egy kisebb csapattal tért vissza a fővárosba. Ennek határát már nem léphették át fegyveres alakulatok. Kényszerű szétszéledésük lehangoló akkordjával ért véget Illyés és a szocializmus kapcsolatának első szakasza. A másodiknak a kezdete pár hónappal későbbre tehető, a Cecére menekülést, majd az onnan való visszatérést, az iskolai évnitást követő időszakra. Az üldözöttek iránti alkalmi rokonszenv megnyilatkozásait követően – ételbeadás a börtönbe, pénzügyítés volt franciatanáruk, a külföldre bujdosó Pollák Ernő (Dezső?) részére – bekapcsolódott abba a segélymozgalomba, melynek szálai egy pesti ügyvédi irodán át a bécsi emigrációig vezettek, s mely a bebörtönzöttek nélküli hozzá tartozóit támogatta. (Ebből jött létre később a *Vörös Segély* szervezete.) A forradalmi érzésű – az események során különböző iskolákból is egymás mellé sodródott – diákok előbb magánlakásokban verődtek össze, később – a szakszervezeti élet megbénulását, illetve pangását követő lassú újjáéledés időszakában – nyilvános helyiségekben is. Hetente néha többször. Ifjúmunkás társaikkal együtt szenvedélyes vitákat folytattak a történekről, plakátszövegeinek eltorzításával gúnyolták az ellenforradalmi rendszert, előadásokat tartottak az összegyűlő közönség számára. (A famunkások, a varrómunkásnők és a magántisztviselők szervezetében, illetve szövetségében, az Almássy, illetve az Eskü téren, majd a *Munkások Irodalmi és Művészi Országos Szövetségében*, a Diófa utcában.) Az előadásokat változatos tematika jellemezte: „A mai Európa kialakulása”, „Dosztojevszkij”, „Hindu filozófia”, „Walt Whitman”, „Bevezetés az integrálszámítás időszerűségé-

be”, „A kozmikus kultúra”, „A kultúrfilozófia időszerű kérdései”, „Nem, nem, Soha! vagy Igen, igen, Örökre!”. Több iskolatársával együtt volt történelemtanárunknak, a halálos ítéletre számító *Varjas Sándornak* a kiszabadítására szöttek terveket.

Néhányuk révén kapcsolatban álltak a bécsi emigrációval – újságjaikon kívül néha utasításaik is elértek hozzájuk –, s nyugtalanul értesültek a kint elszabadult frakcióharcokról. Néhány kommunista vezető időleges krisztianizmusa is zavart keltett köreikben, ugyanakkor Illyésnek a maguk szűkebb körén belül az embertelenségig menő doktrinérséggel is össze kellett ütköznie. (Csoportjuk tagjai *Normai Ernő*, *Weszely László*, *Lusztig Imre*, *Szántó Imre* és *Gyula* – a későbbi *Hidas Antal* –, *Markos Béla*, *Menczer Béla*, *Pártos Alice*, *Fazekas Erzsébet* és *Anna* s mások voltak; köztük Illyés a Szabó Ervin-, illetve Lukács-tanítványként indult *Dembicz Gézá*t becsülte legtöbbször.) Kapcsolatba kerültek az illegális ifjúmunkás mozgalmat szervező *Gerő* – akkor *Singer* – *Ernő*vel is, hasonlóképpen az *Andics Erzsébet* és *Berei Andor* által irányított, hamarosan lebukó szervezkedéssel, így *Vas* – akkor *Weinberger* – *Zoltánnal* is. Többször úgy gondolták, hogy a forradalmi erők csak rövid időre szenvedtek vereséget: Bugyonnij seregének felszabadító előmenetelében és az európai forradalmak fellángolásában, a romlott társadalmi berendezkedés közeli összeomlásában bíztak. Az ellenforradalmi terror időszakában nem utolsósorban a hit élesztését érezték feladatuknak. Illyés egyik (főltehetően 1920-ban tartott) előadása is általában véve foglalkozott a hit kérdésével – heves vitát robbantva ki társai körében. Ehhez hasonlóan váltak szenvedélyessé erkölcsi vitáik is, melyek főként a meghirdetett nemes elvek és a megvalósításukra vállalkozók magatartása között gyakran kiáltó ellentétek következményeként lángoltak föl.

A segélyezési megbízások elapadásán túl egy elkövetett konspirációs ballépés is arra kényszerítette később Illyést, hogy kimaradjon ebből a tevékenységből; változatlanul részt vett azonban még a fogolyszabadítás előkészítésében. Az akció végül *Varjas Sándor* helyett – akit életfogytiglanra ítélték, s aki így joggal számított a Szovjet-Oroszországgal lebonyolítandó fogolycserére – a hasonlóképpen elítélt *Mauthner Sándor* mérnöknek a váci fegyházból való kiszabadításához (szökéshez segítségéhez) veze-

tett. 1920-ban mozgalmi verse jelent meg Illyésnek a *Népszavá-*ban, névaláírás nélkül.<sup>2</sup> Különbözeti érettségijének letevése után – rövid tanonckodást és hivatalnokoskodást követően – egyetemista lett, ugyanakkor a szakszervezetbe is beiratkozott. A fiatalok együttese közben szorosabb – bárha nem is egészen egységes – csoporttá alakult. 1921-ben röplap szövegezésére és terjesztésére szánták el magukat: a szövegezésben Illyésnek is része volt. A „Magyarországi Szocialista Párt Előkészítő Bizottsága” aláírással jegyzett felhívást a kora nyári időszakban főleg a kelenföldi járműjavító műhelybe és különböző könyvtárakba juttatták el – titkos terjesztéssel – remélt rokonszenvezőkhöz. A számításba vett névváltozatok is elárulnak valamennyit a csoport politikai arculatáról: „Magyar Szocialisták Forradalmi Szövetsége”, „Független Szocialista Párt”, „Magyarországi Szocialista Párt”, „Szocialista Ellenzék”, „Magyar Nyelvű Szocialisták”. (Mindenképpen el akartak határolódni a hazai legális szociáldemokráciától, ugyanakkor nem volt számukra egyértelmű, hogy kikhez is kötődnek az emigráció csoportjai közül. – A „munkás” szó nem szerepel a följegyzett névváltozatokban.)

A rendőrség nemsokára nyomára akadt szervezkedésüknek. Illyéshez föltehetően korábbi nyomok is elvezettek, ezért egyik őszi cecei tartózkodását követően őt meglátogató egyik barátjának tanácsára elhatározta, hogy elhagyja az országot. Többhónapos, főként fizikaimunkás-életformával lassított „úton levését” követően 1922. áprilisában érkezett Párizsba; innen számítható a szocializmussal való kapcsolatának harmadik szakasza. (Közben Budapesten eljárást indítottak ellenük; ennek során társai – természetesen – a másokat terhelő vádak egy részét is a révbe juttatásra hártották. Hazatérése tehát automatikusan komoly börtönbüntetést vont volna maga után.) A háborús győzelem utáni évek mámorának országában a munkásmozgalmat semmiképpen sem a föllendülés jellemezte – még kevésbé a forradalmasodás –, máskülönben is természetesen volt azonban, hogy Illyés elsősorban a magyar munkások közt fejtette ki tevékenységét. Idővel Károlyi Mihállyal és Kunfi Zsigmonddal is megismerkedett, a szocialista-kommunista emigráció ismertebb személyiségeinek útjai azonban csak elvétve vezettek Párizsba. Inkább csak Pulitzer György neve emelkedik ki a mozgalom itteni

szervezői közül. (A *Hunok Párisban* lapjain szereplő, megnyerő jellemű Bodor bácsi az elbeszélő szavai szerint exponált személyisége volt a Tanácsköztársaságnak, valószínű azonban, hogy alakját több személy nyomán mintázta meg az író, nem rendelkezik azonosítható történelmi modellel.)

Pesti barátai közül Weszely Lászlóval találkozott össze a francia fővárosban. A túlnyomórészt nyelvtudás nélkül érkezett magyar munkások együttesében lényegében a hazai szervezeti viszonyok alakultak újjá, egymásrautaltságuk miatt az otthoniaknál bensőségesebb formában. Egy ideig a magukkal hozott világforradalmi reményeket is megőrizték. Azok számára, akik nyelvtanulásra és ezzel összekapcsolt önművelésre gyülekeztek, az össz-szakszervezeti központ biztosított helyiséget. A nyelvismeretét és képzettségét jórészt otthonról hozó, de Párisban gyorsan továbbfejlesztő fiatalember részt vállalt a szocialista szemléletű munkás-iskolázásban, jól érezve magát a szegénység egyenlőségén alapuló emberi kapcsolatok hálózatában. (Életfeltételeit eleinte zsákhordással és más alkalmi fizikai munkákkal biztosította, később könyvkötő műhelyben talált alkalmazást – úgy, hogy közben egyetemi tanulmányokat is folytatott.) A főként földrajzi, történelmi és politikai ismeretekkel „dúsított” nyelvleckesorák tartásán túl egy-egy sztrájk szervezésében vagy politikai tüntetésben is részt vett – ritkábban más városokban is. Tanácsokkal és szövegírással segítette a színjátszók és szavalók tevékenységét, mely a magyar nyelvű munkások pártközi önművelő bizottságának állt az irányítása alatt. („A gazdasági szervezetekhez hasonlóan – s a francia munkásszervezetek állásfoglalása értelmében – különböző elv-árnyalatok együttműködését, az együttműködés által pedig a munkásság egységes erő kifejtését volt hivatva szolgálni” – ahogy erre később visszaemlékezik.<sup>3)</sup>

A kirándulásokon részt véve Illyés „a hajdani törzsek melegét” vélte maga körül érezni, végső soron naiv, a szocializmus tanításával összetalálkozó közösségigényének táplálójaként. Közben – irodalmi körökben forogva – a szürrealisták anarchisztikusan forradalmi csoportjának több tagjával is megismerkedett; többek között *Aragonnal*, akinek útja néhány éven belül a kommunista pártba vezetett. A bécsi emigráció egy részével is tartotta a kapcsolatot: lazábban Kassák Lajossal, egy fokkal szorosabban a

fiatalabb Barta Sándorral, akinek irodalmi folyóiratában, az *Ék*-ben forradalmisággal telített versekkel (*Éjjelben – É jelőben? – gyógyzni, Világosság*) és kritikával jelentkezett – többek között Leninnek egyik cikkét is lefordítva. Publikált a New York-i *Új Előrében* is.<sup>4</sup>

A nyelvi ismeretek gyarapodása és az állandó álláshoz jutás föllazította a szoros egymásrautaltság kötelékeit, a primitív szakszervezeti vaskalaposság, illetve a doktrinér értelmiségi merevség is zavaró tényezőjévé lett a közösségeknek. A várt forradalom „késlekedése” is az összetartó erőket gyöngítette; mindezt Illyésnek is tapasztalnia kellett. Akkor azonban, amikor 1926-ban megtudta, hogy már büntetlenül hazatérhet, és – egyaránt hallgatva fölérősödő honvágyának és családjának a hívására – elszánta magát a hazatérésre, még nem gondolt munkásmozgalmi kapcsolatainak felszámolására, vagy kialakult szocialista meggyőződésének feladására. Bécsben Landler Jenőt és Lukács Györgyöt még részben olyan szándékkal kereste föl – félig-meddig utasításhoz igazodva –, hogy tanácsokat kapjon tőlük a továbbiakra vonatkozóan. A hazatérése utáni hónapokban nem véletlenül tolmácsolt éppen ő a Rákosi-perre érkezett *Humanité*-tudósító számára. Ugyanebben az időszakban Kassák *Dokumentum* című folyóiratában olyan költői művel jelentkezett, mely nem sokban tért el az *Ék*-ben közzétettektől<sup>5</sup>, emellett tagságot vállalt a Magyarországi Szocialista Munkáspárt által irányított *Új Föld* szerkesztőbizottságában. Neve ekkor dogmatikusan kapitalizmus- és polgárellelens írások alatt is olvasható volt. A *Népszavá*-hoz ekkoriban nem adott írást: bécsi útbaigazítói eltanácsolták ettől. 1927–28 későbbi, illetve korábbi hónapjaira esnek harmadik „fejlődési szakaszának” túlsó határai. Annak nyomán, hogy hazai talajon kellett megvetnie a lábát, szükségszerűen elveszítette diákéveinek Párizsban még őrzött hevületét. Észre kellett vennie, hogy az őt útjára bocsátó szülőföld népe egyáltalán nem készül szocialista forradalomra. A szocáldemokrácia vezetőihez korábban sem vonzódott, a kommunisták szektássá merevült mozgalma viszont csak egészen vékony réteget tudott a befolyása alá vonni, a két tábor egyesítésének pedig nem láthatta közelebbi esélyeit. Sehol nem találhatott rá a korai párizsi évek „általában szocialista” közösségére. A kommunista 100% szerkesztőjének



hibát hibára halmozó francia versfordítás-kötete bizonyára más tényezőkkel együtt dühítette föl annyira, hogy pamfletot írt ellene.<sup>6</sup> Költői tehetsége a hazai fejlődésmenettel érintkezésbe kerülve lelt utat ekkoriban a kibontakozáshoz: a szélsőséges avantgárd stílustörekvésektől immár eltérve. Ugyanakkor fölfigyelt tehetségére a *Nyugat*, s Babits megismertette egy másfajta értékek tiszteletére is fogékony magatartással. Családjá apai ágának azt a szándékát, hogy őt – elfelejtve és elfeledtetve „az ifjúkor forrófejűségeit” – a megyénél „sínre segítsék”, baloldali meggyőződéséből következően is elutasította, ugyanakkor a polgári, értelmiségi egzisztenciateremtésnek is megnyílt előtte a lehetősége. Ezt pedig már nem érezte magától annyira idegennek. Mindez a legkevésbé sem jelentett olyasmit, mint ha szembe fordult volna akár a kommunista, akár a szociáldemokrata mozgalommal, vagy pedig azt, hogy teljesen feladta volna a világot jobbító népforradalmak reményét. Ennek a remélt, hívott nagy változásnak a kontúrjai azonban már csak egyre távolabbról igazodtak azokhoz, melyeket a mozgalom tanításai rajzoltak elő. Olvasmányjaiban sem mutatkozott már ekkor az átlag baloldali értelmiséginél nagyobb fokú érdeklődés a szocialista teória kifejtései iránt. Költeményeiben ismételten képeket festett a külváros nyomoráról, ennél jóval többször jelenítette meg a nagybirtokon élő parasztság változás után kiáltó életét, néha még valamilyen világot fordító népfölkelésnek is megelevenítette a látomását. (Elsősorban a gazdasági világválság bekövetkezése után írt *Hősökről beszélék* záró – az *Utóhangot* megelőzően záró – részében.) Ez azonban csak távolabbról vág már egybe a proletárforradalomról szóló tanításokkal. Georges Duhamel 1927-ben megjelent oroszországi beszámolóját már fényt-árnyékot arányosan elosztó tárgyilagosságáért dicsérte,<sup>7</sup> Taraszov-Rogyionov *Csokoládéjéről* írt bírálata – melyben mintegy azonosul a koncepciók pert az *Ügy* érdekében magára vállaló főhőssel<sup>8</sup> – kivételszámba megy nála. Alkalmanként a *Korunkba* és a *Társadalmi Szemlébe* is írt – ez utóbbival kapcsolatban a harmincas évek elején le is tartóztatták a kommunista Sándor Pálnak, a folyóirat szerkesztőjének a lakásán –, de már nem annyira a forradalmárnak, mint amennyire a *Nyugat* munkatársának a minőségében segítette őket. A kommunista Sallai és Fürst 1931-es statáriális tárgyalása alkalmával ő

is részt vett a halálbüntetés elleni röpirat szövegezésében – Szimonidész Lajos és József Attila társaságában őt is bíróság elé állították érte –, de már inkább demokratikus értelmiségiek minőségében. Készségesen eleget tett viszont 1934-ben – Nagy Lajos oldalán – a Szovjet Írószövetség kongresszusi meghívásának, s néhány versen túl *Oroszország* című útikönyvében is beszámolt élményeinek egy részéről. (Magán a kongresszuson nem vett részt, mivel annak ülésvezetését elhalasztották, neki pedig haza kellett jönnie.) Híradásában csöndes rezignációval állapította ugyan már meg: „Nem látom annak a testvéries szellemnek, annak a paradicsomian új világnak a derengését, amelyről a 19. század magántudósai padlásszobáikban éjszakánként annyit vitáztak és álmodoztak”, egészében véve azonban még jóindulatú várakozással tekint itt szét Lenin forradalmának földjén. Jóindulattal, de nem kritikátlanul – bírálattal például a kulákság felszámolása miatt, de láthatóan nem tudva még az erősödőben lévő sztálini terror igazi mibenlétéről. (A könyv természetesen kettős vonatkozásban is magán viseli a hazai viszonyok jegyeit: amit gondolatban pozitívan értékelt, annak egy részéről hallgatnia kellett – ha nem akarta, hogy könyvét bevonják –, tisztesség kedvéért ezért azután a bírálatát is visszafogta.) Annyi kiolvasható a sorokból, hogy leírójuk már nem arra készült, hogy meglátja álmai megvalósulásának színterét, mégis úgy ítélte, hogy az egykori elképzelések egy része valóra vált; szegény, hibákkal küzdő, de életképes országgal ismerkedhetett meg, melyet nem zavarhatott meg a tőkés világot néhány éve alapjaiban megrázó gazdasági válság.

Szemléletmódjának átalakulását a harmincas évek derekán lehetetlen nem érzékelni, rendkívül nehéz azonban kitapintani a változás egyes mozzanatait. *Avar* című 1935-ös verse teljes válságról ad – néhol szuggesztív erővel – jelzést, s kategorikusan kimondja annak az ifjúkori hitnek a feladását, mely szerint „az ember jobbra váltható”. Nem mutat ugyanakkor egyértelmű kapcsolatot valamilyen ezidőbeni társadalmi-politikai eseménnyel. Egyetlen terjedelmű naplójegyzetei ebben az időszakban többnyire általános zaklatottságot mutatnak. Első házasságának a legválságosabb éve is erre az időszakra estek, József Attilához fűződő régi barátsága is ekkoriban jutott – akaratán kívül – a

mélypontjára, láthatólag lapszerkesztési és politikai manipulációk szövedékének a szálaiba is óhatatlanul belebonyolódott. Föltehető, hogy szocialista jövőképeként régebben kezdődött halványulása, emberképe általános vonásainak az összekuszálódása és a sztálini diktatúra továbbtorzulásáról érkező hírek folyamatosan kölcsönhatásba kerültek egymással ekkori lelkivilágában, s abban már a véletlennek is szerepe juthatott, hogy mikor érezte helyzetét éppen a legtragikusabbnak. Bizonyára belejátszott ebbe a fasizmus németországi uralomra jutása is – különös tekintettel ennek magyarországi kisugárzásaira. (A németység dunántúli térhódítása is különös súlyt kapott azáltal, hogy Hitler a maga birodalmának előretolt bástyáit látta falvaikban – a németység térhódítása elleni tiltakozást ugyanakkor a fajvédelem védje érte.) Hogy a teljesnek mutatkozó társadalmi kiúttalanságot kihasználva Gömbös Gyula a népi írók egy csoportjában az ő szociális törekvéseik manipulálására is kísérletet tett, az is szerepet játszhatott végül abban, hogy *a politika egészétől* kapott csömört. A szociáldemokráciától a kibontakozó „népies-urbánus” vitában az utóbbiak oldalán résztvevő liberális-szociáldemokrata rokonszenvű értelmiségiek is távolíthatták, a Molotov–Ribbentrop-paktum és a Szovjetunió egyértelműen agresszív föllépése a harmincas-egyvenes évek fordulóján pedig a kommunizmustól távolíthatták még tovább. Ugyanakkor kialakuló személyes barátságuk és politikai közelállásuk ellenére sem látszik, hogy Németh László minőség-szocializmus-álma őt is meg tudta volna ejteni a maga sokakat bűvölő varázsával. A viszonyok számai gyakran gabalyodtak ekkoriban egymásba – nem utolsósorban éppen azok számára áttekinthetetlenül, akik kibogozásukra érezték volna magukban erkölcsi készletet. (Jellemző sorok, egykori följegyzéseiből kiválasztva: „1934. január 30. Egy célom volt mindig. A zsellérség és a cselédség sorsán javítani. E célból mindenkiel társulok... 1934. március 6. Kozma – [a MTI és a Rádió akkori elnöke – T. A.] – arra kért, vállaljak mandátumot.... Visszautasítom... 1935. április 8. Miért dolgozom én a Gondolatba? Hogy függetlenségemet dokumentáljam – mindnyájan szocialisták vagyunk, csak a taktika más... Április 21. Katona (Jenő; T. A.) – cikke: ...Németh, Illyés, Szabó hitlerista, bár küzdenek a hitlerizmus ellen. 1938. január 8. Reggel Dérynél a Gyűjtőben...

11-kor Gombaszögiék felkínálják a *Pesti Napló* szerkesztőségét. Húzódozom... *Január 19.* – Imrédy Bélának – ...nem kormánylapot csinálnék. Politikaellenes lapot...<sup>10)</sup>

Valamilyen egyetemes *értékmentésnek* az igénye és a szűkös lehetőségek közti praktikus útkeresésnek a szándéka látszik majd egyre inkább meghatározni Illyés magatartását a harmincas évek derekával kezdődően – és lényegében mindvégig ez marad rá a legjellemzőbb. Különösen az előbbi. (Értéknek számít ebben a vonatkozásban a tisztességes életszint biztosítása is, akár csak a nemzeti egyenjogúság, a szellem szabadsága éppúgy, mint az igazság kimondása – a természet zavartalansága vagy akár csak egy becsületesen megmunkált tárgy.) Ami nem jelenti azt, hogy ennek során teljesen elfeledné vagy éppen megtagadná egykori társadalomeszményeit. Azt azonban jelenti, hogy ezek az eszmények már inkább csak valamilyen – többnyire rejtett – *középvonalnak* a szerepét töltik be számára, melytől bármely irányban kiindulhatnak rugalmas mozgások. A legszembeötlőbb külső változások természetesen más-más irányban mutattak lehetőségeket a gyakorlati cselekvés útját kereső számára. Negyvenöt tavaszán annak a Nemzeti Parasztpártnak lett – átmenetileg vezetőségi – tagja, mely nem írta zászlajára a szocializmus jelszavát, semmilyen változatban sem. (Idővel az ún. *baloldali blokkban* szövetségre lépett ugyan a szociáldemokratákkal és a kommunistákkal, maga Illyés azonban nem azt a – főként Darvas József és Erdei Ferenc által képviselt – irányzatot támogatta, amely ezeknek a kapcsolatoknak az erősítését szorgalmazta, közelebb állt azokhoz, akik inkább a kisgazdákkal keresték a szövetséget. Veres Péter és Németh László programjában voltak leginkább olyan elemek, amelyek valamilyen értelemben szocialistáknak minősíthetők és amelyekkel ő határozottabban rokon-szenvezett.)

Tekintélye és múltja alapján – ebbe az is belejátszott, hogy régi francia barátai közül Éluard és Aragon ekkorra a nyugati kommunista pártok reprezentatív személyiségeivé váltak, amellet régi barátja, Déry Tibor is belépett az MKP-be – személyi kapcsolatok alakultak ugyan ki közte és a hazai kommunista vezetők egy része között (Révai József és Rákosi Mátyás is igyekeztek őt a maguk szövetségesévé tenni), ezeket a kapcsolatokat Illyés

azonban emberek mentésére és más jó ügyek támogatására igyekezett felhasználni. (A letartóztatott Szabó Lőrinc szabadlábra helyezésében eredménnyel, ugyancsak nem minden eredmény nélkül a támadások kereszttüzebe került Németh László oldalán. A korábban Németh László frontra vitelét megakadályozó Bárdossy László és a vele még korábban kapcsolatot tartó Imrédy Béla életéért azonban például hiába lépett föl 1931-es röpiratuk szellemében: „A politikai ellentétek kötéllel való megoldása ellen ma és bármikor minden érzésünkkel és idegszálunkkal tiltakozunk”.<sup>11</sup> Sikeres volt viszont például szívós intervenálása Szibériába száműzött fiatalkori barátjának, Weszely Lászlónak a kiszabadítása érdekében.) A kommunista hatalomátvétel idején Illyés már nem játszott jelentős szerepet a Parasztpártban. A *Szabadság* 1947-es éles hangú bírálatát követően 1949-ben a *Szabad Nép* támadta meg az Illyés által szerkesztett *Választ*, az év nyarán ennek is folszámolták azután a megjelenési lehetőségeit. A szocializmus építésének programját hirdető vezetés ugyanakkor változatlanul igyekezett őt a lehetőségek szerint minél jobban megnyerni – ő pedig minél inkább visszavonulni. (A család tihanyi nyaralóját is erre használta föl.) Nem tagadta azonban meg kategorikusan a nyilvános szerepvállalásokat: a felszínen valamilyen „távolságot tartva együtthaladás” látszatát engedte kialakulni. A szocializmus jegyében dicsért munkát az alkotó ember mellett ő is hitet tett ezekben az években – ezáltal nem került ellentétbe sem korábbi énjével, sem általános erkölcsi felfogásával – eközben viszont igyekezett minél kisebb mértékben kapcsolódni a korabeli hivatalos feladatmegjelölésekhez (*Két kéz, Az építőkhöz*). Drámát írt a forradalmi hazaszeretetről – de a múlt századból vette a példát. Fiatalságának forradalmi emlékeiről ezekben az években mélyen hallgatott. (Párizsra emlékező önéletrajzi regényének negyvenöt után azokat a részleteit jelentette meg folytatásokban, amelyekben már inkább a konfliktusairól írt, nem pedig a mozgalmi élet kezdetben otthonos légköréről. A korábbi részleteket még a háború éveiben tette közzé, a Franciaország lerohanását követő időben.) 1951-ben megírta *Egy mondat a zsarnokságról* című, az elszabadult terrort támadó, döntően sztálinizmus-ellenes versét, ugyanakkor csak keveseket – például Bibó Istvánt – avatott annyira a bizalmába, hogy kezébe

adta ezt a veszedelmes írást. Csak részben sorolható így a hallgató, illetve elhallgattatott írók közé. Tett a kialakult rendszer mellett kényszeredett udvariassági gesztusokat (időnként ezzel ellentéteseket is), s ezek ellenében értékes emberek vagy intézmények (például a Gyógypedagógiai Főiskola) ügyeinek kedvező elintézését próbálta elérni.

Hogy ezeknek az éveknek a során milyen tudatos vagy elfojtott konfliktusok, teljesen spontánul kialakuló és kikényszerített, önmegtévesztő bizakodások, mindezzel egyidőben milyen könnyörtelen fenyegetettség-érzések játszottak szerepet azoknak a lelkivilágában, akik alapján rokonszenveztek a meghirdetett eszmékkel, de nem hunyhattak szemet a tények előtt – és szobájuk csöndjébe sem vonulhattak mindig vissza –, arról bonyolult társadalomlélektani tanulmányokat lehetne írni. Egy fejezetet bizonyára Illyés Gyula ekkori évei is kaphatnának ebben a megírandó könyvben.

Az ötvenhármas új kormányprogramot követő időben őelőtte is egy fokkal szabadabbra nyílt a tér, és ő általában élt is ezekkel a lehetőségekkel. Mások számára is utat törve a töprengés, a fájdalom, a tépelődés kifejezéséhez. Az ötvenötös visszarendezés dühödt felháborodás hangjait kényszerítette ki belőle, mindenekelőtt *Bartók* című versének soraiban. Az ellenzék respektussal nézett rá, az MDP-tag írók mozgalmába azonban Illyés nem kapcsolódott bele közvetlenül, de jelezte: „Ha szakításra kerül a sor, rám mindig lehet számítani.” (Nagy Imre hatvanadik születésnapjának vendégei között például ott szorongott Kodály Zoltán is, Illyés Gyula azonban nem – részben föltehetően leginkább azért, mert néhány olyan író-újságíró is beletartozott ekkor a leváltott miniszterelnök körébe, akik korábban exponensei voltak Rákosi politikájának, részben pedig a hizelgés látszatát akarta elkerülni. Rákosi sokaktól emlegetett „négy százas listáján” – a letartóztatásra kijelöltéken – azonban többek szerint a csoport eleje-táján szerepelt az ő neve is.) Ötvenhat őszén a Parasztpárt újjászervezésében vett részt. Az Írószövetségben a nemzetért érzett felelősségre figyelmeztetett. A korábban a szovjet hadsereg őrnagyaként Magyarországra jött Illés Bélának az emberség jegyében kínált menedéket (esetleges atrocitások elől), a szovjet előzőnlést követően viszont emberség és nemzetföltés együttes

parancsára kereste föl Illés Bélával az oldalán a szovjet parancsnokot, annak érdekében, hogy legalább az ország határán túlra ne vigyék ki az elfogott fiatalokat. (Föltehető, hogy – paradox, de nem érthetetlen módon – ekkortájt lobbant föl benne utoljára a mozgalom nemes eredetéhez való hűség indulata. Meg nem jelent köteté, *A zene szava* anyagáról készült följegyzések őrzik – többek között az 1956 verscím társaságában – a *Mentve a zászlót* címet, három versszakkal és ezzel a jellemzéssel kiegészítve: „A mm. árulói ellen”. A leírt sorok közül ezek az utolsók: „úgy tetszik, én – mentve a zászlót – / száguldva előre török. / Holott csak a helyemen állok.”<sup>12</sup>)

A hallgatás évei következtek, támadások túrésének korszaka. Aztán az oldódáséi, a „közeledés” ideje, a konszolidáció, az úgynevezett „nemzeti konszenzus-létrehozás” periódusában. Író és politika viszonyában a lényegyet tekintve nem alakultak ki a korábbiakhoz képest új körülmények, Illyés és a magát szocialistának valló vezetés kapcsolata is csak a részletekben mutatott új sajátosságokat. Távolabbról a harmincas-negyvenes évekbeli íróhatalom-viszony sajátosságai is fölismerhetők benne. Illyés a hetvenes években már magántársaságban is több ízben volt együtt a nagyhatalmú Aczél Györggyel – nem utolsó sorban azért engedett azonban az ilyen közeledéseknek is, hogy ennek révén valamilyen nemzeti vagy művelődési ügyet tudjon segíteni. (Például hogy szót emelhesen a határokon túl élő magyarságnak, a *Tiszatáj*nak, vagy Csoóri Sándorék hetilap-alapítási tervének az érdekében. Ilyenkor a helyes szocialista elvekre is hivatkozott, nemzetiségi ügyekben időnként még – lényegesen kevesebb joggal – a szovjet gyakorlatra is. – Más példa: váratlanul befutó telefonhívás Londonból arról, hogy letartóztatták Konrád Györgyöt, Szelényi Ivánt és Szentjóni Lászlót – telefonok napokon át hazai hatalmasságokhoz, míg meg nem jön a hír arról, hogy a lefogottak már a lakásukon vannak.)

Egyaránt hivatkozott Illyés a józan értelem, a szocializmus, az emberség és a nemzet érdekeire: nem volt ugyan közömbös a hivatkozás alapja, a lényegyet azonban mindig az elérendő célok adták. Az elérendő pozitív rész-célok – az adott társadalmon belül. Nem annyira egy – szocialista vagy nem-szocialista névre

hallgató – jó társadalmi rend megteremtése adta már ehhez az általánosabb célt, inkább csak az élet elviselhetővé tévése.

\*

A késői Illyés verseinek történelemszemlélete távol áll attól, amelyet kamaszfővel nagybátyja könyvei nyomán, Varjas tanár úr óráin vagy az agitátorképzőn tett a magáévá. Egész időszaklélete átalakult a hatvanas-hetvenes években: nem tagolódik többé „előtt”-ek és „után”-ok szakaszaira, sokkal inkább ismétlődések véget érni nem akaró egymásutánját mutatja (*A korosztály behajózása, Lemez-zene közben, Az ígéret megszegése, A fecske és a falevél* stb.). Eszméi mindenekelőtt az emberi tisztesség eszméi. A marxizmus klasszikusainak az „örök emberi”-t gyakran gúnyoló szavai ellenében azt vallja: támaszt keresve végső szükségben azokig „a legvégső csúcsockig” kell visszahátrálni, ahol „a törvénytáblák egykor átadattak”. Tudatában van azonban annak is, hogy évezredek folyamán sokak vállaltak részt ezeknek a tábláknak a kivésésében. Istenhez fordul, a nemzeti nyelv szentsége előtt térdet hajtó verseinek megjelentetésével egy időben adja közre tizenkilencről-húszról: forradalmi hitének alakulásáról szóló prózai munkáit, a *Beatrice apródjait* és *A Szentlélek karavánját*. Régóta tudja már ekkor, hogy a szocializmus eszméit nem lehet valóra váltani. Tudja azonban azt is, hogy a kereszténység eszméi sem alkották még soha valóságos alapjait valamilyen államberendezkedésnek, a későbbi polgári forradalom ugyancsak nemes eszméihez hasonlóan. (Pontosabban szólva: mennél elszántabban próbálták meg ezek realizálását, annál elrettentőbb lett általában az eredmény.) Úgy érzi azonban, hogy valamiképpen – a tényeket tudatosító realizmus ellenőrzése alatt – mégis szükség van rájuk. Végső soron mindegyikükre – a jobbra törekvő emberiség eszméi egyikének minőségében.

(1991)



## ILLYÉS GYULA ÉS A HIT KÉRDÉSEI

*Kora tavasz* című regényében, melyben a tizennyolc-tizenkilences forradalmi időszakra tekint vissza, Illyés leír egy ismeretterjesztő szemináriumot, melyet követően a falusi résztvevők egyike ezzel a kérdéssel fordul az előadóhoz (a történetet énformában elbeszélő íróhoz): „...mit gondolok: van-e isten?” „Majd gondolkodom rajta – hangzik a válasz –. Holnap megmondom.”

Egyaránt vall ez a néhány szó a föltett kérdés súlyáról (hiszen nem tud rá mindjárt választ adni az előadó), és a forradalmi idők gyors döntéskényszereiben élő fiatalember eltökélt határozottságáról (biztosra veszi, hogy másnapra már készen lesz a válasszal). A történetrész azután ezzel a kiegészítéssel zárul: „Bevallom, gondolkodtam, majdnem hajnalig”.

Hogy hajnal közeledtével miképpen tett pontot töprengéseire, arról viszont már nem tudósít a könyv.

Ha a regényt mint írói alkotást vetjük a kritika mérlegére, akkor talán hibájául is róhatjuk föl ezt a hiányt, viszont abban az esetben, ha inkább írója látásmódjának megismerésére akarjuk fölhasználni, akkor nagyon is jellemző mozzanatot fedezhetünk föl benne.

*A Puszták népe* ismert soraiban Illyés leírja, hogy apai nagyanyja vakbuzgó katolikussá próbálta nevelni, anyai ágon viszont a kálvinista puritán racionalizmusnak egy sajátosan felvilágosult, mondhatni hitetlen változata érvényesült a nevelésében. Egyik későbbi visszaemlékezése még hangsúlyosabbá teszi ezt a kettősséget – egyúttal kissé másszerűnek is mutatja azonban ennek természetét. „A két vallás együtt egy dimenzióval mélyebben mutatta meg nekem az Isten utáni szomjúságot, az embernek Isten utáni igényét. Egész életemnek élményévé lett a vallás.”

Szülei válásán érzett megrendülése szította föl először a kamasz fiúban a transzcendenssel való kapcsolatteremtés igényét – ezt rombolta rövidesen széjjel egy korlátolt vallástanár, a maga erőszakosságával. A pesti, Izabella utcai iskola tanárai és diák-társai közvetlenül is inkább az ateizmus irányába vezető felvilágosult racionalizmusnak táplálták az erőit; így történhet, hogy egyik késői írása, a *Gyermekkorom lángjai* cigarettáját a nagyszülői ház örökmécésesen meggyújtó fiatalemberként örökíti majd meg. A forradalmi messianizmus ugyanakkor föltehetően ambivalens hatást gyakorolt rá. Hiszen egyfelől a kategorikus tagadásnak – régi rend, régi hazugságok, régi hitek tagadásának – sarjadt a talaján, másfelől viszont mégiscsak *hit* volt: szinte halálra szánt reménykedés egy világot megváltó fordulatban. Nem volt tehát eltéphető attól a meggyőződéstől, hogy az ember végső soron jó – ha pedig jó, akkor *van* jó a világban, létezik valamilyen objektív mérce, működnek erők annak érdekében, hogy ezek érvényre jussanak. Ezt követően, a munkásmozgalom párizsi résztvevőjeként a fiatal Illyés majd előadásokat tart, mozgalmi darabokat ír – a forradalmi avantgárd hatása mellett azonban megérinti a katolikus Péguy és Claudel hatása is. „A művészkávéház kis asztalán André Breton szürrealista eszmefejtő kiáltványkönyve mellett Aquinói Szent Tamás eszmefejtésének kötete feküdt” – emlékezik vissza erre az időre késői éveiben. *Reggeli ájtatosság* című versének szavai szerint Párizs tornyainak harangszavára ébredve – talán föltámadó régi emlékek hatására? erről nem beszél – Urát szólítja, őt dicséri himnikus elragadtatással: „Húnyt szeme ragyogva tekint Rád! / Hajadon fővel és mezítláb / haladok máris Feléd innen / ... tisztán a bűnök / fölött, tenger bűncim fölött.” Azután elakad, töredékben marad a vallo-más. A félálomi állapot transzcendenciasugallása gyengül, eloszlik: „ahogy ébredek, úgy enged, / úgy párolog rólam kegyelmed...” – a sorok áramlásának lassan vége szakad. Kijózanodását már nem írja le.

Éveken át alig látszik azután nyoma annak a belső küzdelemnek, melyről a harmincas évek derekának egyik epigrammája majd így szól: „Két szellem küzd itt, amint látható, / egy hívő és egy istentagadó” (*Alkalmi meditációk – A vegyes házasság átkha*). A különös, lefojtott vergődéseknek testet adó, a *Nehéz földben*

megjelent *Úrfelmutatás* mellett leginkább az az Illyés-cikk érdekelhet ebből a szempontból figyelmet, mely a radikálisan baloldali orgánumban, az erdélyi Korunkban jelent meg. Itt a franciaországi „vallási újjáéledés” problémáival foglalkozva kifejti, hogy „az új vallásnak lényegében szocialistának kell lennie” – más szóval elárulja, hogy az önzést legyőző, az emberért-emberségért cselekvő magatartásformákban keresne valami lényegük szerint közöset – szembeötlő különbségeik, akár ellentéteik ellenében is. Máskülönbén teljesen háttérbe szorulnak költészetében az esetleges transzcendenciának: egy anyagi világ fölött létező, esetleg nem innen eredő szellemiségnek a problémái. A mélyrétegekből indult férfi a *gyakorlati cselekvés* lehetőségeit keresi ez idő tájt, azoknak az érdekében, akik továbbra is a mélybe szorítottan élnek. Vallásos motívumok ugyan elő-előfordulnak egyes verseiben, de inkább csak színező, érzelemdúsító tényezőkként. (Akár a forradalmi kamaszkorra emlékező *Ifjúság* soraiban, a szerelmes kislány arcélének háttérül festett „glóriá”-ban, akár a lázító *Hősökről beszélék* gyöngéd Máriára utalásaiban.) Egy fokkal fontosabb ennél, hogy abban az esszében, melyet a katolikus költészetről ír, csüggesztő képet fest ugyan ennek hazai változatáról, ugyanakkor kimondja, hogy a francia irodalom egésze „a hit jegyében teremtette” „legértékesebb alkotásait”. „Katolikusok ezek az írók?” – teszi föl a kérdést. „Erkölcsei problémáik vannak – adja meg válaszát –, és ezen az alapon magukat katolikusoknak nevezik.”

Mikor a harmincas évek előrehaladtával megrendül hite a forradalmi cselekvés eredményességében (részben még másfajta társadalmi cselekvésekben is), akkor viszont több változatban is nyílt formát keres magának műveiben valamilyen istenélmény. A *kálváriára* – némiképp Reviczkyre emlékeztető, Illyésnél ritka tónusban szólva – „hűvös, biztos tapasztalat”-okat összegezőnek látja „a nagy összeadási jelet”; a temető megannyi Krisztus-keresztjét. *Megjelenik* című versében pedig – melyért egyébként bírói úton vonják felelősségre – szelíd nazarénus alakjában festi meg az egykori Megváltót, s ha a *Reggeli meditáció* még inkább csak kesernyés fintorral mondja is ki az „Atya, Fiú, Szent-Lélek / oltalmazzon mindnyájunkat itt lent” áldó formuláját, az *Alkalmi meditációk* már valóban olyan embert mutatnak, aki „Isten és

Halál” közötti töprengésre kényszerül. Olyat, aki „az értelem ellen” és „az értelem mellett” felsorakoztatható érveket egyaránt figyelembe véve keres valami rajtuk túlit – vagy éppen valakit. „Sem ez, sem az, talán majd az idő / lebbenti azt is fel neked, ki Ő.” „Az vigasztalhat, hogy tudatlan is szolgálhatod Őt.” Ugyanakkor bizonytalan, mert ellentmondásos, ellentmondásait azonban világosan föl nem táró műnek mutatkozik az *Éjjeli meditáció a legfelső emeleten* és az *Úrfelmutatás alatt egy falusi kertben*. Az utóbbinak arról vall a befejező mondata, hogy lelkének mélyén, gúnymosolyai alatt igazában őskeresztényi, istenváró magatartások húzódnak meg, ilyenek készülnek megszólalásra – mintha ugyanez a kettősség újulna meg néhány évvel később *Az ozorai templomban* soraiban is, melyek úgy örökítik meg a vers íróját, amint „hitetlen és szótlan” szájjal is hívők közé vágyik, az ő hitükben szeretne osztozni.

Határozottan eltér ezektől az *Isten forró agyában*, a maga keserűen lázadó hangütésével. Ez éppen egy mélyen átélt – Babilonhoz hasonló mélységgel átélt – hitnek a talajáról lázad föl; a világ állapotát látva fordítja szavát „kigondolója”: más szóval isten ellen. Az ugyanekkortájt író *Vidéki állomáson* pedig egyértelműen megrendít: vádoló szavától meg nem szűnő alázattal, az ürrel is szembesítő, mondhatni Pilinszkyt előkészítően modern hangvételével.

Egy kortynyi vigaszt, örömet  
ígértél, Uram. Mosolyogjak?  
Előre megfizetteted.  
Ízét veszed az italomnak.

...Jönnek, mennek a vonatok,  
hozzák a jövőt, ahogy jönnek,  
s mind kedvesem nélkül robog  
be és el. Szívem egyre könnyebb.

Testem érzem, hogy vál multtá  
a jövő, hogy csepeg belül  
percenként, amit adni tudnál,  
hogy nő múlással az úr,

hogy ürül velem is az élet –  
Topogok fagyos síneken.  
Ahogy lemondok, meg úgy értlek:  
győztesen, ünnepélyesen  
te érkezel a semmiben.

A kisszámú előzményre nem figyelt ugyan föl (a *Reggeli ájtatoságot* egyébként ekkor még nem is jelentette meg Illyés), különben azonban találóan írja tehát róla Halász Gábor: lelkivilágában „egy eddig ismeretlen érzés is kezd sarjadozni; a vallásosságé”. „Van egyfajta hit – teszi ehhez hozzá, paradox irányban vezetve tovább gondolatát –, amely a végsőkig vitt szkepszisé.” (Nyugat, 1938) Maga Illyés így vall egy fél évtizeddel később, egyik prózai önvizsgálatában: „Katolikus vagyok. Ha a hit gyakorlásának vigasza nem adatott is meg, régi szemlélete alapján ... tudom, mi a vallás ereje” (*Franciaországi változatok*). – Az idők változásával azután – átjutván negyvennégy-negyvenöt határmezsgyéjén – magatartásának is változnak az alapjai. Egy mélypontján túljutott nép földről tápáskodását szemlélve Illyés költészetének ismét egyértelműen az evilági arculata erősödik meg.

A *Materialista kinyilatkoztatás* megfogalmazása szerint például az „agg Föld által nyújtott” édes termésben ismerhető föl a lét üzenete. Munkától keménnyé merevült, egyszersmind világot formálni tudó emberkezek magasodnak föl ekkor a szemében, „a Mindenség” „kapubálvány”-aiként „a Végtelen határán” állva. Mintha most már minden az ő erejükön fordulna meg, s a létezés megannyi tragikus mozzanata között is egyedül ők adhatnának igazi vigaszt (*Két kéz, A munka és a halál közt, Vigasz.*). Még az ötvenes évek derekán, a közelítő halál szorongatásában is kono- kul, eltökélten tagolja racionális ítéletalkotásának mondatait:

Mivel nincs túlvilág, sem Kárhozat, sem üdv, s már  
nem is lehet a régi módon...

mivel nincs túlvilág, se jó, se rossz remény-lét,  
sem Ítélet s nem is kell

– hogy végül aztán a mindeddig ki nem mondottak kimondásáig is eljusson:

¶

mivel nincs túlvilág, sem isten.

„Egy percre föl nem adva jogunkat az örömré”, már nem kell mást tenni – hirdeti még ekkor is –, csak tevőlegesen akarni, „hogy szépség és igazság és jóság és szabadság mosdasson, derítsen: segítsen befejeznünk Adám földszelídítő harcát”.

Hiszen – úgy látja Illyés – a jövő „kézbe vehető”, formálható.

Nem ez azonban az utolsó szó, amelyet megfogalmaz. Évtizedek múltával, illúziókat foszlató évek elteltével, tragikusabb világlátásának kialakítását követően – mely mítoszi, úgyszólván időtlen távlatokban szemléli és ítéli a dolgokat (*Az ígéret megszegése, Bemutató, Lemez-zene közben, A fecske és a falevél*), mikor személyes vonatkozásban pedig már nem a távolból közelítő, hanem az ajtónál álló halált kell tudomásul vennie – a mondotaktól gyökeresen eltérő szavakat is megfogalmaz a *Mors bona, nihil aliud* korábbi írója. (Anélkül, hogy „a jó halál” előkészítéséről lemondana.) Személyesebbeket, halkabbakat – de azért nem erőtlenebbeket.

Megláthattál volna azért is engem,  
mert, Mindenható, ha vagy s látsz valóban  
(mint rég ama Szem a szentkép-keretben)  
mert nem zavartalak, mert nem kopogtam,

mert nem riszáltam feléd sem sebem, sem  
érdemem, hogy nézd: így jártam nyomodban!  
Illemre nevel anyám: nem esengtem  
s rátartiságra apám: nem tolongtam –

– igazmondásra épp a – Hit  
– a hited? – nevelt, hogy így, magamba kivetetten,  
e földön itt, veled vagy ellenedben,

magamféle is kezdhet valamit –  
Nem voltam könnyű fiad. Így

végny számba, ha ürrül hely a Seregben.  
(Megláthattál volna)

Mondjuk ki, hogy megtérő ember tesz vallomást ebben a szonettben? Attól függően tehetjük ezt meg, hogy mit értünk megtérésen. Olyasvalaki vár itt valamilyen felsőbb létezőtől észrevételt, akinek be kell ismernie magára maradását; ez kétségtelen. De nem lehajtott fővel áll, nem bocsánatot remél. (Igaz, sokkal csöndesebben szól, mint egykor a „csupa-dac sárréti prédikátor” tette volna, „a mindig úrhitű tolnai pásztor”-éval sem rokonabb azonban tartása.) Az itt hitet tevő számára – ha személyes arcú istenhez intézi is a szavait – nem a szorosabb értelemben vett istenhit a legfőbb kérdés. Hiszen csak lehet, hogy, „tőle” cred a Hit, amelyet igenelni tud, – ahogy mondja –, az is lehet viszont, hogy épp „őellenében” formálódott. Ennek a késői versnek az írója már maga mögött tudhatja a *Szadisták és genocidák* kihívóbb kiáltásait is: „Megvetettek, Szörnyeteg, / Vallottam; nem te vagy az Úr!”, lázongó zárósortait is: „Tántorgok már... és leomlok és hiszek – hiszek: / –>istentelen!»” Szomorú vendégnek az alakjában is megmintázta már ekkor istenét, amint kunyhójában télen megálló vén koldushoz hasonlóan nem kér már többet, csak bebocsáttatást, befogadást. Igaz, Illyés a *Megláthattál volna* soráiban is annak a nevében szól, aki kettejük közül erőtlenebb – közben azonban semmiben sem mond le a *társ* megőrzött öntudatáról.

Nem kétséges, hogy ez a késői hit sokat fölvesz, fölélést a keresztény vallás színeiből is. Az utolsó Illyés-kötetekben több ízben megjelenik az istenember arca: megindító vagy akár megálázó, végletes kiszolgáltatottságában is (*Kontárok közt, A mester gondjai*), ég és föld közti vergődésében is (*Isten-ember*). Egyik nyilatkozatában pedig „a szeretet himnuszá”-ról beszél (a Vigília beszélgetése Illyés Gyulával), emellett az Ótestamentum törvényláblái is többször kapnak fontos szerepet költeményeiben. (Örömtiltásukkal inkább negatív, tartást adásukkal viszont egyértelműen pozitív értékeket képviselve: „A kőtáblák még önmaguknak / beszéltek, nem nekünk” – fogalmaz nosztalgiával az *Ifjú párban*, „hátrálva bár a félelmetes csúcsig, hol / a táblák egykor átadattak;” – fogalmaz programot a *Jóembereink halálakor*.)

Mindez tehát – beleértve ebbe a *Megláthatatlán volna* és a *Szomorú vendég*, a *Szadisták és genocidák* sorait is – semmiképpen sem hagyható figyelmen kívül; még arra is rábírhat, hogy részben vitába szálljunk leírójuknak egyik mondatával. (Melyet egy riportterrel beszélgetve fogalmazott meg: „Magam képtelen vagyok személyes istent fölfogni.” – Válasz Sz. M. körkérdésére.) Mégsem erre a biblikusságra kell elsősorban odafigyelnünk. Fontosabb ennél az, amit a hatvanas években írt *Hiány a kéziratban* mond ki számunkra. Jól ismert bibliai történetet dolgoz föl ez a költői mű is: a háromkirályok karácsonyi látogatásának színes legendáját. De – úgyszólván a keresztre feszítést a hóhér szemszögéből láttató *A mester gondolataihoz* hasonló profanizálással vagy legalábbis a *Kontárok közhöz* hasonlóan (mely „az ács fiá”-nak szemével látja ugyanennek a történetnek egy másik mozzanatát) – ezúttal is a megszokottól eltérő, bizonyos vonatkozásokban racionalizált változatban írja újra a Szentírás által följegyzett történetet. A szeplőtlen fogantatás misztériuma helyett megesezt lány hozta itt világra gyermekét, tisztos férj helyett útján melléje sodródott vénember áll csak az oldalán. A csillag is eltűnik az égboltról, különös módon a mesés ajándékoknak is nyomuk vész. Mesétlenül, józanul: csak a hideg marad meg valóságként, és a kivetettség, a becsapottság.

Meg egy gyerek, akit meg kell menteni a jövő számára. Egy feladat, melyet végre kell hajtani: tüzet gyújtva, vizet merítve, egymás esettségét támogatva. Ennyi a semmibe tűnt díszletek között is fölismerhető. Az utolsó sorok majd azt a jelenetet teszik maradandóvá, melyben a férfi végül teljesen vállalja helyét a rászorulóknak oldalán: „és tette dolgát zökkenéstelen, / és folyt azontúl minden aprólékosan, / ahogy a dolgok kezdetén megíratott.”

Ki „írta meg” ezeket a törvényeket? Milyen úton-módon maradt meg valamilyen „remegő kis iránytű” – „Még abból a korból, midőn / sziget úszott, hegylánc merült föl / mind lassulóbban, / példázva, mégis van irány: / akar valami többet is a rend, / mint önmagát? (*Teremteni*) Nem közömbös kérdés ez sem Illyés számára. „Kormányzó elv”-nek, „Világzsellem”-nek tekinti-e inkább, vagy „a kinyilatkoztatás Istené”-nek, „az Ember égi Fiá”-nak? Vagy az „én-legyőző-förláldozó, léten túli szolgálás”-nak, végső soron materiális eredetű, a gének mélyébe ivódott hajtóerőiben



ismer rá ennek mibenlétére? (*A hit dolgairól*) Mégsem ez a legfontosabb, az ő számára sem. Nem az, hogy honnan, kitől, milyen nyelven hall valamilyen szót, hogy változó helyzeteiben milyen metaforával érzi leginkább megközelíthetőnek a hang forrását. Annak van létet meghatározó fontossága, hogy újból és újból *hallani* tudja a hangot, és tovább tud adni belőle valamennyit. Ahogy máskor – létjogukat meghazudtoló szavak zürzavarában – az egykori várvédő emlékét idézve is ezt teszi:

csak nem megadni magunkat egy másodpercre sem,  
egy tized-másodpercre sem,  
nem egy barázdát sem, egy talpalatnyi  
hátrálást sem, függetlenül, hogy  
jő-e vagy nem a császár fölmentő hada,  
van-e had egyáltalán, van-e császár,  
legyen a magadé halálod,  
ez legalább, ... a fenti árulások közepette.

(*Hódolat a szigeti Zrínyinek*)

Látni való: az utolsó két évtized Illyése illúziótlanul tudott szembenézni a semmivel. Kincsek semmibe tűnésén túl hitek elorzásával is. Egy nagyobb, valamilyen értelemben véve *felsőbb* rendnek a tényezőit azonban ekkor sem szűnt meg kutatni. Megannyi bizonytalanság közepette is érezve: ha nem jön a hívott segítség, ha talán még csak az sincs, aki vagy ami küldeni tudná azt, *van* valaki vagy valami – kívülről vagy inkább belülről szóló? – ami erkölcsi parancsot adhat.

Kereste ennek mibenlétére a választ a fiatal Illyés Gyula is, akár az idős férfi, teljes értékű nyugvópontot nemelve: fontos tényezője ez életművének. Még fontosabb azonban, hogy emberi és művészi tartását így is ezekhez az erkölcsi parancsokhoz tudta igazítani.

(1985)

## GONDOLATOK AZ ILLYÉS-ÉLETMŰ KORSZERŰSÉGÉRŐL

Többször tartottam az egyetemen speciálkollégiumot Illyés munkásságáról, s ezen minden esetben szerény létszámú hallgatóság vett csak részt. Teljesen spontánul Illyés-verseket csak kivételesen választottak szövegelemzésre. Szigorlatokon az Illyés-feleleteknek az átlagnál nagyobb százaléka volt gyenge – esetleg éppen elfogadhatatlanul.

Tapasztalnom kellett, hogy az egyetemi hallgatóság jelentős részét csak kevésbé érdekli Illyés életműve.

Valamikor, évekkel korábban azt tanulták meg, hogy Illyés szavai szerint negyvenöt után az volt a legfontosabb, hogy „Megy az eke, szaporodik a barázda”, hogy fölszerelték a Szabadság hídra a középső ívet, a romos budai-pesti házakat pedig előbb-utóbb befedték piros cseréppel; később azután – Bartók életműve kapcsán – a Horthy-rendszer művelődéspolitikájáról is kemény szavakkal szólt. A fiatalok egy része azt is megtudta, hogy ez legalább annyira vonatkozott a Rákosi-rendszerre is; ez napjaink huszonéveseink azonban – mindkét időszak egyre régebbi múltat jelentvén számukra – a lényegét illetően alig mondott már mást. Illyés így sokak szemében valahová „a múlt bűneit ostromozó”, „az új életet bíráló, de végső soron igenlő”, „a dolgozó ember alakját megmintázó”, „alapjában realista”: valamiképpen elismerést érdemlő (hiszen sokak által ismert), igazában azonban meg lehetőségen érdektelen irodalomtörténeti szereplők együttesébe került.

Szembe kell nézni azzal a ténnyel, hogy Illyést a felnövő fiatalok közül csak kevesen érzik igazán korszerűnek.

Mennyiben van – mennyiben lehet igazuk?

Indokolt persze ilyen megállapításoknak, illetőleg kérdések föltevésének a megkockáztatásakor, hogy a „korszerű” jelentését valahogy elhatároljuk a „divatos”-étól. Ez nem is egészen könnyű feladat, noha világos, hogy a „nem divatos” minősítés lényegesen kevesebb negatívumot tartalmaz, mint amennyit a „korszerűtlen”. Hiszen a divatot inkább véletlenszerűnek tartjuk, részben pedig valamilyen sikerhajhászás termékének, míg a kort hajlamosak vagyunk valamilyen egyetemesen szükségszerű fejlődés egyik fokának tekinteni: olyan foknak, amelyet el lehet érni, amelytől azonban le is lehet maradni – ami azután értékhiánynak vagy éppen értékcsökkenésnek minősíthető.

A gyakorlat azonban azt mutatja, hogy néha elég bonyolult ennek a különbségtevésnek a végrehajtása. Például, meglehetősen paradox módon, a haladás, a fejlődés fogalmának – mely valóban szükségszerűen vonja maga után az újabb korok igénylését – napjainkban történő megkérdőjelezése nem minden esetben jár együtt a korszerűségnek mint értéktényezőnek az elvetésével. Akár éppen a fejlődés tagadása is értéknek mutatkozhat, mint – úgy mond – korszerű (mert a fejlődés elismerésénél újabb) eljárás. Ez a felfogás tehát valójában nem tesz különbséget kor- és divatlenség között, hanem egyszerűen „a kor” (az adott esetben értéktényezőként éppen elutasított kor-fogalom) rangjára emeli magát az újat (az újabban terjedőt vagy elterjedtet), eleve pozitív értéknek fogadva el az újságot.

Érvelés nélkül.

Arra pedig még jól emlékezhetünk, hogy éppúgy divatszerű korjelenség volt a maga idején a zsinóros bunda, mint amennyire később a lódenkabát-viselet, más tekintetben a bokacsattogtatás, mint – megint csak évekkel később – az „elvtárs”-ozás is. (Legföljebb az irányt szabó „divatkirályok” stílusában voltak érdemlegebbek az eltérések.) Azt is tapasztalhattuk, hogy nem kizárólag e „politikai divatok”-ban mutatkozhattak időnként szörnyűségek, hanem, mondjuk, a viseletben is – gondoljunk akár az afrikai törzsek nyaknyújtásaira vagy a kínaiak lábnyomorításaira –, de például egy-egy korhoz tartozó házassági szokások is előírhatják az özvegy örök magányra ítéltségét vagy éppen „önkéntes” tűzhalálát. Naivitás lenne feltételezni, hogy a művészet és a gondolkodás szféráit garanciát nyújtó védőoltások őriznék torz divatjelen-

segek fertőzéseitől. Másfelől viszont nagyon jól emlékezhetünk arra is, hogy a magyar reformkorban „divatba jött” hazafiság valós erkölcsi értékeket is érlelt a felszín színes pántlikái, zsinóros dolmányai és látványos egyletbáljai alatt.

Más szóval ugyanúgy létrejöhetnek értékteremtő és értékpusztító (vagy -torzító) divatok. Ha tehát lényegi különbséget akarunk tenni a korszerűség és a divathoz igazodás között, akkor – legalábbis egyik fontos tényezőként – az *értékteremtésben*, illetve az *értékpusztításban* való részvétel milyenségét indokolt kritériumként kezelni. (Ennek mértékét, „súlyát” is figyelembe véve.) A divat ebben a tekintetben *önmagában* véve közömbös (a gépjárművek gyakorlatilag hasznos, ízlésfejlesztő áramvonalassága is divatossá válhat, de az ostobán motorháztetőre festett vagy ragasztott festékpaca is), illetve nem különösebben nagy a jelentősége, a korjelenségek más része viszont számottevő mértékben részt tud vállalni az értékteremtésben, illetve értékeknek az elpusztításában. (S természetesen értékeknek a megőrzésében vagy régebbi értékeknek a megújításában is.) Ha már most nem az értékekben való elszegényedést – vagy éppen a pusztulást – tekintjük elérendő emberi célnak, akkor indokolt, hogy *semmilyen értékteremtést vagy értékmegőrzést ne minősítsünk korszerűtlennek* – akkor sem, ha az nem mutatkozik egyszersmind divatosnak. Legföljebb arra lehet ezen túlmenő indokunk, hogy közülük azokat nevezzük *jellegetesen korszerűeknek*, amelyek az értékteremtés-értékmegőrzés folyamatában részt véve, az előző időszak jegyeitől szembeötlően eltérve, *újszerűségüket hangsúlyozva-kidomborítva* játszanak szerepet e később majd szélesebb körűen elterjedő dolgok és sajátságok kialakításában.

Talán nem kell bizonyítani, mennyire bizarr ötlet lenne a római antikvitás hagyományait felújító reneszánsz, a periklészi görögség szelleméből merítő német klasszika (és megannyi más irányzat) korszerűtlenné minősítése, olyan alapon, hogy ezek nem újszerűségük hangsúlyozásában ismerték fel fő feladatukat. A szóban forgó korok nagyjai minden bizonnyal jól érezték, hogy koruk arculatának a kialakításában kell részt vállalniok – egy olyan kor kialakításában, amely az előzőnél nem kevesebb lehetőséget biztosít az emberi létezés számára –, nem pedig valamilyen abszolút változónak tekintett kor-fétishez való *igazodásban*

kell feladataikat megkeresniök. Méltán érezték úgy, hogy nem „behozniok” kell a korszellemet, hanem értékeket kell teremteniök, amelyekből az utókor azután majd kielemezheti „a kor szellemét” – ha éppen ezt keresi.

Ugyancsak fontos persze, hogy minden bizonytalanságot is jól érezték: nem légüres térben, nem is valamilyen abszolút zérus pontról kiindulva teszik, amire indítva érzik magukat, hanem meghatározott – részben éppen időbeliségben meghatározott – környezetben. *Ennek a környezetnek, ennek a létezési térnek a kérdéseire keresve választ* – ennek a korábbi kezdeményezéseit folytatva vagy tagadva, itt engedve inkább az asszimilálás vagy pedig inkább a disszimiláció törvényszerűségeit érvényesülni.

Ide kapcsolódik persze az a további kérdés is, hogy olyan szempontból vizsgálunk-e valamilyen irányzatot vagy életművet, hogy az vajon *a maga korában* értékeket teremtve – tehát olyan dolgokat létrehozva, amelyek abban tudják segíteni az embert, hogy eredeti mivoltának lényegét megőrizve, nyitottabbá váljék – járult-e hozzá saját korának formálódásához (tehát, hogy *a maga korában* korszerű volt-e), és az, hogy mi lehet *ma* a szerepe: milyennek tekinthetjük mai befogadtatását, „receptióját”. Hogy valamilyen sajátosságainak köszönhetően mennyiben időszzerű éppen *ma* – másoknál jobban – történetesen a reneszánsz, a gótika vagy az avantgárd. Kiindulásunkhoz visszatérve: hogy mennyiben kapcsolódik éppen a mához – mostani évtizedeinkhez Illyés Gyulának az életműve. (Túl azon, hogy Homérosztól, Horatiuson, Defoe-n, Shakespeare-en és Hugón át a *Csendes Don* írójáig kell, hogy maradjon minden kor számára valamennyi időszzerűsége – kibontakoztatható jelentése, érvénye, szerepe – az általuk létrehozott alkotásoknak, ha egyszer ezek a saját korukban valóságos szellemi értékeknek adtak testet.)

Azt mindenképpen célszerű tudomásul venni, hogy divatos íróvá ekkor sem lesz éveinkben Illyés Gyula, ha az *Egy mondat a zsarnokságról* föltehetően hosszabb időn át megőrzi még rangos helyét a gyakran előadott és idézett versek együttesében (ami pedig „jobb divat” lesz a *Megy az eke...* sűrű citálásánál, lévén, hogy itt értékesebb műről van szó), és fájdalmasan úgy látszik, hogy a *Koszorú* vagy a kevésbé ismert, de nem kevésbé megrendítő *Közügy* életbevágó időszzerűségének megszűntetését sem vár-

hatjuk a közeljövő történelmétől. A megkapóan szép *Hősökről beszélék* viszont – mely a „Lopás minden tulajdon!” proudhoni tanítását fogalmazta újra, s ennek ellenében az „egy ország volt a föld, s egy ország lesz azé, aki műveli!” távlatait ragyogtatta föl – véglegesen visszavonul a „klasszikus értékek” hűvösebb kategóriájába. Az úri elnyomás ellen lázító Dózsa György szavát hallató, a nehéz léptű parasztvezér alakját monumentálissá növelő sorok is minden bizonnyal történelmi – muzeális? – szerepbe merevülnek, illetve merevültek már sokak számára. Sőt, föltehető, hogy az épp mostanában kezdetét vevő néhány évtized tartamára még a léttörvényeket a maguk tragikus szépségében könnyedén, és mégis megindítóan tudomásul vétető *Páris, szerelem*nek is el kell szenvednie valamilyen elidegenítő hatást. (A zárásában kiemelten – a „Páris” és a „szerelem” utáni harmadik helyen – elbűcsűztatott „ifjúmunkás-mozgalom” miatt. Körülbelül addig, amíg a magyar olvasók zömének tudatában mai viselőik terhelik meg jelentéssel a „Munkáspárt” és a „Szociáldemokrata Párt” elnevezéseket.) Éppenséggel döbbenetes aktualitás tanúskodik viszont napjainkban *Az ígéret megszegésének korszerűsége* mellett:

... Minden lehet. Járványok, hidegzáporú kilakoltatás. Sárban-cuppogó menetelés ökrökkel, nőkkal, el-elmaradó aggokkal. Vasrostélyú zsoldosok mi-indokolta kicsörtetéseivel, a tegnap még miénk-volt völgyből, csak azért: ott – hullong már a hó? Minden lehet. Varjú-versengés? Vagy géppisztolyok? Vagy szónok-makogás, vagy – honnan ismerősen? – lepra-kereplők? Csengős szánok (messze, de tanya-rablásra vagy nászútra?) És ahol a hó függönye szétválik, mint színpadé: még távolabb már – századokra? – hirtelen kigyulladt sziklacsúcsi városok csörömpölő – pohárszékszerű – összedőlte. S mert nézhetsz világuknál jobbra-balra: ugyanaz s előre-hátra: ugyanaz: s ha mégjobban figyelsz szemlehungya és fülbehungya:

ó-szövetségi medvecsordák  
lecommogása falni óvodásokat,  
ítéletül! Mert nincsen álom, érted-e?  
S legenda sincsen; merő elme-szülemény;  
minden való volt s csak megosztatott.  
S osztatni fog, – mert mért ne gyarapodnék? ...

Remélhetjük ugyan, és talán remélnünk is kell, hogy nem tart már sokáig a Délkelet-Európában elszabadult pokol – azt azonban, hogy igenis napjainkig terjedően „minden lehet” világunkban, és napjainkban sem csak távoli, idegborzoló érdekességeknek tekinthető földeken, hanem *bárhol a Földön és bárkire* kiterjedni tudó érvénnyel – azt kevesen tudatosították olyan erővel, ahogyan ezt Illyés megtette. (Korántsem csupán egyetlen versében – vö. még például *Lemez-zene közben.*) Hogy az, amit történelemnek nevezünk, nem tud igazán előre jutni, arról persze éppúgy írt már nálunk is, jóval korábban Weöres Sándor vagy Szabó Lőrinc – más változatokban. Illyésnél az a mozzanat új, hogy az ő számára nem eleve adott, nem is könnyen megszerezhető tanulság az örök körforgás elmélete, hanem magában foglalja „az ember jobbra váltható” hiteinek kényszerű – majd sokkhatásszerűen gyors, majd kínos-keservesen fokozatos – feladását. Annak döbbenetét, hogy megint – és meg kell kockáztatnunk annak lehetőségét, hogy végérvényesen – „megszegetik” egy valamikori „Ígéret”. (Az isteni kinyilatkoztatástól, a krisztusi szeretetvallástól vagy a felvilágosodás hűvösebb bölcséletétől származó? – ebből a szempontból mindegy.) Hogy úgy mutatkozik: nemcsak a különböző „reformációk” hittől tüzelt harcosainak, hanem a „némi humorral” is munkáló idő lassú kiegyenlítő szerepének sem írhatók lényegi változtatások a javára. (Mint gondolta még ő is a negyvenes évek derekán.) Annak ellenére, hogy ennek fölismerése elfogadhatatlan az emberi eszmények számára. Jellegzetesen korszerű műnek tartom ezért – ha nem is éppen napi viszonylatokban, inkább csak több évtizedes távlatokban nézve – *A fecske és a falevél* vallomását is. Megint csak részletkérdés ezzel kapcsolatban, hogy mennyiben kötődik ez hatvannyolc Párizsának sok jeles szándéktól is fűtött, lényegében mégis elvetélt diákfölkelé-

séhez, és mennyiben ugyanennek az évnek szépen lendületbe jött, de illúzióktól is táplált prágai reformmozgalmaihoz.

... Egy fecske nem csinált tavaszt, de  
az első falevél a ház fölött  
cikázva sárgán, mint a  
már repülőről leszórt hadparancsok,  
az első falevél azonnal  
megcsinálta az őszt,  
a véglegest,  
az általános visszavonulással ...

Ha napjainkra az események váratlanul felgyorsult mozgása már megszüntette is az utolsó versszak „Most tél van és csönd és hó és halál” Vörösmartytól átvett ítéletének közvetlen érvényességét, alig vesztett érvényéből a „Fát vág, burgonyát vermel ismét / nagybátyánk a paraszt, / a férgek föld alá húzódnak...” megállapítása. Ennél mélyebben érvényes azonban annak megfogalmazása, hogy „nem mentünk át a kapun, / nem léptünk túl kis köreinken”: törvényszerű is tehát, hogy „kezdődött a körforgás előlről...”. Felelősek is vagyunk a megváltozni nem tudó körforgásért, miközben el kell szenvednünk azt. Mint ahogy felelősek vagyunk azért is, hogy az ebből adódó kényszerűségek terhét bármikor – akár „télen, kezdődő hóviharban” – felnőtt emberként tudjuk elviselni.

A késői Illyés az avantgárd ziláltságának és egyfajta realizmus erőteljességének a stílusjegyeit ötvözve, vallomásának lényegét tekintve is újszerűen, korának történelméhez kapcsolódva tud részt venni szemléleti és magatartásformák szükséges alakításában, illetve megszilárdításában.

Csak nem ismerik eléggé életművének ezt a részét.

Pátosznak és abszurd-groteszknak másutt – és részben más vonatkozásban kimunkált – illyési ötvözeteit sem:

Igen, elmaradt a szem.  
Jöttünk tovább. Elmaradt  
a fül. Megint egy fog. Egy ujj. Nos, el-  
elmaradozott, majd elmaradt az orr. Zihált,



meg-megállva a tüdő: elmaradt! Akadt  
máris siránkozó közöttünk; hazugul  
túlsajnáltatva magát, hiszen ezután  
maradt csak el az agy.

És jelzett leállást a szív. Kitért  
most már a jajveszék, a nagy, de egyre  
színészes túlzással, mert hiszen  
jöttünk, csak jöttünk, ámulva tovább.  
Elmaradt bár régtől fogva a láb.

(*Hegyi útjain az időködésnek*)

Eksztatikus hevületű, kapkodó lélegzetvételi, tér- és időviszonyokat átalakító, dolgokat átlényegítő késői szerelmi lírájának hangja is kötetekbe zárva maradt: az *Ifjú pár*, a *Párbeszéd új házások közt* vagy a *Világodban világtalan* sem tartozik az irodalmi műsorokon előadott költői művek közé. Hideg túvel kirajzolt, egyetemes érvényűvé stilizált pusztulás-képei sem távolibbak korunk élményvilágától, mint azok, amelyek mások keze nyomán jöttek létre – csak nem jutottak el az irodalomkedvelők szélesebb rétegeihez. Nem illenek bele könnyen a korábban kialakított Illyés-sémába. (Például *Az elposványult idő* díszítetlen – hangzásukkal prózáinak mutatkozó, geometrikus struktúrájuktól azonban költői feszültséget nyerő – sorai: „A malom – félálomban – okosan gazdálkodott a patak tóvá duzzasztott vizével. Egy csepp víz, egy szem gabona. Így ment ezer évig, pontosan 1029-től, amidőn Szent István kiadta a pátenst, egész 1906. augusztus 8-ig, amikor a Központi Órlőipar R. T. cégvezetőjének »nem rentábilis, leállítandó« végződésű levelét beadta a postás. A malomkerék a csorgó mélyén, darabokban: a vízvályúban kígyóként ráng a moszat. A kis tóból naponta négyszer egy cinke emel ki néhány csöppöt, fejét mindannyiszor égre vetve. A többi a szivacsos part fűszálai közt lopakodik oly hitevesztetten a tengeri semmi felé, akár Cézár fölössé vált percei.”) Megint másképpen „modern”, másképpen „korszerű” az ugyancsak alig ismert, a lét határhelyzetét szokatlan fénytörésben megragadó *A démonok kezében*, vagy az egymásra utaltságnak ugyancsak egy szélsőséges helyzetéről valló *Le-maradt sebesült emlékezése*, a bibliai keresztre feszítés történetére váratlan nézőszögből odafigyelő *A mester gondjai*, s másként

a halálnak kiszolgáltatottságról száraz torokkal szóló *Félreértés hogy mégse essék*. Másként „az utolsó darázs zeneszavában” egyszer még széjjeltekintő *Aggastyánok isszák az újbort*, vagy *Az ígéret megszegéséhez* hasonló szemléletű, de annál összetettebb fölépítésű *Bemutató*. Másképpen a montázsok sorozatává bontakozó *Várakozások* és a ziláltságot hivalkodóan vállaló, magára a versírás műveletére is gunyoros pillantást vető *Állomások hozsuzán*.

Szeretném hinni, hogy – sok más mű közt – nem vesztette el korszerűségét a hatvanas évek derekán írt *Hiány a kéziratban sem*.

Ennek esztétikai értékéhez nem férhet kétség, stílusötvezete is egyéni. Szeretném hinni, hogy témája révén nemcsak a mesei-mitói kincsek fényét felváltó üresség élménye köti hozzá erős szálakkal éppen a mi korunkhoz, hanem azért „a korok kezdetén megíratott”, s itt mintegy színpadi sügőtől hallott – egyetemes tényezőktől érkező?, vagy csak hallucinált? – parancsszavak továbbadása is a korjelenségek egyikének minőségében juthat benne szerephez.

\*

Részletezőbb, hosszabb tanulmányok is szólhatnak az itt szóba hozott kérdésekről, gondosabb filozófiai, stílus- és modalitásvizsgálatokat is magukban foglalva. Évforduló alkalmából föltett kérdések gyors megválaszolásaként azonban talán a mondottak is betölthetik feladatukat. Egyetlen, nem szorosabban irodalomtörténeti vonatkozású gondolatnak a megfogalmazásával kiegészítve.

Nincs, amit, illetve akit ne lehetne bírálni: természetes, hogy Illyés személye sem kivétel ennek a törvénynek az érvényessége alól. Bizonyos, hogy az ő taktikai lépéseiben is lehettek – voltak – olyanok, amelyeket többé vagy kevésbé elhibázottaknak minősíthet az utókor. Napjaink nem egy mozzanatukban szégyellnivalóvá, már-már kiábrándítóvá fokozódó társadalmi csatározásainak közepette azonban bizonyos, hogy nagyon korszerű lehetne az ő lényegre összpontosítani tudó, tekintéllyel súlyosbított szava. Nem egymást maró politikai bajkeverők számára, akik

nem érik el a valóságos vitatársi szintet. Azoknak a köreiben, akik valós értékek védelmében képesek elveszíteni a józan ítélet által parancsolt önfegyelmet, fokról fokra engedve teret klikkharcok érdekeinek. Nagyon korszerűek lennének, a szó legjobb értelmében, értékes csoportok egymáshoz közelítését, egymás jobb megértését szolgálni tudó, nagyobb ügyekre összpontosító, régről jól ismert szavai, új viszonyokra való alkalmazásaikban.

Ezek azonban csak a hiányukkal lehetnek már jelen.

(1992)

## PERIÓDUSVÁLTÁS HATÁRTERÜLETEIN? (Félhangos töprengések újabb verskötetek olvastán)

Az értelem tanítása szerint, ha valaki nem tudja, mit akar mondani, akkor jobb, ha csöndben marad. Ha csak félig tudja: várjon, míg a félig alaktalant sikerül világos gondolatokká rendeznie – akkor szólaljon aztán meg.

Ha maga a kritikus is érzi saját bizonytalanságát, mitől reméli, hogy mások eligazításához fog tudni hozzájárulni? – konkrétizálódhat az előbbi általános ítélet a magam szakmájának területére.

Ilyesfajta ellenvetések tudatában próbálok mégis egyet-mást előadni a magam tünődéseiből. A gyöngített hangerőt (a csupán „félhangos”-ságot) mindenekelőtt az egyes szám első személyes forma használatával próbálok érzékeltetni, és azzal, hogy előre jelzem: tudom, hogy az ítéletekké nem higgadó személyes benyomások közlése csak részben lehet jogos. Ha aztán az elmondottakkal senki se tudna mit kezdeni, akkor nyugodtan úgy lehet majd tenni, mintha semmi nem hangzott volna el. Ami érdemes kiemelhető belőlük, azzal viszont vitába lehet szállni, azt tovább lehet gondolni, azt pontosabbá lehet tenni. S így: ami közvetlenül rációellenesnek mutatkozik, közvetett úton értelmes szerephez juthat.

Hátha csakugyan így lesz – próbáljuk meg.

\*

Olvasom egyik irodalmi folyóiratunknak jó szerkesztői rendezéssel egymás mellé sorolt kritikáját három költőnk legújabb munkájáról. A *Minden lehetéről*, *A megváltó aranykardról* és a *Versben bujdosóról*: Illyés Gyula, Juhász Ferenc és Nagy László verskötetéről. Érdeklődéssel, elismeréssel (itt-ott alighanem irigykedéssel), kisebb ellentmondásokkal követem a sorokat: az egyazon szakmában dolgozók szokásos érzéseivel. De valamit hiányolok belőlük – így: hármuk együtteséből – mindenekelőtt olvasói minőségemben, s ezt a hiányérzetet róluk olvasott más kritikák sem elégítették még ki.

Nem azt állítom, hogy nem tárják föl az ismertetett és elemzett költői művek belső összefüggésrendszerének fontos tényezőit, vagy, hogy ne segítenének – többek között ezzel is – abban, hogy értőbb olvasókká lehessünk. Ott érzek hiányt, hogy nem esik ennek során elég szó a kötetek értékéről. Főlíválni, vagy inkább alább hajlani látszanak az elemzett pályaszakaszok?

Nem hinném, hogy ilyen kérdések föltevésében bármi sértő lehetne. Még Aranyinak vagy Petőfinek sem csak csúcsai voltak, Adynál sem csak ilyenekről szólhatunk, még kevésbé lehet kétséges, hogy az ugyancsak klasszikusaink sorában számon tartott Vajdánál vagy mondjuk Juhász Gyulánál is helyenként elkerülhetetlenül szembe kell nézni a művészi színvonal problematikájával. Ha nem akarjuk a kritika műfaját élő nagyjaink esetében az apológiáéval azonosítani, akkor nem mehetünk el süketen a tagadásnak, az élezett kérdésföltevésnek a szavai mellett. Írói kiteljesedés útjának állomásai-e az új kötetek – ez a három, és azok, amelyek ezeknek a tájékán helyezhetők el?

Engem nem elsősorban a gazdagodás jelei ragadtak meg, mikor elolvastam őket. S ezért – bármennyire hálátlan is a feladat – úgy érzem, tisztességesebb elmondani, mint elhallgatni benyomásaimat.

Hol kezdjem? Mondandóm szempontjából nem érzek fontosságai sorrendet. Az ábécé ugyan eléggé primitív, viszont teljesen semleges rendező szempontot kínál – ezt ragadom hát meg.

Szép kötet a *Minden lehet*, Illyés legutóbb közreadott gyűjteménye. Megrendítő a *Koszorú* vallomása, a korábbiaknál elemibb erővel és tragikusabb színezéssel szólaltatják meg a szenvedélyt a *Tisztulók*-ciklusnak (a *Tiszták* verses változatának) egyes darabjai. Megkapó a *Párbeszéd új házasok közt* lélek- és ösztönelemzést biblikus áhítattal társító bensőségessége, a légies könnyedséggel tragédiákat búcsúztató, roncsokat és hullákat újtukra bocsátó *Cél felé, bár közömbösen*, az idő szűkülő határvonalairól, közelgő ágyúdörejeiről hírt adó *Fogyó időben*. Ilyen *Az ígélet megszégése* is: az apokaliptikus-eposzi történések képeit élénk festő, sziklacsúcsi városok összedőlésétől „hidegzápori kilakoltatások”-ig megannyi tragédiát soraiba tömörítő mű – és kevésbé kiemelten, de dicsérő jelzők kíséretében tudnám felsorolni a kötetnek talán mindegyik darabját.

Mikor értékítélet megfogalmazására törekszem, akkor Illyés-kötetek esetében azonban nem utolsósorban nagy verseket keresek. Más tekintetben pedig olyanokat, amelyek valamilyen új irányban keresnek utat. Az első szemponthoz igazodó lapozgatás közben pedig *Az ígélet megszégésén* kívül már csak *Az idő lebirásánál* és *A fecske és a falevélnél* áll meg határozottabban a kezem. Annál a műnél, mely „a szülő ágyéknak és a sírnak légvonatában” megálló, szélzilálta hajjal harcba menő ifjúságnak állít emléket – Pathmoszból, „tél csönd hó és halál” világából visszatekintve –, s annál a másiknál, amelyik „a világ vétkei fölött” lábait megvető, a jövőt testté váltan önmagában és maga-teremtette dolgaiban megőrző asszony alakját mintázza meg. Annál, amelyik a „csupa vesztés közepette” az életet gazdagítani tudó cselekvésláncolatnak állít monumentális emléket, és annál, amelyiknek asszonyai „csillagkori ár-apály törvénye” alatt élve is áldozatul vetnék magukat – ha volna még kiért.

Aztán mintha a dermesztően hűvös hangú, emberi viszonyok abszurdá válásának mozzanatait felsoroló *Kiket szült Katalin* kezdene leginkább új hangot, és *A mester gondjai*: a keserű megrendültséget mélyre rejtő prózavers. Talán még *Az arc a viselőjéhez*, az én-megkettőzés jellegzetes illyési változata, s a halállal való közvetlen szembesülés legbenső küzdelmeit rögzítő *A démonok kezében*.

Aztán: változatok, a *Kézfogások* és az *Új versek* határvidékéről. Itt-ott régebbi retorikusság látszik újraéledni, vagy pedig régebben írt, csak mostanra befejezett versek kerülnek bele a kötet anyagába, megint máskor a *Kháron ladikján* költői ihletettséggű prózájához illő darabokkal találkozom. Ezeket szívesebben üdvözlőnlém avval rokon típusú munka részeként.

Fáradtnak, önismétlőnek érezném tehát ezt a kötetet?

Nem, vagy legföljebb egy-két pontján. Bizonyosra veszem, hogy emberi és művészi vonatkozásban egyaránt értékes darabját adja ez is egy klasszikus rangú életműnek. Csak úgy érzem, hogy a benne helyet kapó alkotások közül kevés való a csúcsokról, vagy közvetlen közelükből. Nem adja a *Dólt vitorla* vakmerő útnyitáseit, sem a *Fekete-fehér* rendkívüli gazdagságát.

\*

Találgatom: ha valaki arra kérne, hogy állítsak össze egy terjedelmes kötetnyi válogatást Juhász Ferenc költészetéből, milyen arányban kapna abban helyet a legutóbbi évek termése? Az *Anyám* esetében a bőség zavara fogna el: hogy tudjak helyet szorítani legalább egy negyedének. A *Szent Tűzözön Regéinél* természetesebben kínálkoznának egyes kiemelkedő részek, a különös, félig csecsemő, félig ószörny roppant mozdulásainak – „a Tiszta-Tiszta Dal” felé vivő erők éledésének – leírásaiból, az önmagát és célját elpusztító lény tragédiáját kísérő sorok páratlanul bőséges anyagából. A *halottak királyát* kézbe véve megint csak zavar fogna el – de most más természetű. Sokáig kellene kutatnom, amíg olyan részletet találnék, amellyel nemcsak a kötet egyéni arculatát tudnám bemutatni, hanem amelyet a juhászi életmű rangjának bizonyítására is alkalmasnak találnék. Amellyel elképzeléseim szerint nem azoknak a kezébe adnék érvet, akik költészetét azzal vádolják, hogy szó- és képözönben oldódik széjjel, gyakran önmagát ismételve.

Mit választanék *A megváltó aranykardból*?

Talán azt a verset, amelyik a „fekete-fehér gyászban kegyetlenül” megállás fametszetszerű képeit vési ki előttünk mind mélyebbre: *A gyászban meztelenült. A megváltó aranymérleget: az áhítatos rajongás költeményét.* Bizonyára azt a verset is, amelyik

a múltját elveszített, csupasz jelenében széttekintő ember szemével látja meg „Földgyaluk, gépek, salak, / sáska-óriás vadak, / gép-árnyak. Gödrök, csövek. / Gesztenyebarna levelek” különös, kemény architektúráját. A rövidségével a többiekétől hasonlóképpen elűtő *Vedlő aranycsipkeláng-oszlopot*, mely a „nagy, fekete A-betűhöz hasonló, kő-tekintetű” feketerigót örökíti meg, peregve hulló, rothadva aranyló falevelek között. A négysoros *Az én hajnalomat, A titok útő ujját...*

Felsorolhatnék még néhány címet, de ahogy növekszik a sor, úgy növekszik bizonytalanságérzésem is. Megfelelne ez így a valóságos arányoknak? Megállják ezek együttesükben is helyüket a *Szarvas-ének*, *A virágok hatalma*, a *Négy évszak*, a *József Attila sírja*, a *Történelem*, az *Ady Endre utolsó fényképe* és a többi melléjük állítható vers közegében?

A legnagyobbak sorába – azt hiszem – egy sem állítható közülük. Amit *A megváltó aranymérleg* képvisel, azzal is alighanem tökéletesebb változatban találkozhat az *Anyám* egy-egy részletének olvasója, vagy az, aki *A tékozló ország* Mária-énekével megismerkedhetett. Igaz, az új kötet egyes darabjaiba a versek belső ritmusának mesteri változatai visznek a korábbiaknál talán mívesebb rendet. Igaz: egy-egy részletben mintha új látásmód is alakulna. A maga egészében viszont fölér-e a kötet katartikus ereje a csaknem két évtizeddel korábbi versekével: a *Vers négy hangra*, *jajgatásra és könnyörgésre*, *átoktalanulnak*, *A mindenség szerelmének*, vagy a *Szerelmünk hattyúsorsának* a hatásával?

Számomra az előbbieket jelentettek többet. Itt néha mintha már előre tudott magasba ívelések zárósorai felé vinne a vers – s ilyenkor a pokoljárások jajszavai sem teljes értékűek. S *A kód gyönyörű iszonyata* is mintha a kód örvénylésében megjelenített csodálatos anya-kép elemeit variálná inkább, a vers anyagát is nem egyszer már ismert kép- és szókapcsolatok változatai adják. Igaz: azokból a versekből is tudnék „magammal vitt” szakaszokat idézni, amelyeknek egészében nem érzem az átütő költői erőt. Új hangok alakulásának kezdeteit is megpróbálhatnám elemezni és bizonyára sok mást is. A megújulás kötetét mégsem tudnám *A megváltó aranykard*ban üdvözölni, mint ahogyan a kiteljesedését sem.



Nagy László kötetében a *Vértanú arabs kanca* a magam megítélése szerint egyszerre ad újat és kiemelkedő értéket. Talán még nem született műirodalmunkban, mely a szűkebb értelemben vett költői műveknek és az elbeszélő próza írásainak a határán állva hasonló szilárdsággal vetné meg lábát a „határ” mindkét oldalán – kockáztatnám meg az állítást az előbbi vonatkozásban. Naturalista műbe illően kegyetlen és ostoba történet leírásából kevesen tudtak ilyen egyetemes magaslatokra feljutni – fogalmazhatnám át a mondottakat, részleges szempontváltással. A tűzzel halálba hajszolt vemhes ló lenyúzott bőrével és leakasztott szerszámzatával „kataton csendben”, „isten és a ló nevében” éjszakai hazatérésre indulók jelentést hordozó látomását nem könnyű elfelejteni – amint vonulnak vezekelve, meg-megvillanó fények közt, meg-megcsörrenő vasak terhét hordva. „És nincs vége, nem lehet vége az útnak: vonulnak az idők végezetéig az éjszakában. Legelől én a viharlámpával, embermagasságú fagyban.” A *Menyegző* tengernek bemutatott, sziklára kiállított, egyfelől dörgő vizektől, másfelől szédült, ostoba táncforgatagtól fenyegetett emberpárja magasodott ehhez hasonló erővel élénk. De itt kevesebb a szó, tömörebb a szerkesztés, tökéletesebben kidolgozott a motívumrendszer, s halkabb hang ad testet nem gyöngébb erőknek. Ennek irányában vezet majd tovább is írójának útja?

Kötete alapján még nem merném megkockáztatni az igenlő választ. A város idézését talán, az *Artista, havazó tartománybant* biztosan oda merném állítani – ha nem is az egyenrangú társ, de a közeli rokon minőségében. Aztán egyre jobban elbizonytalanodom. Nem a részletek erejét és szépségét keveslem, hanem az egyes egészeknek, mint zárt művészi struktúráknak egységükből adódó átütő erejét. Igaz, a „rokonság” számai két másik költői remekhez is elvezetnek: két másik nagyerejű vallomáshoz, A *föltámadás szomorúságához* és a *Szindbádhoz*. Az Ady és Krúdy alakját földidéző sorokban is a próza: ezúttal az értekező próza határterületei felől közelítve emelkedünk a költészet magaslataira, a jól ismert Nagy László-i indulatok lobogásába. A teljes élet igénylésének újra, új formában, új jelenségekkel szembesítetten való megfogalmazásáig. „Kinek van igazza? A szindbádi lángnak,

vagy a kriptáig lehűlő fokozatoknak?” „Ha neked emberi a mértéktartás, az igénytelenség, nekem emberi a magasra csavart láng. Emberek vagyunk, s meghalunk mindenképpen. De jobb, ha az asszonyok hajsarlója vágja el a torkom. Jobb, ha alvadó kokárdát üt számra a veszély, mintsem lepecsételt szájjal járjak. Mert lezárva megromlik bennem a szerelem, kő lesz a szeretet, értéktelen a bánat. Ebben az átmeneti korban. Mondja Szindbád.

Átmeneti korban, mikor a nyíri homokból csak a Rákóczi-legények haját emeli föl a szél. Mikor a branyiszközi dobok is legurultak az orfeumokba. Budapest pedig fölépül a törekvésnek...”

Igen: ez csak a Nagy László-i látásban létezik: hogy a költők világjobbító álmai „orra buknak”, s hogy a dobok hősi csatanyerések hegyoldalairól egyenesen orfeumi deszkákra gurulnak alá. Tragédialáttatás és gyerek-naivitás teljes egysége ad valami mással össze nem téveszthető varázst ezeknek a soroknak is, akár azoknak, melyek a „csillagra akasztva” élénk akasztott „elárvult ostor”-ban ismerik föl a megtagadott Ady legigazibb tulajdonát. S aztán ott van még a „vulkántól vassá szeretett” cipőinek terhével megidézett Hölderlinnek, a csónakját vadlibatoll-evezővel hajtó, kezével csöndet intő, ég, víz és hegy tektóniáját megörökítő Egynek a képmása – és megint elbizonytalanít a keresés. A *Bartók* nem állítható a korábról való *Bartók és a ragadozók* mellé, s számomra a Lorcának, Petőfinek, Ferenczy Béninek és Tamási Áronnak szentelt versek együttesükben sem érnek föl a régebbiek közül akár a Csontváry-portréval. A *Sasorrú temetése*, a *Kés*, a *Halál az őrangyalra*, a *Galambleves*, a *Jövendők háza*, a *Rossz álmom, február 17* érzésem szerint jelentősen elmaradnak a korábbi kötetek átlagtermésének színvonalától, a *Medvezsoltár* eltűnik a korábbi nagyversek sorába állítva. Egy-egy különös, keserű-nyers iróniájú vers üt ki erőteljes hangjával (*Betűk gyász-őrsege*, *A bomlás üzenete*), aztán megint: változatok, de a korábbiaknál kevésbé megragadók.

Igaz: ott a jólismert költői erő – az indulat tüze s a verselő bravúr egyaránt – a *Szépasszonyok mondókái* *Gábielre* igézésében, sorainak meg-megtorpanó, dübögve fölérésődő ritmusában, a *Kórus* büvölésében, a *Virág, virágom* szép szavaiban. Ott van a Berki Viola régies bájú képeitől ihletett *Viola rajzaiban* is, a balladabeli Fehér Anna alakját felidéző *Testvérekben* is. De ezek-

ben mintha már inkább csak játék szítaná a költői tüzet: a szép szerep játszásának öröme. Mintha a Weöres Sándortól megismert magatartás egy változata alakulna itt a szemünk előtt. A Nareki Gergely himnuszait és Sevcsenko-témákat „újra-megéneklő”, gyerekek-szerepekbe is magát belcélalni tudó, majd az egyre bővülő Psyché-ciklust megalkotó művésze.

\*

Weöres *Psychéje* egészében is, részleteiben is újat adott számunkra. Egészét tekintve egyedülálló a vállalkozás, részleteiben megannyi új elem, szín, árnyalat gyönyörködteti varázsával az olvasót. A különös ellentétekből megformált nóalok hol szókimondó őszinteségével, hol finomkodó bájával, majd kegyetlenül éles valóságlátásával, majd megint játékos frivolitással lesz megejtően költőivé. Berzsenyis klasszicizmus robusztus ereje társul modern magány-élmény kifejezésével, könnyed természetesség finom művességgel, biedermeier nyájasság ünnepi emelkedettség-gel, németes okoskodás diákos vaskossággal – mindennek együtteséhez pedig a játékos tudatossággal „megcsinált” régies-ség mű-patinája ad érdekes fénytörést. Csupa friss, eleven mozgás a kötet, akár a versformák, akár a stílusok, akár a művekben kifejezhető magatartásformák kategóriáival közelítünk feléjük. Weöres vállalkozó kedve páratlan értékkel gazdagította egész költészetünket.

Ez a kiténtetett hely azonban részben épp megismételhetetlenségéből adódóan illeti meg. És azt hiszem, bármennyire örülhetünk is annak, hogy történelmünk hatására már-már egyoldalúvá váló költészetünkben ott üdvözölhetjük a *Psyché* színfoltját, joggal tölthetné el nyugtalansággal azt, aki a fejlődés útjait kutatja, ha azt kellene látnia, hogy ez a kötet fordulatot is hoz. Hiszen még az arcváltoztatásra, játékra és míves alkotásra egyaránt különösen fogékonyak mutatózó weöresi alkat esetében is kétséges, hogy a Psyché-szerep „eljátszása” biztosítja-e a legteljesebb kibontakozást. *Egy* magatartás ez csupán a sok közül. És ha ahhoz aligha fér is kétség, hogy ez a kötet rangos darabját adja egy ugyancsak kiemelkedően rangos életműnek, az már kérdéses,

hogy vajon van-e a ciklus darabjai között egy is olyan, amelyik odaállítható az életmű legkiemelkedőbb alkotásainak sorába.

\*

Ami egyetlen pálya vizsgálatakor nem kell, hogy elgondolkodtasson – hiszen aligha van olyan, terjedelmét tekintve is nagyobb életmű, amelyik töretlenül ívelt volna mind magasabbra – az nagyobb összefüggéshálózat részeként olyasminek mutatkozik, amit nem lehet figyelmen kívül hagyni. Abban ugyan nem nagyon hiszek, hogy egy-egy év megjelent regény-, novella-, dráma- vagy verstermésének vizsgálatából messzemenő következtetéseket lehetne levonni, itt azonban érzésem szerint többről van szó.

Részben persze kevesebbről is. A széttekintés során csak igen kevés ponton állt meg a tekintet, az Ágh Istvántól Zelk Zoltánig terjedő „mezőny” számos gazdagodó, szegényedő, átalakuló vagy éppen változatlanul maradó életművének alkotásai fölött mozdulva tovább, érintetlenül hagyva őket. De azért például ha a *Nagyvárosi ikonokat* az utóbb megjelent *Szálkák*kal vagy akár a *Végkifejlettel* szembesítettem volna, vagy, ha – más irányban tájékozódva – Benjámin László verseinek ritkulása láttán időztem volna el, akkor sem említhettem volna olyan benyomásokat, melyek csökkentenék az elmondottak érvényét. S mintha – megint más ponton állva meg egy pillanatra – még Tandori Dezső lírátlan lírájú kötetének, az *Egy talált tárgy megtisztításának* megjelenése is beleillene a maga módján az említett jelenségláncolatba. Épp azáltal, hogy benne egy későbbi nemzedék merőben más élmény-indíttatású képviselője jelentkezik, merőben más jellegű alkotásokkal. Önellentmondó voltában is magas színvonalon, „önmegszüntető” voltában is erőteljesen. Szembeszökően elütve a játékos alakteremtés megejtő költőiségű darabjaitól, de talán velük együtt térve el ugyanakkor azoktól a költői alkotástípusoktól is, melyeknek gyengülését a futólag jellemzett kötetekben – mint ma is legsúlyosabb megtestesüléseikben – észrevenni véltem. Együtt térve el azoknak a költői műveknek a különböző változataitól, melyek ember és ember, ember és külvilág viszonyát nyíltan vagy rejtetten, telt vagy visszafogott hangon, de elementáris szenvedéllyel vallatják.

Nem egyes részleteket illetően van tehát vitám kritikustársaim egy részével. (Ezért is nem említettem neveket, nem idéztem sorokat.) A kritikai fogadtatás egészében éreztem, illetőleg érzem valamilyen hallgatásnak a veszélyét. Az „öntörvényei szerint magát továbbépítő életmű” világába való belefeledkezés s az író-olvasó viszonyban közvetítés szándéka érzésem szerint időnként gyöngíti a műveket ítélő magatartást – ez töprengéseimnek rövidebben és határozottabban megfogalmazható summája. A lényegesebb, a közvetlenül irodalmi vonatkozásban viszont már inkább csak kérdések hozzávetőleges megfogalmazására merek vállalkozni.

Érthető, ha gyöngülőben van egy bizonyos élményvilág, amely más-más módon, de több egymást követő művésznemzedéknek a látás- és alkotásmódját – vagy legalábbis: ennek alapjait – megtudta határozni. Egy végletes szorongattatások, merész álmok és nagy akarások által meghatározott költészet sorvadása venné – vagy vette volna – kezdetét? *A fecske és a falevél* búcsúztatóként is hangzik, a *Vértanú arabs kanca* záró sorai pedig mintha a fényt magasba tartva hordozó léptek elmagányosodásáról is vallanának. Megvan-e a lehetőség, él-e igazán kor-meghatározta igény a „himnusz minden időben” magatartás megőrzésére? Vagy már csak halkabb, hűvösebb szavakat igényel a korszak, s a kesernyős-gunyoros intellektualizmus és a mives alkotás kísérletezéseinek irányában haladunk majd tovább? Nem tudom. Az is lehet, hogy számunkra már megszokottá vált magaslatokról valamivel alacsonyabb szintek felé közelít költészetünk – akár az is, hogy mindebben a művészetek valamilyen általánosabb válságának a tünetei is mutatkoznak. Vagy nem a vizsgált anyagban van a probléma, csak a magam olvasása volna elhibázott? Ha tudnék minderre válaszolni, akkor ezekkel a válaszokkal zárnám szavaimat, kerek egészé alakítva a mondottakat. Kénytelen vagyok azonban nyitva hagyni a kérdéseket – azzal a céllal, hogy másoktól választ provokáljak.

(1974)

## A STÍLUS NÉHÁNY KÉRDÉSE – EGY PERIÓDUS LÍRÁJÁNAK TÜKRÉBEN

Az utóbbi években – jórészt Klaniczay Tibor munkássága nyomán<sup>1</sup> – a korábbiaknál lényegesen nagyobb hangsúllyal kerültek előtérbe az irodalmi stílusvizsgálat kérdései. De még Klaniczay írásai, majd a hozzájuk hol inkább polemikusan, hol inkább egyetértőleg kapcsolódó más, komoly figyelmet érdemlő tanulmányok és cikkek is hagynak maguk után kérdőjeleket, fehér foltokat, melyeknek megválaszolása, illetve kitöltése nehezen valósítható meg, ha az elvi általánosítások magasabb nézőszögéből csupán alápillantások erejéig fordulunk az irodalomtörténet konkrét tényei felé. Az itt következő rövid írás ezért „lentebb” kezd: a múlt század második fele magyar lírájának helyenként közelebbi szemrevételezéséből kiindulva kíván hozzájárulni egy elméleti kérdés tisztázásához.

Az újabb kutatások egyre inkább megkérdőjelezni látszanak azt a korábban kialakult nézetet, mely szerint a *Nyugat* lírikusai váratlan újszerűségükkel: merőben új élmények merőben újszerű megfogalmazásával robbantak be a magyar irodalomba, megszakítva annak korábbi folyamatát. Igaz, a teljes folyamatosság-hiány álláspontját korábban sem tette magáévá irodalomtörténet-írásunk: régóta köztudott a korai Ady-líra kapcsolódása a Reviczkyéhez, azt sem tagadta senki, hogy ugyanő Vajdát bizonyos vonatkozásban őseként tisztelte, míg a késői, magányos Aranyban Babits és Kosztolányi fedezték föl rokonukat. E kapcsolatok fontosságának és sokrétűségének tudata mégis csak az újabb kutatásoknak a fényében kezd határozottabbá válni. E korszak

lírikusairól szóló nagyobb tanulmányaiban Komlós Aladár is több olyan szílat emelt ki anyagából, mely századunk lírájának szövedékében nyer folytatást.<sup>2</sup> Németh G. Bélának a magyar szimbolizmus kezdeteiről írt munkája<sup>3</sup> pedig már éppenséggel egy új stílus színre lépésének jeleire összpontosítja a figyelmét. Ő ugyan kizárólag Komjáthy Jenő lírájának néhány fontos sajátját elemzi behatóan, utóbb Komlós Aladár azonban röviden már a szimbolizmus egész hazai csírázásán végigpillant,<sup>4</sup> Mezei József könyve pedig Reviczky életművében veszi számba a „szimbolista élmény” kialakulásának megannyi jelét.<sup>5</sup> Egy kisebb cikk – Komlóssy Ákosé – ugyanakkor Kiss József költészetének a *Nyugat* egyik lírikusához: Juhász Gyulához vezető szílatit rajzolja elénk.<sup>6</sup> Megkezdődött már Arany lírai életművének ilyen szempontú vizsgálata is.<sup>7</sup> A feltárt anyag gazdag: rokon élmények, gondolatok, érzelmek, nyelvi stílusjegyek sokasága áll már előttünk. Pedig *mindenre* bizonyonnyal még ez a kutatás sem irányította rá a figyelmet. Hogy Aranynál a *Kies őszen* megjelenített fának a ritkuló lombját „őszi hullás fájó titka / Rezgi által csöndesen” – a nyugatosok sejtelmeinek rezdüléseit előzve, vagy hogy pl. a tél szele egy pillanatra már ablakot verő vak madárrá lényegül át a *Szilveszter éjen* soraiban – mint majd Adynál a magány élménye; hogy az atmoszferikusabb hasonlat már nála is, Vajdánál is kezd itt-ott a fő témát gazdagító mellékhangzatból magának a lényegnek a hordozójává lenni. Vagy, hogy Vajdánál – akinek tájain nemegyszer különös, rejtett bánatok boronganak – közismert Ady-versrészletek előzményei ismerhetők fel.<sup>8</sup>

Gazdagabb anyagot azonban – mint ezt általában világossá is tették a kutatások – leginkább Komjáthynál találhatunk. Az ő „szép, céltalan, bús” életét „szent homály” lengi már körül, „nagy, réveteg, sóvár” szemével fürkészi a végtelen titkait, s annak sejtése-megérzése szólal meg általa, hogy „Valami bűvös, mámoros álm / Reszket a lények méla szemén, / Remeg a légben, rezg a fűszálon, / Surran a földnek tarka színén”. Sorainak halk, mégis nyugtalan vibrációkat rejtő zenéjében egymást átható ellentétek sokfélesége, „zengő magas” és „süket mély” disszonanciájának világa is művészi formát kap:

A semmi, mely teremt,  
Egy lázongó parány,  
Zenére szomju csend,  
Magányt úzó magány,

...  
Fényszomjazó homály,  
Kialtó némaság...

(Az élet képe)

A Komjáthytól való *Kérdések* töprengést megszólaltató és mégis mámoros lendülettől hajtott sorai Babits majdani *Esti kérdés-*nek csiráit éppúgy magukban rejtik, mint Kosztolányi *Szeptemberi áhítatának* ámuló kiáltásaiét. Reviczky *Égess el-jének* vad szerelmi láza Ady mámoros forróságának közvetlen előzménye, más soraiban „merengő, méla dal”-ok kapnak hangot, vagy „rejtelmes vágyak” szítják a repülés mámorát, a *Harc a Nagyúrral* pedig szinte felbontható a *Sátán* és a mintegy vele vitázó *A kenyér* „komponenseire”. A „nagy” *Nyugat*-nemzedék lírikusai azonban elődeiket meg nem tagadva is úgy érzik és vallják, hogy nekik „új időknek új dalaival” kell betörniük a hazai földre – s tudjuk, hogy a lényegét illetően teljes joggal érzik és vallják így. És nem is csupán azért jogos ez az érzés, mert közös *fellépésük* szükségképpen váltott ki *erősebb ellenhatást* a „külső közegek”-ben. Ha a „belső”: magát a költői folyamatot tekintjük, akkor is szembetűnő: mennyire újat hoztak, és nemcsak a népnemzeti epigonok viszonylatában, hanem előfutáraikhoz képest is. Ez a lényegi különbség pedig végső soron ugyan megmagyarázható a közismert okkal: a tehetségek különböző mértékével, magának a különbségnek a *mibenlétét* azonban csak kevésbé világítja meg ez a magyarázat.

Annyit mindenesetre sejtet azért, hogy a *Nyugat* költőinek alkotásai esztétikai hatástényezőkben gazdagabb, komplexebb, összetettebb struktúrák, mint a század végéről származók. Tehát pl. a „Lesz még egyszer kikelet, / Diadálnak büszke napja! / Látni fogtok engemet / Lángszekéren fölragadva” sorok (több más Komjáthy-vers hasonló részletével együtt) hiába mondják bizonyos tekintetben ugyanazt, amit Ady ismert szavai: „Az Úr Illésként elviszi mind, / Kiket nagyon sujt és szeret: / Tüzes, gyors sziveket



ad nekik, / Ezek a tüzes szekerek”, az Ady-vers mégis merőben új művészi jelenség. Mindjárt a „nagyon sujt és szeret” ellentétével súlyosbítja-konkretizálja a tüzes szekér képzetét, az egykor pusztában élt próféta ótestamentumi nevével s a „mind” sokakra utalásával mitikus idő-tartalmat ad a földézett képnek, a tüzes szív és tüzes szekér-képzet egybejátszása pedig mintegy párhuzamban van egy másik szférabeli – kimondatlan – párhuzammal: önmaga és a bibliai alak egymásnak megfelelésével. A *Lesz még egyszer kikelet!* ezzel szemben mindezt nélkülözi, és csak a lelkesültséget, a kissé naivul tetszelgő elragadtatást fejezi ki. Könnyedén egymásra csendülő rímekkel, sebesen perdülő ritmusban – mely azonban épp azoknál a soroknál lassúdik meg egy kicsit (a hosszú szótagok elszaporodása miatt), amelyek a lángszekéren való elragadtatás képzetét lennének hivatva fölkelteni. (Szemben az Ady-verssel, melynek megfelelő helyén a súlyos spondeusokon induló ritmus éppen pergővé lesz a daktilustól.) Az Ady-vers belső ellentét-rendszere (*rohanás, porzó szekér – örök csúcsok; Ég – Föld; gonosz – szép, tüzes szekér – hűvös szépség; izzik – jégcsapos; kacag – szánva; Föld – Nap, illetve hideg gyémántpor – Nap*) az egész verstestben szerephez jut, s az égbe ragadottság fölkeltezt élményét az erőteljes, tömör versszerkesztésből kisu-gárgázó másfajta élményekkel ellenpontozza, addig Komjáthy sorait a versforma vezérfonalán kívül csak az fogja laza egységbe, hogy bőséggel előtölülő szavai ugyanannak a lelkesült érzelm- és gondolatvilágnak adnak kifejezést.

Nemcsak a belső kötések kis száma lehet azonban az oka annak, hogy valamely műalkotás nem mint erőteljesen zárt egység jelenik meg előttünk, hanem az is, hogy különmemű – tehát egymást éppenséggel mintegy taszító – elemek elegyednek benne egymással. Tehát – egyelőre példánknál maradva – hogy a „lángszekér”, a „nagy világszem”, a „fényhabok óceánja” nagyjában-egészében *egyazon stílusnak az elemei*, melyekhez jól odaillenek „az örök nap”, a „büszke gályák”, a „szent hit” szókapcsolatok, viszont ugyanakkor a „kikelet”, a „még se fog szomjúzni / A mezőkön egy virág sem”, a „tettvirágot szeretet hajt” szavak, illetve mondatok nyájas-biedermeier idillizálása meglehetősen elüt ezek szimbolista jellegétől. A „nem fog a vész háborogni”, „feltámadnak mind a holtak”, „duzzad a szív ősi kedve” romanti-

kája pedig megint csak más, a többiektől elütő színeket képvisel a költeményben. Vagyis azzal a jelenséggel van dolgunk; amelyet *stílustörésnek* szokott nevezni a szakirodalom. Választott példánk ugyan esetleges volt – a közös tüzes-szekér motívum inspirált kiválasztására – hiszen Komjáthynek is, Reviczkynek is vannak nála lényegesen értékesebb alkotásai, maga a kimutatott jelenség azonban bizvást általánosnak mondható. (Erre az idevágó szakirodalomban Németh G. Béla említett tanulmánya is utal, Mezei József is kimondja ezt a tényt, jelezve, hogy "A századvégre általában jellemző ez a kifejezésbeli kiforratlanság", mely megbontja a művészi egységet.<sup>9)</sup>

A *Rejtelmek* például Komjáthy legszebb versei közé volna sorolható, ha nem rontaná el az összhatást néhány olyan részlet, mely a kompozícióban fontos szerephez jut. Könnyed zeneiségéből, szavainak remegő-kereső bizonytalanságából az élet varázssosságának élménye áramlik át az olvasóba – a varázssóságot sugalló sorok azonban később néhol a konvencionális vallásosság megszólaltatásának adnak teret, máskor a romantika elkoptatott motívumai, stíluselemei jelennek meg benne. „Iángba borul sok méla kísértet” – hökkenünk meg akaratlanul is az öt rövid szóban levő stíluselegy bonyolult képlete láttán. Könnyes vagy rózsás fátylacról, hulló rózsaszirmokról, hervadó virágokról, fájdalmas szívekről szóló érzelmes-édeskés sorok nem engedik kialakulni Reviczky nem egy versében is az új hangvételő mű egységes világát. Nem ragadja meg bensónket az egységbe formáltságából sugárzó jelentés, nem érzünk mögötte határozott, egyértelmű emberi magatartást – a művészi hatás sérelmet szenved, illetve gyengül. (Akkor is ez történik, ha az ellentétek nem ennyire kirívóak: ilyenkor a törést nehezebb vagy éppen nem lehet kimutatni, csak éppen lazának mutatkozik a mű építménye.)

A stílustörés, a stíluselegyedés ezek szerint tehát művészi gyöngeség, a stílusegység ezzel szemben művészi erény. A felhozott példák Barta Jánosnak azokat a kijelentéseit látszanak igazolni, melyek szerint „Az értékelő szempont meglétére világos az utalás akkor, amikor a silány alkotást »stílustalan«-nak jelentjük ki. A stílus tehát: nemcsak esztétikai kategória, hanem alapja is az értékelésnek.”<sup>10)</sup>

A probléma abból adódik, hogy más tények ugyanakkor ellentmondanak ennek az általánosításnak, illetőleg legalábbis a megfogalmazás lényeges árnyalását, módosítását teszik szükségessé.

Vessük másodjára Arany *Ősszel* című költői művét rövid vizsgálat alá. „Egyhangúság, egyformaság; / A nappal egy világos éj” – olvassuk a keserűség szavait a hetedik szakaszban; „Csak sír az égbolt ezután / Örök unalmú lanyha cseppel, / Míg szétolvad” – folytatódik a megváltozott életnek szélsőségesen szubjektív leírása. Igazában a későbbiek során sem sok hasonló megfogalmazását adta a magyar líra a Baudelaire híres „spleen”-jével oly erősen rokon élménynek. Nemcsak az unalom örök voltának kimondása és ennek az érzésnek ily módon való félelmetessé növelése, fetiszizálása újszerű itt. Az „a nappal egy világos éj”-sorban testet kapó ellentét már valamiféle abszurd világnak a befogadására is előkészített, utána az „égbolt”-tal való kapcsolatában a „sír”-nak már nem csupán a szöveg-logikába pontosan beilleszkedő igei jelenléte lép a tudatunkba, hanem „mellékjelentés”-ként a főnévből (sír-bolt) is nyugtalanul elővillan valami, asszociációival fellazítva egy bizonyos köteléket, de egyszersmind egy másik szállal sűrűbbé is téve a vers szövedékét. A két sor enjambementos egymásba oldódása (a „míg szétolvad” hangulatának verselési megteremtője) zsongítja el lágyan a hangulat borongósságában a tragikus sivárság-élményt. – „Enyésző nép, ki méla kedvvel / Múltján borong...” – majd Tóth Árpád aquincumi kocsmárosához fog emberöltők múltával hasonló szavakat intézni az a magános szemlélődő, aki a népvándorlásban eltűnt népek sorsát idézi intő példaként maga elé. A „sötétes éjjelen” megjelenő „daliák lelke” viszont még éppúgy a romantikának a világából származik, mint ahogyan a felhők és zúgó szelek közepette helyét megálló „Magányos tölgy a domb felett” – de már a „Hullám-mosott gazdag virány, / Fehér juhak s tulkok sereggel” képe, („árnyas berek, zengő liget” színeivel övezve, „Zeüsz-lakta domb” képének földézése után) megint más stílushoz tartozik.

Melyik korstílushoz?

Erre a kérdésre már nem olyan könnyű választ adni. Részben csakugyan „homéri” az e sorokban megelevenedő világ, viszont a magyar romantika sajátos nép-nemzeti „klasszicizmusának” átstilizáló hatása is félreismerhetetlen. Mindenesetre a „felhőtlen

ég, / Mosolygó, síma tengerarc, / Élénk, verőfényes vidék”, a füst koronázta erdők-bokrok felidézett képe s a „hősök családja” teteteinek föllevenítése ugyanakkor egységet alkot velük, stílus szempontjából is.

És ellentétben áll a korábbi idézet hangvételével.

Az első pillantásra látni való probléma itt most már abban van, hogy ennek ellenére sem érzünk semmiféle stílusterést vagy ehhez hasonló művészi gyöngeséget; a mű olvastán nem érezhetjük annak szükségét, hogy megkérdőjelezzük irodalomtörténet-írásunk ítéletét, amely szerint az *Ősszel* Arany lírai remekei közé tartozik.

Választott példánk azonban önként kínálja a probléma megoldását, a jelenség magyarázatát is. Itt ugyanis szemlátomást *tudatosan megszerkesztett ellentéttel* van dolgunk. A költemény létrehívó (illetve a költemény által az olvasó tudatába idézett) lélekállapot „Homér” és „Osszián” világának a *szembenállása*: az a bonyolult lelki folyamat, melyben a fásult hangulatú költő akaratlanul is fölidézi, de egyszersmind zokogásba fúló fájdalommal el is búcsúztatja az előbbi által reprezentált derűt. (Azért, hogy az utóbbi fájdalmas komorságának színeiben és hangjában keressen zsongítást fájdalmára – végül is hiábavalóan.) Nem utolsó sorban épp e két „világ” szembesítéséből adódik a vers művészi értéke: a küzdelem érzékeltetéséből, az érzelmi hullámok egymásba átcsapásának szuggesztív továbbadásából. Az életképi egyszerűség, a hangulati effektusok átadása, az érzések szenvedélyes küzdelme *föltételezi* a versben a különböző történeti stílusokhoz tartozó elemeknek, eszközöknek a felhasználását, az egymástól elütő részletek azonban itt nem elegyednek egymással, hanem *ellenpontozzák* egymást. Ellentét-mivoltukban tehát funkcionálisan *kapcsolatot teremtenek* egymással, *föltételezik* egymást. A derű és a tragédia színeinek ellentéte egyértelmű, (a „homéri” jelleghez hozzákapcsolható stílus tekintetében a verskezdet *életképszerűen* cselekményes jellege is, ennek az életképszerűségnek viszont a *hangulat* említett abszurdá fokozása az ellenpólusa) – mintegy „alapfokon”, reálisan ugyanakkor már a kezdő életképben is ott van a majd tragikussá váló komor hangulat. A derűnek és a tragédiának szélsőségesen ellentétes színeit *egyaránt* áthatja a léleknek valamilyen különös, nyugtalan vib-

rációja. (A „homéri” képek itt nem a *Toldiban* megjelenő „homéri világ” egyértelmű nyugalalmát árasztják, hiszen csaknem mindvégig érezzük a gyönyörködés mámoros kiáltásaiban azt is, hogy írójuk nem tud megszabadulni a mindennek *elvesztésén* érzett fájdalomtól is.) De ugyanígy elmondható az is, hogy a komor, szenvedélyes romantikájú képek földidézése sem vet véget a műben a józan önszemlélés realiztikus „vonulatának”. („Mert fájna most ...” fogalmazza meg mindjárt az elején tisztán a „homéri” képek földidézése előtt, hogy bennük a fájdalom is ott érződik; „Ó jér, *mulattass* engemet ... Érdekli mostan lelkemet” leplezi le keserű öngúnnyal azt, hogy a lélek romantikus álmokba menekülése valójában önbecsapó menekülés.) A költemény különböző részei tehát föltételezik, kiegészítik, magyarázzák, ellensúlyozzák egymást, a mű szerves, megoldott egész.

A mondottakban voltaképpen már benne van ennek a rövid dolgozatnak az elméleti mondandója is. Hogy ti. stílusegység és organikus műegység egymástól nagyon élesen elhatárolandó fogalmak. Gyakori összekeverésüket részben az magyarázza, hogy korszakváltások idején – különösen nem kimagasló tehetségek kezén – gyakran bizonytalanul, „felemásan” megalkotott művek születnek. Olyanok, melyeket félig a múlt határoz még meg, félig már a jelenben alakuló jövő. Ennek következtében azután *nem egységesek mint műalkotások*, és egyszersmind nem sorolhatók egyik ún. korstílushoz vagy stílusirányhoz sem. Ilyenek voltak a Reviczkytól, Komjáthytól vett példák is. Ugyanakkor viszont nem utolsósorban éppen ezeken a határokon születnek a *legkimagaslóbb remekművek is* – akkor, ha az ellentéteken egy magasabb rendező erő lesz úrrá, ha ezek *az ellentétek egy organizáló eljárásnak lesznek az elemeivé, illetve eszközeivé*. (Valószínűleg ilyesmire utal – kissé homályosan – a Barta János tanulmányából vett idézetet követő mondat: „S az egyes művön nemcsak a stílus tisztasága lehet érték, hanem adott esetben a kevert stílus is mint jellegzetes egyéni változat.”) Egy jó századdal Arany idézett remekének megszületése után Juhász Ferenc is részben épp azzal lép költői fejlődésének magasabb fokára, hogy tudatosan is megfogalmazza a „határon állás” élményét, s a különböző szemléleti, illetve velük összefüggő stíluselemeket egymással szembesítve-összekapcsolva alkotja meg *A szarvassá változott fiú kiáltoz-*

sát.<sup>11</sup> Ismeretesek József Attilának, utóbb Weöres Sándornak, majd legújabbán Illyés Gyulának is ilyen „több-tételes” – más-más stílustörekvéshez kapcsolódó, részekből épülő – kompozíciói, s a példák szaporítása aligha ütköznék nagyobb nehézségekbe. (Legföljebb az ritkaság, hogy a szembeállítás a szöveg direkt közléseiben is olyan világos magyarázatot kap, mint az *Összel* című költeményben.)

*Stílust teremtettek ezek a művek?*

Ez kizárólag a történeti folyamatnak a problémája, tehát nem szűkebb értelemben maguké a művéké. Más szóval annak kérdése: vajon milyen sok más olyan alkotás született még, amely szembeötlően hasonló vonásokat mutat. Ha sok, akkor a műnek a javára írható a stílusteremtés irodalomtörténeti többlete is. Ha nem, akkor viszont csak az esztétikai, illetve más társadalmi értékeit vehetjük számba. Ahogyan megtörténik, hogy valamely organikus egészset adó remekmű közvetlen folytatás nélkül marad, és ilyenkor tudatunk nem lel elegendő fogódzót ahhoz, hogy kizárólag belőle új stíluskategóriát alkosson, ugyanúgy észrevehető ennek az ellentéte is: az, hogy valóságos belső egység híjával levő egymáshoz hasonló művek viszonylag nagy száma alapján kialakul valamilyen új stílusfogalom. Esetleg merőben történeti elnevezést kap (pl. „századvégi”), de kaphat olyat is, amely a belső lényegre – voltaképpen a lényeg hiányára – utal („eklektikus”).

A stílus problémakörének hazai viszonylatban eddigi legteljesebb feldolgozását Csetri Lajos kitűnő bölcsészdoktori disszertációja adta.<sup>12</sup> Kiterjedt nemzetközi szakirodalmat komoly gondolati igényességgel feldolgozó-rendszerező munkája mindenekelőtt az ún. esztétikai, illetve a deskriptív stílusfogalmakat különbözteti meg egymástól. Úgy gondolom, hogy még az ő koncepciójának belső logikáját is tovább kell gondolni, ez a munka sem eléggé következetes a fogalmak elhatárolásában. Mindenekelőtt azért, mert a különböző koncepciók ismertetése során utolsónál éppen Thomas Meyer Greennek különböző fogalmakat egybemosó szavait idézi, bírálat nélkül: „Green pedig teljesen feloldja a két fogalom ellentétességét: »A műalkotás stílusa a kompozíciónak mint egésznek funkciója, történelmi jelenségként vizsgálva... Másrészt ha azt mondjuk, hogy egy műnek van stílusa, a művészség többé vagy kevésbé sikeres kifejezési módját jelöljük

meg vele. A stílus ebben az értelemben egyértelmű a művészi minőséggel vagy kifejező erővel ... A stílus mint történelmi jelenség és a művészi minőség mint művészi érdem így bensőségebb kapcsolatban vannak. Az előbbi nemcsak feltételezi az utóbbit, egyenesen ő az utóbbi, történelmi szempontból nézve!» Éppenséggel nem mondja tehát ki, hogy a „stílus” betű-, illetve hangalakulat egyszerre több, egymástól merőben eltérő jelentésnek a hordozója, más szóval a „stílus”-nak mint *többjelentésű* szónak a használata során legalábbis értelmezést, illetve jelentést feltüntető megkülönböztetésére volna szükség. (Mint például a 24 óra, illetve az égitest jelölésének esetében: „nap”, illetve „Nap”. – Ehhez hasonló megfontolás ösztönözhetette az idézett Focillont is arra, hogy az „a stílus – egy stílus” megkülönböztetést tegye, de az ő elhatárolása sem eléggé világos.) Úgy gondolom azonban, hogy abban sem eléggé következetes Csetri, hogy elméleti rendszerezésében mint elméleti és leíró stílus-konceptciókat szembeesíti egymással a művön belüli, illetve a művek közötti egységekre, illetve összefüggésekre koncentráló elméleteket. Amit az „értelmes” belső rendet jelentő *struktúra* („világgeész”, „totalitás”) variánssal helyettesíthető „stílus” szó jelöl, az is leírható (ezt Csetri is elismeri), *elvileg* pedig azok a kategóriák is szolgálhatnak értékelés alapjául, amelyek más-más műveknek a hasonlóságuk alapján történő csoportosítására alkalmasak; mindkét esetben *további lépés az esetleges* értékelés.

E rövid tanulmány korábbi részeiből bizonyára kiviláglott, hogy szerzője szerint az *előbbi* vizsgálódáshoz *jogosan* társul az értékelés mozzanata, az *utóbbihoz* viszont *nem*. Magától értetődő azonban, hogy ilyen terjedelmű írás nem vállalkozhat ezeknek a problémáknak az érdembeli tárgyalására. A fogalmak tisztázása azonban mindenképpen meg kell hogy előzze a további kutatásokat és vitákat.

(1969)

## A STÍLUSVÁLTÁS EGY MEGOLDATLAN VÁLTOZATA (Vajda János *Alfréd regénye* című műve, és a magyar romantika néhány problémája)

„...eredeti képei erejével és félelmetes pompájával páratlan az irodalomban ... A váratlan részletek és hasonlatok vakító fénnel villódnak benne, mint villámok az éjszakában, s oly sűrűséggel követik egymást, hogy káprázik bele a szemünk” – írja Komlós Aladár az *Alfréd regényében* megjelenített álmóvizióról.<sup>1</sup> Korábban Bóka László is már középkori látnokok utódát ismerte föl ennek alapján Vajdában,<sup>2</sup> s általában is elfogadottnak látszik az a vélemény, hogy csupán makacs népnemzeti konzervativizmus szűk szemléletmódjának és elfogultságának terhére írhatjuk Gyulai Pál kegyetlenül gúnyos bíráló szavait, melyek szerint e mű „részvétre érdemes férfiú helyett egy futó bolondot rajzol... Alfréd úr örült álma és féleszű éber töprengése a szenvedélynek nem annyira rajza, mint paródiája.”<sup>3</sup>

Ha a Bóka és Komlós által idézett részleteket nézzük, akkor valóban egyértelműen nekik kell igazat adnunk: lapos középszert igénylő stíluseszmény zárhatja csak el a műértő szemét a világ felbolydulásáról valló félelmetes látomások művészi erejének felismerésétől. Csakhogy míg Gyulai az ő általuk idézett részletek mellett ment el látszólag érzéketlenül, addig ők viszont a Gyulai által kiemelt (illetve ezek mellé bízvást odaállítható) mozzanatok fölött siklottak el hasonlóképpen. Például afölött, hogy Alfréd a szobájában megjelenő halál kaszájának nyelén mászik le fényes nappal ablakából a Váci utcára, hogy a felbolydult világban fájó fogakként szakadnak ki a fák, szakácsné által lekozmaált sügérek



módjára hevernek szanaszét az elpusztult emberek, a szenvedély bélpoklos kályhafűtő ördög képében jelenik meg, a vihar durrog, a szerelmi érzés nagyságához mértén szűnyogcsípésnek tűnik bengáli tigrisek és dühödő oroszlánok marása – és sorolhatnánk még a példákat, dagályosság és közönségesség elegyítéseit. A mű számos eleme a romantika vásári ócskaságainak lomtárába való, nem pedig egy részben Ady lírájának előfutáraként ismert, remekműveket is alkotó költő bibliai látomásainak leírásába. Minden Vajda iránt érzett tiszteletünk ellenére oda is kell utasítanunk őket – ha csak azt föl nem tételezzük, amire láthatólag eddig senki nem gondolt, hogy ti. a költő – legalábbis részben – *paradisztikus* célzattal használta fel ezeket az elemeket.

Az ellentmondás feloldása ugyan e hipotézis fölvetelével látszik csak lehetségesnek, a föltevés azonban – legalábbis első pillanatra – maga is nagyon merésznek tűnik. Elképzelhető egyáltalán, hogy valaki egyszerre legyen képviselője és kigúnyolója valamely irányznak? Mindenekelőtt: annyi legalábbis köztudott, hogy a romantika némely dagályosságait *A helység kalapácsában* kigúnyoló Petőfi még ezután is mindvégig hatása alatt áll a romantikának (hol erősebben, hol gyengébben). Epikában olyan szélsőségesen – s néha a dagályosságtól sem ment – romantikus alkotásai vannak, mint a *Salgó* vagy *A hóhér kötele* (ennek egy eleme még majd a *Szeptember végén* utolsó versszakában is megjelenik), vagy az egyébként igen értékes *Az apostol*; lírájának romantikája majd talán *Az őrültben* tetőződik. Másfelől ismeretes az is, hogy például Byronnál is érzékelhető a romantikus hév, a vele együttjáró emelkedettséggel és pátosszal, s ugyanakkor a kijózanultságnak nem egyszer már-már a cinizmusig józan hangvétele. Heinének a romantikával vívott küzdelme is több ehhez hasonló vonást mutat: romantikus és a fellengzős romantikának realiztikus látásmódú kigúnyolója ő egy személyben. – Ha most már megint közelebbi példákat keresünk, Arany Jánosnak negyvenkilenc utáni tevékenységében figyelhetünk föl részben hasonló sajátságokra. A romantikus látás- és kifejezőmód felújulása (illetve az ő életművén belül: első jelentkezése) az *Álom – való*, majd *A lantos* című költeményében mutatható ki először. De vannak valamivel később ennél kevésbé „tisztá” jelentkezései is. Ez a nem „tisztá” jelleg azért is indokolt, hiszen egyszeri –

legalábbis részleges – letűnte után éled újra a romantika, olyan körben, amely igazában már nem az övé. Így azután a *Bolond Istók* első énekében is együtt jelentkeznek bizonyos romantikus és naturalisztikus-realisztikus elemek, a műben pedig – részben épp az elmondottak következményeképp – a groteszk jut központi szerephez. A halál csontvázfigurája is egyszerre félelmetes és már-már a nevetségességig visszataszító: romantikus és a romantikát gúnyolóan közönséges. Látnivaló tehát, hogy itt a romantika bizonyos fokú „önfelszámolásának” is tanúi lehetünk.

Vegyük most már figyelembe Vajda költészetének alakulását a kérdéses években. Először is: szembeötlő, hogy az előtte eltelt évtizedben milyen keveset ír. Könnyen elképzelhető, hogy ekkori betegeskedésén túl valamilyen belső átalakulás, változás is okozója ennek – már csak azért is, mivel ezeknek az éveknek a magyar irodalmára általában is jellemző a válsághangulat, bizonyos illúziókkal való küzdelem, illetve a velük való leszámolás. Figyelmet érdemel az 1872-ben írt *A kárhozat helyén* című verse is, melyhez időben közvetlenül kapcsolódik az *Alfréd regénye*, s melynek jellemzésekképp Gyulai azt írta, hogy ez „az *Alfréd regénye* lírában”.<sup>1</sup> A költemény bevezető sorai valamely szörnyű esemény megtörténtét sejtetik, mely után „visszafelé mén a lét” is, majd szertelenül romantikus kitérései végén így kiált az égre a költő:

... gyalázatfolt ég a napban,  
Virágkehelyben ronda pók.  
Nincs szemérem a csillagokban,  
Zsibáru lett a szűzi csók.  
Hogy koldussá szegényült a lét;  
Leélte tündöklő nyarát.  
Üres a végetlen mindenség,  
Ki van rabolva a világ!

Ez után a felkiáltás után s a feszültség felfokozása után mondja aztán ki az egész világgal pörlekedő szavak okát: az általa meglátogatott teremben lett Gina a herceg szeretőjévé. A pátosz, a feszültség kissé túlzottnak érzik, – de a tény kimondása után hirtelen hangot is vált a vers, költője levonja a kiábrándító

tanulást. „Úgy kell neked, szívem! mit fellengsz?” – kérdezi, majd a romantikát egyetlen fintorral elutasítva zárja a költeményt:

Mért nem tanultál Jupitertől?  
Elég fényes példát adott:  
Ismerve Európát, cselből  
Előbb ökörré változott.

A groteszk – önmagának és a romantikának egyszerre szóló – fintorra tehát már itt is fölfigyelhetünk, noha eleve tudatos parodisztikus szándékot itt még aligha tétélezhetünk fel. Az érzelem, az emberi lélek szép világa, másfelől pedig a mindenhatónak érzett anyag: a valóság vélt közönségessége közti ellentét azonban az ugyancsak 1875-ös *Végtelenség* c. versében is az emelkedett pátoz és a groteszk elemeinek bizonyos elegyítését mutatja: „Örök s végtelen e habarc világ. ... / Elváltozunk; forgunk, keveredünk / E nagy kazánban, sülvé, fővé, majd / Láthatlan légparányokká oszolva” – mondja keserű gúnnyal, majd arról a tényről, hogy a világegyetemből semmi igazában el nem tűnhet, így szól: „ami itten leltározva van, / E lomkamra lajstromábul egy láthatlan porszemet ki nem vakarhat, / El nem sikkaszthat maga a mindenség / Mindenhatónak vélt leltárnoka.” (Itt is Arany *Bolond Istók*jának első éneke juthat eszünkbe, ahol a hős mindenféle lim-lom egyikévé lesz a cigányok szekéréen.) De ugyanerről a tényről másutt – bár tragikusan árnyalt – lendületes szépségű sorokban is vall:

... Voltam, vagyok  
Öröktől fogva, és leszek, parányi  
Porszem, de egykorú magával az  
Örök idővel, a csodálatos,  
Megfoghatatlan véghetetlenséggel.  
Hurcol, ragad magával egyre, lobogó  
Sörénnyel, mint az elragadt fiút  
Eszeveszett, vad paripa, szünetlen  
Világok és idők tünedező  
Rengetegének tuskén-bokrain...

Végül mégis a megrettenés élménye lesz itt erősebb – ez elől pedig a hitbe való fogódzást jelöli meg egyetlen lehetséges menedékül. Am e kiútról szólván megint megjelenik versében a groteszk elem. (Igaz, Vajdánál előfordulhatnak vitathatatlan stilisztikai hibák is, itt azonban a vers egésze teszi kétségtelenné, hogy nem erről van szó. Ész-érvet ugyanis nem hozott fel a materializmusnak általa tárgyalt gondolataival szemben, a hitet pedig „vakhit”-nek nevezi, az ezt elfogadó szerinte is „szűk völgybe” ereszkedik alá, ahonnan a világot nem látja, csak az eget.) „Hisz és remél tehát föltétlenül, / Megnyugszik és ugyanazon kötélén / Ereszkedik le boldog áhítattal / Sírjába, melynek éjjele előbb / Kétségbeejté a kételkedőt.” A sírba „boldog áhítattal” történő alámászás groteszk jellege aligha vitatható – akárcsak az, hogy a vers vége majd megint komolyan hirdeti, kiáltja kétségbeesett önmagának ugyanezt a programot:

Inogni érzem a talajt, – megindul  
A föld alattam; forog a világ;  
Szakadozik az égbolt, hullanak  
És lenn a mélységben tündöklenek  
A csillagok és integetnek  
Fenyegetőleg: ember, ember,  
Ki ide tévedél, ragadd kezedbe  
A hit koporsókötélét szilárdul,  
S el ne bocsásd többé soha!

Groteskség és pátosz, lelkesültség és öngúny tehát már másutt is meg-megjelenik egyazon művön belül, s hogy ugyanarról (itt: az anyag végtelenségéről) egymással homlokegyenest ellenkező hangnemben szól, azt is megfigyelhettük. Nem is egyedülálló jelenség ez ebben a korban, hasonlót, – hogy a kisebbeket ne említsük – például Madáchnál is láthatunk. (Lucifer hol az igazat mondja ki Ádám fellengzős képzelgéseivel szemben, hol cinikus gonosz, aki Ádám és minden magasabb eszmeiség vesztére tör – hol viszont egyáltalán nem lehet szavai mögött az író állásfoglalását biztosan megtudni.)

Térjünk ezek után vissza a kiindulási ponthoz, az *Alfréd regényéhez*. A mű cselekménye is félreismerhetetlenül a romantikával

történő leszámolásról szól. Izidórának, a női főszereplőnek „Fehérek voltak vállai, mint a Kordillerák hava”, s a hős kezdetben rajong érte, ám hamar kiderül a varázslatos és előkelő nevű hölgyről, hogy nehéz volna őt bármilyen tekintetben emelkedett lénynek tekinteni, a történet végén a színpadias jelenetek sorát pedig az zárja, hogy a térdre borult, de gögösen visszautasított Alfréd „Most már kvittek vagyunk, madame” megjegyzéssel föláll, derűs arccal leveri térdéről a port, s otthagyja egykori imádotját. A cselekmény során a hős varázslatos álma nevetséges félreértésnek lesz forrásává. A párbajban Alfréd Jókai legszebb romantikus hőseire emlékeztető, (de őket is csaknem megszegve-nítő) módon bánik el a „párbajdühönc, botrány- és stiklihős” gróf Kievszky Oszkárral –, hogy utána aztán ostoba módon semmit se érezzen már a hölgy iránt, akiért vívott. A történetben szereplő csontváz-halál meglehetősen nyikorog – utóbb viszont megszeppenve fejét egy piké terítőbe burkolva alszik el. A stílus sem kevésbé árulkodó.

Fehérek voltak vállai,  
Mint a Kordillerák hava;  
Szemölte sűrű fekete,  
És lobogó láng a haja.  
S a többi és a többi –

– kezdi Izidóra jellemzését Vajda. Megint a keserűen gúnyos, naturalisztikus-romantikus *Bolond Istók* jut eszünkbe, ahol Arany az éjszaka komor sötétjén áttörő fények ünnepélyes szépségű leírását zárja váratlanul így: „Stb. – De minek törődöm én / Ezekkel? innen-onnan meghajnallik.” A mű számos részletének olvastakor azonban még inkább *A helység kalapácsa* jut eszünkbe. Például a hajnal „mint hentes kése / Hatol be a szendergő öntudat szívébe”, a sejtelmek úgy „emelgetik” Alfréd szívét, „mint a gáz a gömböt” (ugyanezen testrészt máskor „örömlövészként dobban”), a hölgynek „rohamra lelkesítő bájai” vannak, Alfréd látja, sőt „pláne” hallja „suhogni... / Esdeklő Cherubok lángpallósát”, s „az elítelt világ közelgő végét hivatalosan bejelentő hírnök” is szerepel a történet során (kiemelések tőlem, T. A.).

„Dühöm vadkanja makkal álmódott” –meséli Alfréd önmagáról,  
s azt súgja „Rémes rejtelmesen, fenyegetőleg” a halál fülébe,

Hogy ekkoron föllobbanó szívem,  
Mint millió mázsányi dynamit,  
Úgy szanaszét fröccsenti birodalmad,  
E possadó palozsnát, hogy maga a  
Mindenható isten se rakja össze  
Morzsáit egyhamar, s bizony-bizony  
Eltelhetik egy kurta miriád,  
Hogy magad is hoppon maradsz, kicsöppensz,  
És kujtoroghatsz erre-arra, mint  
Szegény kóbor vadászlegény, kopogva  
A légúr egyik-másik csillagán,  
Keresve hivatalt, de mindenünnen  
Elutasítva...

A demokrata Vajda ezt a képet is aligha írhatta le gúny nélkül:  
„A jégcsapos tél, e goromba pór / Beront a nyárba, betolakodik, /  
S kérges saruival tiporja össze / Annak virággal ékes termeit.”

De a keretet adó egész bevezető rész is leplezetlenül gúnyoros, némiképp hányaveti hangú: elmondja, hogy a történetet egykori mulatozás során, „tarjagos csibukfüstfelhők között” mesélte időtöltésként régi cimborája, aki ezzel a történettel „pályanyertes” lett az ivókompániában. A hangvétel néhol szintén *A helység kalapácsára* emlékeztet. Tehát csaknem egészen bizonyosra vehető, hogy akkor, mikor az álmodozó Alfréd bosszút lihegő megcsalatott szerelmében a haláltól elorzott kaszával oda-visszamentében egyre csak aprítja a jámbor pesti népet a Váci utcán, s végül boldog, hogy az „elkorcsosult emberfajt” sikerült kiirtania, és így aztán kettesben maradhat szíve szerelmével; akkor Vajda itt is a romantikát gúnyolja, azáltal, hogy bizonyos jellegzetességeit ad absurdum viszi. (Közben Alfréd egyszer elejti kaszáját, mire az ott-termő halál nagy bosszúsan, mint afféle kontár kezébe nem illő szerszámmal gyorsan odábbáll vele.) Annyi legalábbis elmondható, hogy a talán még őszintén romantikus pátosszal kezdetű s mind több hévvel megtelő sorokba belopózik a keserű – mert részben önmagának szóló – gúny fintora, s a szélsőséges fokozás

végül már parodisztikus célzatúvá lesz. Talán még az a kérdés is fölvetődhet ezek után: nem egészében parodisztikus-e az *Alfréd regénye*? Ez ellen azonban nem csupán a látomásnak helyenként megdöbbenően szuggesztív, nagy költői erőről és mély átéltségről tanúskodó vallomásai szólnak egy világ (ebben az esetben sejtetőleg főként a belső világ) teljes felbolydulásáról, zavarodottságáról. A mottóul választott, a fantázia jogát hirdető Taine-idézet is cáfolja ezt a föltételezést, s ellene tanúskodnak az álmokba űzően prózai valóságról szóló olyan leírások is, melyek a maguk nyers erejével talán az egész magyar lírában egyedülállóan realisztikusak:

... egyszerű lakomban,  
Mely most először tűnt fel oly szegénynek,  
Szűknek, mint faragatlan közkoporsó,  
Melyben közkatonákat hordanak ki és  
Fordítanak le éjjel, fütörésző  
Közönnyel nézve jelöletlen sírba,  
Mint urasági béres a szemét-  
Gödörbe az istálló-almot...

Az ilyen részletek mindenképpen megrendítő komolyságról vallanak.

Más elemek is e vegyes szemléleti jelleg mellett tanúskodnak. Az Izidóra szépségéről szóló leírásban hasonlatként megjelenik az égbolt tetején ragyogó üstökös képe, mely majd *Az üstökös* című versében Vajda magányos énjének büszke jelképeként fog fényleni. S ha a Kordillerák hava még inkább csak afféle konvencionális hasonlatként szerepelt is az idézett sorokban, a mindössze hónapokkal később (és közvetlenül utána) írt *Húsz ész év múlva* fölkelő nap fényétől vörösre festett havas Mont Blanc-képére gondolva lehetetlen nem „komolyan venni” ezt a hasonlatot: „mint éjből a Kaukázus hócsúcsai, / midőn a hasadó Hajnal első lángja önti el”. De aztán hasonlóképpen félreismerhetetlen a következő sorok hangváltása is: (ti. úgy) „fénylett ki Izidóra pongyolája, / S a lángoló fürt a hattyúvállakon... / Mert – notabene meg kell vallanom – / Egy kis különbség volt a bibliai / S új édenem közt.” A *Végtelenségben* riadt kétségbeesés színezi a

groteszk mód közönséges metaforát: „...a sírhalom, e forgó gömb sömörje...” – az *Alfréd regényében* még keserűbb lesz a gúny: „beteg földhólyagunk hártája, melynek / *Egynémely pörsenését / Chimborasso vagy Himalaya név alatt csodáljuk, / Ugy borzong, össze-összerázkódik, mint a vadult mén oldalbordabőre, / Ha nyári délben marja a bögöly*”. Az égbenyúló csúcsok tisztelete azonban mégis tovább él majd Vajda lírájában.

Az *Alfréd regénye* tehát a romantika önfelszámolásának egyik legjellemzőbb alkotása, – de olyan önfelszámolásé, melynek eredményeképp a század első feléhez kötött, itt már önmagát túlélt romantika eltűnik ugyan majd a maga sallangjaival, ám a valóság prózaiságával szemben a nagyságot, a kicsinyességeken felülemelkedő s alkotó szellemet középpontba állító *romantikus jellegű magatartás* tovább él, s majd új művészi értékek forrásává lesz.

Mert ha a romantikától elfordulva Vajda néha a nép-nemzeti iskola hatása alá került is, máskor pedig az aranyi csöndes rezignáció hangján szólt – azok a költeményei, melyekkel Ady előfutárává lett, ennek a romantikus magatartásnak az értékes lényegét őrzik. A kozmikus távlatú és differenciált, a dolgokat ellentétességükben látó szemléletet, a képalkotás merészségét (s ezzel kapcsolatban a képek részleges önállósulását), a teljes: istenével-végzetével bátran pörlekedő emberi magatartás szépségét. A valóságot nemesi eszmék és középkori szellemiség jegyében tagadó romantika megkopott kellékei, avult kifejezései hiányoznak már ezekből az alkotásokból; a hófödte csúcsok és szikrázó csillagok vakító fényének s az éjszaka sötétjének, magasan szárnyaló különös madaraknak s lápok, ingoványok lakóinak, magára maradt ember-titánnak s a vele szemben álló ellenséges világnak szélsőséges kontrasztjai azonban továbbra is döntő meghatározói ennek a lírának.

Ez az ellentmondásos: a romantikát, illetve a romantikus magatartást megszüntetve megőrző folyamat szükségképpen hoz létre stiláris töréseket – különösen olyan költőknél, akikre amúgy sem a formafegyelem, a kulturált műgond jellemző elsősorban, hanem az elemi erejű élmények szuggesztív kifejezésének készsége. Az *Alfréd regénye* talán legszemléletesebb jelzője ennek a bonyolult fejlődésnek. Minden egyes mozzanatának megértése



nem lehet célunk – erősen átmeneti volta következtében művészi feloldatlanul disszonáns belső világával a maga egészében nem is képvisel akkora értéket, hogy ez megérné a ráfordított s teljes eredményt bizonyára úgysem hozó fáradságot. Vajda költészetének és a kor egészének jobb megértéséhez azonban föltétlenül sokban hozzájárul hát ennek a belső ellentmondásnak a feltárása. Bizonyára még nem egy megnyilvánulása van e kettősségnek, s a huszadik századi modern magyar irodalom kialakulásának vizsgálatakor mindenképpen érdemes rájuk fölfigyelni.

(1965)

## HUSZADIK SZÁZADI STÍLUSPROBLÉMÁKRÓL A RADNÓTI-ÉLETMŰ KAPCSÁN

Ó... szép  
és régimódi szenvedés, halál,  
költőhalál, fennkölt és hősi kép,  
tagolt beszéd, mely hallgatót talál –  
mily messzi már...

Ezek a klasszikus eszmények, ezek a higgadt méltóság érzetének testet adó sorok alkotják – mint jórészt ismeretes – a Radnóti-életmű egyik pólusát. Annak nemes tartása kap itt formát, aki „míg csak él, amíg csak élhet, formában beszél, s arról, mi *van* – itélni így tanít”. A metrumok tiszta nyugalma, antik rekvizítumoknak az örökre, az időtlenre utalása – vergiliusi keretszerkezetek megújítása, az antikvitás pásztorainak és műzsáinak megidézése.

Hívős, rothadó avarban állok,  
kibomló látomásaim között.

Valahol itt lelhető fel a másik végpont, melyre ennek a lírának a legfőbb szerkezeti elemei – a kettő közt ívbe feszülve – odarögződnek. Ideálissá tisztult valóságselemek szép elrendezettségének helyére betörő „valószínűtlenség” abszurdításainak kaotikus valóságossága. Realisztikus (minél közvetlenebb valóságmegragadást célzó) tendenciáknak majd klasszicistává stilizált-nemesített, majd szürrealisztikus-expresszionisztikus nyugtalansággal

„keresztezett” változata: képletté egyszerűsítő formában valahogy így jellemezhetjük ezt a lírát. Vagy – ha úgy tetszik: megfordítva a szószerkezetet, s ezzel egy parányit a kategorizáláson is változtatva – majd klasszicizálás törekvéseinek, majd szürrealisztikus-expresszionisztikus stílussajátságoknak realiztikus alapszöveten való „elhelyezése”.

Eklektikus jellegű életművel lenne dolgunk? Stílustörekvések szervesen elegyedéseként próbáljunk felfogni egy általánosan értékesnek tekintett költszetet – vagy operáljunk inkább a „stíluszintézis”-nek valamilyen rangosabb fogalmával?

Nehéz kérdések. Induljunk el kisebb anyagrészek közvetlenebb vizsgálatából. Már csak azért is, hiszen a Radnóti-életmű „pólusairól” bevezetésül mondottak egyelőre nélkülözik a gondosabb alátámasztást. Mélyüljünk el legalább egy fokkal jobban a hivatkozott anyag vizsgálatában: vegyünk szemügyre néhány kiragadott idézet helyett néhány egész verset a későiek közül. Talán három közismertet: az egymás közelében született *Hetedik eclogát*, az *À la recherche...*-et és a *Levél a hitveshez*t. Ha nem is teljes tüzetességgel, mégis úgy, hogy fontos jellemzőiket ragadhassuk meg – olyanokat, melyek az érintett általánosabb kérdések tárgyalásakor is számba jöhetnek.

\*

Mondd, van-e ott haza még, ahol értik e hexametert is?

Közismert Radnótinak ez a sora, klasszicizáló – klasszikus hagyományokat felújító – törekvéseinek talán legpregnánsabb megnyilatkozása. Hexametert adó akusztikai alakzat, mely szemantikai értéke révén ennek a versformának általános emberi értékeire – emberi „jelentésére” – utal, a szavak („értik”, „haza”) asszociatív köre által az értelmes, eszmények és hagyományok által összefogott emberi közösség értékeiből is fölidézve valamit.

Az idézet – ez döntően fontos – legszervesebben része a műegésznek. Hiszen az antik versforma korántsem külsődleges, pusztán a hangréteg egészét meghatározó rendezőelv itt: a tisztaság, a már-már hűvös fegyelmezettség a közvetlenül érzéki (akusztikai) és az elvont (gondolati) komponensek *közi* rétegek

sokaságában is meghatározó szerephez jut. Úgy, hogy közben megjeleníti a mindennek ellentmondó közvetlenül tapasztalt valóság tényezőit is: azét a valóságét, melyről az idézett verssornak csupán kérdésformája ad nyugtalanító jelzést.

Hűvösen fegyelmezett a vers nagyobb egységekbe rendezése is: olyan sorokkal kezdődik, melyek a rabság „keretét” adó drótokat idézik föl, s a mű végéhez közeledve visszatér az újra feszülő drótok motívuma. (A már-már mérnöki rend „kereteit” épp a dekorativitásra – keretezett képekre – utalás hozza inkább a klasszicizmus szép „formafegyelmének” közelébe.) A részletek tagolását illetően: klasszikusan egyszerűek (egyszersmind klasszikusan általánosítóak) néha a kisebb szókapcsolatok is: egy jelző (vagy éppen antikos-régies értelmező jelzős szerkezet) szabályosan egy jelzett szóhoz kötődik. Állandó jelzős kapcsolatként „hangos olasz”, „szakadár szerb”, „méla zsidó” követi egymást, fegyelmezett tagolásban, (távrolról a „Szerbia vak teteje” s a „búvó otthoni táj” hármas tagolási rendjének felelve a maga *háromszor kettes* tagolásával az itteni *kétszer hármasnak*, „az álom, a szép szabadító” közelít az első szavak-kirajzolta cselekményben, „az álom, az enyhétadó” nem tud a beszélő számára megérkezni az utolsóban. Klasszikus költőeszményeknek felel meg a sorok-megidézte szereplő tevékenysége is: *ír*, egyedül ébren annyi más közt, megörökítve mindazt, ami körülötte van és történik, a *szellem* fegyvereinek erejével magasodva fölébe az *anyag* béklyózó erőinek. Ír – és nem homályos sejtéseknek vagy feltörő vágyaknak adja oda magát, hanem tisztán *lát és ért*. A „látod” az első szó, mely elhangzik, s ez tér vissza az utolsó szakaszban is. Amikor pedig az érzékeltetett éles és hűvös fény-árnyék-hatás nem láthatja a szemmel, akkor a vele szorosan összekapcsolt, de nélküle is működni képes ész „*az tudja* a drót feszülését”. – Klasszikus nyugalom hatja át a beszélő szemléletmódját is: „rövidebb egy nappal a fogság, s lásd, egy nappal az élet is...”. Az értelem – ha az ezt jelölő szó ezúttal nincs is leírva – pontosan látja itt is rész és egész viszonyát, a megingatni nem tudott belső nyugalom pedig egyensúlyt tud látni – teremteni? – az *egy jó – egy rossz* viszonyában. Az ezt megelőző sorban épp ellenkező rendben követték egymást a hasonlóképpen polarizált tényezők: „A bolhák ostroma meg-megújul, de a légyesereg elnyugodott már”; az

egy negatív – egy pozitív érték egymást váltása növekvő súllyal alakult a másodikban egy pozitív – egy negatívvá. (Rövidebb a fogság: pozitív értéket jelentő tény, rövidebb az élet is: negatív. – A kisszerűen pillanatnyi és az általános-emberi közti kapcsolatot az „elnyugodott” szó segít megteremteni: szintaktikailag a kisszerűhöz kapcsolódik, asszociatívén viszont az egyetemeshöz.) Ugyanazt a „lassú tekintet” által megfigyelt egyensúlyt s az ebből adódó ritmust éljük itt át, mely előbb a kétszer hármas tagolású „jóhírt vár, szép asszonyi szót, szabad emberi sorsot, / s várja a véget, a sűrű homályba bukót, a csodákat” párhuzamából adódott. S amely *harmadszor* a befejezésben lesz különösen hangsúlyos, a „nem tudok én  *meghalni se, élni se* nélküled immár” kettősségében. (A kettősségekből adódó részleges párhuzamok száma általában véve – a mondottakon túl is – jelentős: ez mintegy az egész mű anyagát adja „fedezetül” – rejtett élményerősítőül – az említett párhuzam-élményhez. Például: „...csak az ész, csak az ész”; „búvó otthoni tájra. Búvó otthoni táj”; „Alszik a tábor”, „Alszik a tábor...”; „újra feszülnek”, „újra elalszik”; közben párhuzammal rokon élményt ad egy pontos felezés: „És aki jobbra nyöszörg, aki balra hever”; keretszerű párhuzamot teremt asszociatívén a motívumrokonság révén az enyhe varázssal megjelölt álom és a „suhognak az álmok” sor az első, illetőleg az utolsó szakaszban.) S nem utolsósorban a mindenképpen *tiszta kép* adására irányuló költői törekvés tudja megláttatni a „szétdarabolt lázas test”-ben is, hogy az valamiképpen „mégis *egy* életet él itt”.

A klasszicizmusával rokon emberi tartás fontos tényezőinek testet adó mű ugyanakkor klasszikus (még inkább talán klasszicista) költői művekkel száznyolcvan fokos ellentétben álló tényezőket is tartalmaz. *Önmagukban véve* már az említett elemek egy része is ilyen, csak egymás viszonylatában való elrendezettségük milyensége rokonítja őket az említett törekvésekkel. Rongyos, kopaszra nyírt fejű, horkoló rabok látványa, vaksi küszködés, a „férgek közt fogoly állat”-lét megalázó gyötrelmei, megkeseredett szájjal földre nyugózó anyagisága – chagallian groteszk meseszűrűséggel repülő foglyok látomása, álmok suhogásának hallucinációi s az *érzéseknek valóságként* tétélezése: naturalisztikus és szurrealistikus-romantikus tényezők egymást kiegészítő ellentétei. Maga a hangzásával és mondattagolásával egyaránt

klasszikus nyugalmat megtestesítő zárás is magában hordja a romantikára jellemző magatartást azáltal, hogy az *érzés* valóságát iktatja az *objektív külső viszonyok* valóságának helyébe. Hiszen meghalni csak nem *akart* a levél írója – vagy arra vágyott, hogy legalább vele lehessen döntő percében az, akinek karjában – úgy érezte – „a halálon, mint egy álmon”, úgy eshetne át. De meg *kellett* halnia, a teljes kiszolgáltatottság magányában. (És nemcsak „kívülről”, tehát életrajzi adatokból tudjuk, hogy így történt: ennek lehetőségét a mű által leírt helyzet is tisztán mutatja.)

Ha stílusvizsgálati szempontokkal közelítünk ehhez a műhöz, akkor azt figyelhetjük meg, hogy ez a kettősség (ti. a közvetlenül adottat megragadó realizmusé és a tőle magukat messzire elrúgó művészi törekvéseké) a maga kettősségében szembesítődik bizonyos klasszikus sajátságokkal (ezeknek itt-ott talán modern konstruktivista törekvésekkel rokon sajátságaival). Ezekből alakult ki *a mű komplex struktúrája*. Ezek együttese ismerhető fel abban a műalkotásban, mely olyan *magasrendű, következetes emberi magatartásnak* ad nyelvi kifejezést, mely a rabság szűk terébe szorítottság és az ebből megkísérelhető ál-szabadulásoknak magát-odaadás kettőssége ellenében a rendteremtés fegyelmezettségét vállalja önként magára. Azért, hogy ennek eszközeivel: *alkotással* tudjon helyzetén – igaz hogy csak részben, de ténylegesen is – úrrá lenni.

Mások, de ugyancsak az itteniekhez hasonlóak – nemcsak az egyes tényezők, hanem belső arányok is – az elemzésre kiválasztott másik két versben. Az *À la recherche...*-ben az állandó jelzős szókapcsolatok („a szépmosolyú nő”, „a fürge barátok”, „a tündérléptű leányok”, „a drága barátok”, „a gyors behívók”, „a rég elesettek”), az egymással párhuzamban futó klasszikus tisztasággal tagolt szószerkezetek („szépszemü karcsu pohár”, „háboru hallgatag évei”, „metrum tajtékos taraja”), az egyes szavak és szószerkezetek asszociatív köre („nemes”, „költőkkel... koszorúzott”, „asztal”, „pohár”, „metrum”, „bölc”, „verssorok”, illetőleg „torzó”, „harcra tiportak”) ugyanúgy klasszikusértékeket idéznek (illetőleg ilyeneknek a pusztulását), ahogyan a hangzás rétegében a hexameter lüktetése, a felidézett cselekmény tekintetében a tűnődő szemlélődés alapmagatartásának kifejezése, a társada-

lom zűrzavara elől a szellem számára menedéket nyújtó zárt kis világ képének vagy a baráti hűség kézzorításainak felidézése. S hivatkozhatnánk a *Hetedik eclogáé*hoz hasonló más mozzanatokra is, melyek közelebbről-távolabbról klasszikus (illetőleg klaszszicista) színezetűek. Ám az itt-ott szürrealisztikusnak mondható látomásszerűség sem hiányzik: „Verssorok úsztak a lámpák fénye körül, ragyogó, zöld / jelzők ringtak a metrum tajtékos taraján, és / éltek a holtak...”, „torzók aránya kibomlik ... jajjal teli Szerbia ormán”; szürrealisztikus az utolsó két sorban az „akik élnek még” és a „kik eltemetetlen, / távoli erdőben s idegen legelőkön alusznak” teljes egymásba olvadása is. De közben itt is kirajzolódik a költőt közvetlenül körülvevő valóság képe: az olyan nyers valóságélményt adó sorokhoz hasonlóknak is, mint a „hor-kolva aludt körülöttük a század”, közvetettebben a temetetlen halottakra, lepecsételt marhavagonokba zártakra s a társadalomra utaló sorokban, végső fokon azonban mindjárt az elsőben is, mely az egykori *mindennapi* és bizonyára nem is minden kisszerűségtől ment valóságnak az „emlékké nemesedési” folyamatáról szól. Amely tehát reális önmegfigyelés eredményeire támaszkodva teszi „a helyükre” a klasszikus szépségben megjelenő – mert a barbár viszonyok közti emlékezés folyamatában többletértékekkel gazdagodó – képeket.

Ez a lélektani realizmus jut még nagyobb szerephez a *Levél a hitveshez* soraiban: a pszichikum mozgásainak pontos, hallgatag és hűvös kirajzolása alkot benne egyfajta alaprétetet, mely közvetlenül csak egy-egy villanásra tűnik elő mások alól, mégis – legalább részben – meghatározza azokat. Ez a műszer-érzékenységgű önmegfigyelés – „a megfigyelt Én” benyomások iránti fogékonyságának és felindult állapotának következtében – egyaránt megőrökíti pillanatnyi impresszió és életösztönt lánggra lobbantó vágyakozás, föl-földerengő kedves emlékek és „a 2x2 józansága” egymást váltásának egymást majd színező-átható, majd dinamikus ellenpontoszó küzdelmét. A hatások *sokféleségének* kitett gazdag emberi benső feltárulkozását művészi kéz is *fegyelmezi*: az első ellentétek mindjárt nyitáskor rendbe feszülnek (mélység és csönd – erős hang csönd – magasság és erős hang ritmikai láncolata kap meg az első két sorban) – „bíbor parázson” és „zuhanó lángok közt” magát átvarázsolni akarás szenvedélye

szembesítődik az utolsó részben „a 2x2 józansága”-val úgy, hogy a szélső pontokat mégis egyetlen „hullám” segít egyszersmind egymásba oldani. Ahhoz hasonlóan, ahogyan fény és árnyék, álom és valóság, remény magasába emelkedés és éber lét útjára visszahullás, fölfelé emelkedő tekintet és „zuhanni vágyó” bombák motívumai föl-alá hullámozás állandó ritmusával visznek a befejezésig, ahol a kezdetben *szemlélt* hűvösség („*köröm* fölállván sok hűvös érintésű büszke páfrány”) a bensőben átéltté lesz („mint egy hűvös hullám... hull *rám*”), ahol a tételesen kimondott „felkiált” már tényleges kiáltássá erősödik, ahol a lefelé irányulás tragikum-értékeit a „mély” helyett már a „zuhanó” képviseli. Ellentéteknek nem geometriai pontossággal kiépített, hanem eleven lüktetés szabálytalanságait is mutató rendszere ez a vers, s ebben a hullámozásban egymásba is oldódnak az ellentétpárok, hiszen éber lét és álom, feltörő vágyakozás és józan számítás nyugalma végső soron *egyazon irányban* lendít előre: a jobb életért való cselekvés felé. A külső (akusztikai) és a különféle belsőbb rétegekben egyaránt kimutatható az az egység, mely a sokféleséget áthatja. (Sem a szakirodalom, sem a közízlés nem látszik megkérdőjelezni azt az ítéletet, mely szerint a vers egységes remekmű.) Pedig bizonyos tekintetben itt is „elegyes” stílusú mű áll előttünk. Önmagában véve az „üvölt a csönd fülemben” akár expresszionista programversbe is beillenek, a pár sorral később kiemelhető „hangod befonja álmom” impresszionisztikus-szimbolikus századelői versek enyhén sejtelmes hangulatiságát idézi, a „kihez vakon, némán is eltalálnék”, majd a „bíbor parázson, / ha kell, zuhanó lángok közt varázslom / majd át magam, de mégis visszatérek” Petőfi lobogó romantikájának közvetlen rokona, míg az önnön tudattevékenységet mérés („A csókjainkról élesebb az emlék”, „most ... szememre / belülről lebbensz, így vetít az elme”) a kései József Attila és Szabó Lőrinc lélektani realizmusáé, „a 2x2 józansága” pedig leginkább talán a neue Sachlichkeité.

Tudjuk: antikizáló-klasszicizáló törekvések kezdettől jelentkeztek Radnótinál („pásztori énekeiben”), hatott rá az expresszionizmus is (vö. pl. a *Férfinapló* bevezetőjével), az új tárgyiasság is (vö: ugyanennek a ciklusnak 1931. december 8. és 1932. január 17. című darabjaival), a szürrealizmus is (vö. pl. *Béke, borzalom*).



Értékes verset ezeknek a törekvéseknek a jegyében is nem egyet írt, az igazán értékesek azonban a késői periódusban születtek. Abban, melynek természetét viszont a létező stílus kategóriák valamelyikében már csak akkor lehet elhelyezni, ha azt „parttalanná” tágítják. (Amivel lényegileg meg is szüntetik.)

Ezek szerint tehát stílusra-nem-találás szülőteiként kellene tárgyalnunk – említett jellegzetességeik alapján – az említett műveket? (A „stíluskeresés” műszóval, illetőleg az egyes korokban ható – vagy éppen megerősödni nem tudó – ún. stílus teremtő erő kutatásával ismételten és végső soron bizonyára nagyon is indokoltan találkozunk a művészeti szakirodalomban, így a korunk törvényszerűségeit elemző írásokban is.<sup>1</sup>)

A mondottak alapján úgy látszik, érdemes lenne másképpen föltenni a kérdést. Talán úgy, hogy lehetőség nyíljen részleges válaszok adására.

Mindenekelőtt: hogy mű-egység és stílus egység nem azonosítandó fogalmak (más szóval: hogy valamely mű szerves egység lehet akkor is, ha történetesen egyetlen stílusirányzatba sem illeszthető pontosan bele), arra már múlt századi anyagon végzett elemzések, illetőleg hozzájuk fűzött fejtegetések is rámutattak.<sup>2</sup> Emellett alighanem figyelmet érdemel az a tény is, hogy maguk az új stílustörekvések sem föltétlenül azzal az igénnyel léptek porondra, hogy megteremtsék a korban uralkodóvá tehető *stílusirányzatot* – tehát valami olyat, ami átmenetileg uralkodó voltával is *egy* képvisel a sok közül –; sokkal inkább az igazi, a magasabb rendű vagy legalábbis az elavulttal (elavult törekvések összességével) szemben *egy gyökeresen újat jelentő*, a korszakkal adekvát új *művészetnek* a programját hirdetik meg. Talán megengedhető itt a föltételezés, mely szerint ez más szóval azt is jelenti: a pontokba foglaltan meghirdetett programoknak a *mélyén* valójában olyan törekvés húzódik meg, hogy *korukkal adekvát remekművek megalkotása* elől hárítsák el az akadályokat, ezeknek törjék és mutassák az utat. Ha ilyen föltételezésből kiindulva vizsgáljuk a kérdést, akkor az derül ki, hogy az említett törekvések – Sturm und Drang-szerűségeik gőzeinek „elforrásai” után – végső soron teljes eredményre vezettek, csak – társadalmi programok és törvények viszonyának kettősségéhez hasonlóan – nem mindig ott és úgy adva igazi értéket, ahogyan ezt meghirdet-

ték, ahogy elképzelték. Századunkban az egyes „stílustörekvések” e minőségükben (programjaik- és mozgalmoszerűségük-adta egységükben) mintha éppenséggel egészükben „Sturm und Drang”-ját adnák *valami másnak*. Mert korábban a világlátást, magatartást, „életérzést” valamilyen általánosabb érvénnyel átható változás lett „stílus-teremtővé” – ez hozta létre korokkal adekvát komplex művészi struktúráknak olyan sokaságát, melyek egymással szembeötlően rokonoknak, másoktól viszont eltérőeknek mutatkoztak – addig az utolsó évszázad szemléletváltozásának mintha épp az egymást követő változások sokasága lenne a legfőbb sajátja. Ami azt is jelenti, hogy *külön-külön* az egyes – valamilyen tekintetben a legtöbbször szélsőséges – változások nem függenek szorosan össze az emberi benső *lényegét* érintő-meghatározó változásokkal, ebből következően csak kivételes esetekben lesznek valóban komplex művészi struktúrák (remekművek) létrehozásának bázisául szolgáló *teljes értékű emberi magatartások kialakítóivá*. Valamiféle „heterogén komplexitást” a különböző pólusokhoz egyoldalúan kötődő „stílusok”-nak csak az összessége ad. Az ellentétek szerves egységének megtestesülését adó remekművek az utolsó évszázadban láthatóan olyan magatartások, olyan világlátások talaján születtek, melyek már *nem tudják elfogadni* a különböző részváltozásokat valamiképpen abszolutizáló stílusprogramokat, hanem a *sokféleképpen differenciált* valóságra való differenciált reagálásoknak emberi-művészi *fegyelmezésével* törekszenek az emberi integritás művészi szolgálatára. Sokszor egymástól erősen eltérő módokon, a részletek tekintetében igen eltérő belső arányokat alakítva ki, a sokarcúságban testet kapó egységet azonban mindig megadva.

Ha ezt a felfogást – vagy ilyesfélét – tennénk a magunkévá, akkor tehát a korstílus-teremtés igényét részben (a kifejezés által jelölt törekvések egyikének vonatkozásában) a kiemelkedő esztétikai értékeket hordozó egyes művek (mint eredmények) összessége szempontjából kellene megítélni, s további lépésként ezekben kellene keresni (illetve megkeresni) a közösnek mutatkozó domináns jegyeket. Tehát azokat, amelyek *esetleg* valamilyen meghatározható ún. korstílus(ok)ra, stílusirány(ok)ra-stílustörekvés(ek)re jellemzőknek mondhatók. A meghirdetett program-pontokhoz való viszony éppúgy másodlagos fontosságú kérdés

lenne ebben az esetben, mint az, hogy a programok és esetleges személyi kapcsolatok talaján létrejött csoportosulásokhoz (illetőleg ezek történetéhez) személyesen mennyire kapcsolódott hozzá egyik vagy másik író. Ezeknek a meghatározandó esetleges stílusirányoknak a felismeréséhez viszont minden bizonnyal távlatra van szükség; arra, hogy efemer jelenségek folytatás nélkül maradásának, illetve lényeges jelenségek módosultan továbbélésének tényeit, másrészt pillanatnyilag fontosnak látszó különbségek elhanyagolható voltát föl lehessen ismerni. A jelenben a kezdő, tájékozódó lépések megtételénél sokkal többre még nem nagyon látszik lehetőség.

Nem elképzelhetetlen viszont, hogy egy ilyesfajta rendszerezéssel idővel elejét lehetne venni annak a veszélynek, mely a részint világnézeti-politikai, részint stíluszempontok szerint történő rendszerezések merev kettősségéből adódik.

A „stíluskeresés” kérdéskomplexumának egy másik összetevőjét vizsgálva ugyanakkor már nagyobb figyelmet érdemelnének az előbbieken másodlagos fontosságúként említett tényezők. Hiszen a legjellegzetesebben esztétikai értékek létrehozására irányuló törekvésen kívül a művészetekben olyan – közvetlenebbül társadalmi mondható – tényezőkkel is számolni kell, amilyen a közös hang kialakításának igénye. (Ide sorolható akár a közös „kódrendszer”-é, az egyazon „nyelv”-é. A „hang” részben mondandót is jelent.) Vagyis: nagyjából az az igény, hogy értékes alkotások más alkotók és „csak-befogadók” körében egyaránt közönséget – tehát lazább-szorosabb közösségi alakulatot – tudjanak a maguk számára maguk köré kialakítani.

Más szóval legalább három tényezőt jelöl a szakirodalom „stíluskeresés” terminusa. Azokat a törekvéseket, amelyek 1. általában a kor igényeinek megfelelő (ahhoz direkt vagy indirekt módon erőteljesen kapcsolódó) *esztétikai értékek* létrehozására, 2. melyek ezen belül valamilyen módon lehetőleg *konstruktív-közösségi jelleg* érvényrejuttatására, és 3. amelyek ezeken túlmenően (vagy tőlük függetlenül) arra irányulnak, hogy fontosabb, lehetőleg egyszerre több művészeti ágban is meglevő közös vonásokból kialakított, ily módon viszonylag közérthető, viszonylag állandó *közönséget teremtő alkotások együttesét* hozzák létre. Gyakran – és nyilvánvalóan nem is merő véletlen alapján – találkoznak

egymással ezek a törekvések, kisebb vagy nagyobb mértékben egymásba is oldódhatnak, mégis külön-külön – vagy: külön-külön is – léteznek. Érdeemes őket együtt is vizsgálni, szükséges azonban, hogy legalábbis elméleti síkon meg tudjuk őket egymástól különböztetni.

A magunk korának összefüggéseit vizsgálva különösen fontosnak látszik ennek megtétele.

(1972)

# EGY STÍLUSTÖRTÉNETI VIZSGÁLÓDÁS NÉHÁNY TANULSÁGA

(A XX. század első fele magyar költészeti  
termésének áttekintése alapján)

A kiemelt időszak élén – a századelőn – a szecesszió állt: a magát utoljára stílusnak hirdető művészi irányzat, mely az irodalmon kívül a képzőművészetekben (és a zenében) éppúgy jelen volt, mint az építőművészetben, vagy – nem is utolsó sorban – az iparművészetben. Az időszak befejezésének idején – a század közepén túljutva – a vizsgált termés kiérlelését követő években kezdtek alakulni a különböző művészetek területein azok a változások, melyeket majd – alakuló filozófiai nézetek rokon jegyeit is figyelembe véve – megint közös elnevezés alatt kísérel meg egységbe fogni egyfajta szakmai rendszerezés. (A „klasszikus”, majd az „avantgárd modernség” nagy hulláma után a „posztmodern” irányzatról szólva.) Nem volt tehát teljesen véletlenszerű az időbeli kimetszés. Akkor sem bizonyul ilyennek, ha jobban odafigyelünk a határainkon messze kívül eső összefüggések hálójátára, hazai és „kelet-európai” viszonylatban jellegzetesen történelmi időtényezőkre is hivatkozhatunk. Olyan művek adták kutatásunk első darabjait – illetve ezek csoportjait –, melyek még az úgynevezett békeévekben íródtak – azokban, amelyek közvetlenül előzték meg az első világháborút és a vele fölerősödő radikális társadalmi törekvéseket – az utolsó darabok ezzel szemben abból az időszakból származnak, melyekben már megindult a két világháborút követően kialakult, magát szocialistának mondó társadalmi rendszer (illetve az ilyen rendszerek) bomlása.

Milyen tanulságok levonására adhat indíttatást ez az anyag?

A tétovázások állapotából elmozdító első lépéseket talán valamilyen kettős tagadásnak a jegyében lehet a legnyugodtabban megtenni.

Annyit ugyanis mindenképpen elmondhatunk, hogy sem belső összefüggéseket nélkülözőnek nem mutatkozik az anyag, sem külső okok nem teszik teljesen lehetetlenné annak áttekintését: lassan elénk rajzolódnak benne olyan vonalak, illetve láncolatok, melyek működő, többé-kevésbé meghatározható törvényekre engednek következtetni.

Ezek sorában a különböző stílusirányzatok említése – már a stílusvizsgálatok hagyományosságára hivatkozva is – kaphatja az első helyet.

A „stílus” szó használatának rendkívüli és nem is mindig tudatosított sokfélesége ugyanakkor szükségessé teszi, hogy megálljunk ennek kimondásakor. Az egyik angol nagyszótárban elkülönített közel harminc értelmezés-változatból a történelmi változások megkülönböztetését célzó szakmai szóhasználatok ugyan csak valamivel kevesebbet ismerhetnek el a magukénak, mégsem csoda, ha egy pontos fogalomhasználatra törekvő kutató arra érezte magát indítva, hogy szakmája jeles szerzőinek a „stílus” szót használó munkáit letéve kijelentse: „Nem csoda, hogy a szóhasználat ... bizonytalanságában, sőt ellentmondásosságában helyel-közzel kétségbe vonják, hogy a »stílus« szó egyáltalán nyerhet-e értelmes felhasználást tudományos szövegekben.”<sup>11</sup> Nem minősíthető tehát merő fontoskodásnak, ha valaki – mint egy „használati utasítást” adva – hozzávetőlegesen meghatározza, értelmezi saját szóhasználatát – anélkül, hogy ezt kívánná azután másokra (egyedül helyesként) ráerőltetni.

Először is kimondást kíván ezek szerint itt az, hogy történelmi értelemben véve (időbeli különbségek megjelölésére használva) a szót a továbbiakban szemlélet- és magatartásformáknak részben külső körülmények változásától is meghatározott különböző művészi megnyilatkozástípusait nevezzük stílusoknak. Figyelembe véve a rendszerezésnél a különböző időszakok által mintegy „kínált” művészi témák, *alapelemek*, *szemléletalakító gondolkodásmódok* és különböző természetű *alkotástechnikai* eljárások közti művészi választások eredményeit – föltéve, hogy ezek kimu-

tathatók legalább két-három jelentős, kortársaikra hatni tudó művészek a munkásságában.

Az „elemek” közé számíthatók itt az irodalom esetében a „preferált” (valamilyen vonzódásoknak, illetve hatáskeltési szándékoknak a következtében az átlagnál gyakrabban használt) szavak és szószerkezetek; az „alkotástechnikai eljárások” közé a mondat-, a strófa- vagy akár az idősíkszerkesztés sajátosságai, vagy például a ritmusteremtés különböző módjai. (Beleértve ebbe a hangzás különböző tényezőin túl a gondolatrítmus esetleges kialakítását, a mondatszerkesztésből, a belső képek vagy értékváltozások szabályosságából kialakítható rendszereket is.) Más szóval a lehetséges tényezők legszélesebb skáláját figyelembe vevő eljárás látszik indokoltnak – arra a megfontolásra alapozva, hogy a különböző szemlélet-, illetve magatartásváltozások (kisebb vagy nagyobb mértékben) mindezek összességében tudják éreztetni a maguk hatását.

Indokolt ehhez – más vonatkozásban – azt is hozzátenni, hogy a végzett stílusvizsgálatok elsősorban *leíró* célzatúak voltak. Aból az elvből kiindulva, hogy a különböző stílusok (stílusirányok) között semmi okunk nincs eleve értékrendet föltételeznünk: legföljebb történeti tényezőként vehető utólag visszatekintve számba, hogy az egyikben esetleg több érték született, mint amennyi a másokban.

Térjünk most már rá ezeknek a leíró vizsgálatoknak a rövid összegezésére. – Azt remélve, hogy ennek alapján majd néhány általánosabb érvényű megállapításra is lehetőség nyílik.<sup>2</sup>

A szimbolizmus szerepe – mint ismeretes – igen nagy a század első két évtizedében, elsősorban költészetünk területén. Adynál viszonylag hosszú időn át érvényesült meghatározó erővel ez az irány, főként az első évtized derekától kb. 1910-ig. A legértékesebbek közt számon tartott darabok túlnyomó többségükben, vagy legalábbis nagyobb részükben ide sorolhatók, de még az 1914-ből való, a kiemelkedő versek közé számító *Az eltévedt lovásban* is uralkodó ennek a szerepe. Nem ritkán újulnak meg eközben a romantika némely elemei: titokzatos lények által lakott különös várak, holdfényvel beüzüstözött rémalakok, kódulte tájakon kísértő ősök látványai válnak így titkos másodjelentések hordozóivá, anélkül, hogy ez művészi zavart okozna. – Legföljebb

az újszerűség varázsához ad ilyenkor különös fénytörést a nyilvánvaló régiesség patinája. Más változatban mutatkozott meg a szimbolizmus – illetve bizonyos szimboliztikusság – Babitsnál (például a *Vakok a hídon*, a *Fekete ország*, a *Sunt lacrimae rerum* vagy a *Régi szálloda* soraiban); nem teljes egyértelműséggel és viszonylag ritkán. Kosztolányi költészetének háború előtti évtizedeiben is érvényesült ez a szemlélet-, illetve alkotásmód (például *Régi vidéki ház*, *Az óra áll*), a szinesztéziák alkalmazásával egyidejű másodjelentés-sugallás viszont az *Őszi koncert* sorain túl *A szegény kisgyermek panaszainak* számos darabjában is fölismerhető – kevésbé filozofikus jelleggel.<sup>3</sup> (Későbbi remekei egynémelyikében is megjelent még belőle valamennyi – például a *Szeptemberi áhitat* megfejthetetlen üzenetek hordozóiként megjelenő jelenséggyűjtésében – anélkül azonban, hogy ezáltal uralomra is jutott volna.) A többi nyugatosnál viszont inkább csak szerényebb szerephez jutott ez az irány, a verseket színező-árynyaló tényezőként.

Az impresszionizmusnak úgyszólván az egészéről az utóbbiakhoz hasonló megállapításokra kellett jutnunk. Úgyszólván kivételként vehetjük csak számba – korábban elterjedt vélekedésektől eltérni kényszerülve – Tóth Árpád remekét, a *Körúti hajnalt*, melyet valóban csaknem egészében a pillanat egyedi, mulékony varázsú színekprázata tölt be. (Még itt is fontos szerep jut azonban a pillanat benyomásait élesen elhatároló tér- és időbeli „keret”-nek: a maga sivár tűzfalainak szegényes szürkeségben megjelenő álmos viceház mestereinek és „józan robot”-ba vivő csikorgó járművének korántsem impresszionista arculatával. Hiszen az egyetlen perc varázsát éppen az teszi itt annyira lenyűgözővé, hogy merőben másszerű környezetben szikrázik föl. Az impresszionizmusra nagy mértékben jellemző szerkezetlázítás helyén itt tehát úgyszólván drámai építkezést találunk.)

Az impresszioniztikusan laza szerkesztés, a könnyed hangulatiság, lágy tónusosság vagy éppen az eleven színgazdagság máskülönböen gyakori a kor magyar irodalmában. Főként a prózában – Kaffka Margit, Kosztolányi Dezső, Szomory Dezső és mások munkáinak egy részében –, de például Kosztolányinak, Juhász Gyulának vagy Adynak a költészetében is. Azokról a jelentősebb költői művekről azonban, melyeket korábban a ma-



guk egészében az impresszionizmushoz soroltak a szakmai hivatkozások, többnyire már kiderítették a kutatások, hogy besorolásuk tévedésen alapult. (Például Babits: *Messze... messze...*, Kosztolányi: *Mostan színes tintákról álmodom*, Juhász: *Magyar táj, magyar ecsettel*. Itt majd a romantikus elvágyódás, majd a szürkeség ellenében feltámadó színesség-igény jelentkezik, éppenséggel széles ecsetkezelést alkalmazva – inkább a szecesszió egy részére jellemzően. – Más tekintetben: a pillanatnyiság kiemelésével mutatnak impresszionista sajátosságokat az olyan versek, mint Kosztolányi *Francia lánya* vagy József Attila *Kultúrája*; ezekben sem ismerhetünk azonban „tisztá” esetekre, más irányzatok által érintetlenül hagyott művekre.)

Ez a stílusirány a festészetben és talán még a zenén kívül, önnön természetéből adódóan, inkább csak módosító – a szerkezetet vagy a felszínt (például a mondatszerkesztést) fellazító, ezt árnyaló – mint amennyire meghatározó tényezőként tud érvényesülni az egyes művekben. A pillanat benyomásai iránti fogékonyság felfokozódása éppoly kevésbé alkalmas ugyanis arra, hogy több művészetben (vagy legalább műfajoknak a sokaságában) váljék az alkotási folyamat egészének irányítójává, mint később például az egyébként merőben más természetű kubista térszemlélet, a száraz tárgyilagosság vagy – mondjuk – a lét abszurditásának átélése.

A szecesszió és a szimbolizmus viszont nem ritkán került egymással részleges vagy úgyszólván teljes átfedésbe. Alkalmanként még impresszionista sajátosságokat is asszimilálva. Ezért is lehet bizonyos létjogosultsága a Király István által alkotott „esztétizáló modernség” gyűjtőnévének<sup>1</sup> – annak ellenére, hogy ez a kategória a fejlődésvonalak tüzetesebb nyomon követését már akadályozza a maga túlzott általánosításával. A józan tapasztalás által megfoghatatlan, érzéki területek egybemosásával észlelhető titkok, a szellemi arculatú másodjelentések megsejtetése és az élvezet kifinomultság kultusza valóban szételemezhetetlenül egynek tud mutatkozni egy-egy műben. (A festészetben ugyanúgy, mint az irodalomban. Akár egy-egy kivételes pillanat – impresszió – iránti fogékonysággal is természetes módon „össze tudnak találkozni”, gondoljunk például a *Párizsban járt az Ősz* ismert soraira.) Mégis világos, hogy nem szükségszerűen egy ez a

kettő, hiszen az előbbi sokkal korábban jelentkeznek az irodalom fejlődésmenetében, és nemcsak Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Rilke vagy Blok lírájában létezik teljesen függetlenül a szecesszió festészeti, iparművészeti vagy zenei hatásaitól, hanem időnként majd például Ady költészetében is. (A világháborúban írt – hosszú évek „előkészületei” során kiérlelődött – *Az eltévedt lovas* például egyértelműen beletartozik a szimbolizmus vonulatába, noha már elhagyta egyik előzményének, *A magyar Ugaronnak* azokat a jegyeit, melyek azt még a szecesszióval is összefűzték.) – A szimbolizmus esetében főként a kifejezésre jutó világszemléleti tényezőknél szólhatunk a meghatározó erejéről, míg a szecesszióban a felületi jegyek szembeötlően közös arculata tud egymással sok mindent összekapcsolni; a szimbolista ihletésben így több a „mélység”, míg a szecesszió átfogóbbnak mutakozó irányzattá tud bontakozni a maga látványosan egységes felületével. (Akár lényegi különbözőségek időleges elleplezésére is vállalkozva. Nem véletlen például, hogy az építőművészetben néha már az empire-éval rokon dekorativitás felszíne alatt készülődik a modern konstruktivitás geometrikus egyszerűsége, s a „cifra szűrők”-től, „kényes, büszke pávák”-tól átvett díszes népiesség mélyén néha akár a népi – esetleg éppen az ősi, primitív – kultúrák szellemének éledése is megfigyelhető, noha máskor a felület látványossá, szokatlanná színezésénél tényezőjévé, élveteg dekorativitás-kultuszzá is szimplifikálódhat.) Az irodalom területén ez a két irányzat terjedt el talán a legszélesebb körűen: Ady költészetének későbbi (háború alatti) szakaszából sem lehet kivenni sem az egyiket, sem a másikat anélkül, hogy annak lényegi értékein ne ejtenénk csorbát. (Holott ekkor sok más – régibb és újabb – irányzat is érezteti rajta a hatását.) A kevésbé kiemelkedő lírikusoknak (Somlyó Zoltánnak, Nagy Zoltánnak, Kemény Simonnak és másoknak) a munkásságán túl azonban már inkább csak a fiatal Kosztolányi kevésbé kiforrott verseiben lehet kimutatni a szecessziókat, illetve a szecesszió és a szimbolizmus egybefonódásának a példáit (*Őszi koncert* stb.), míg Babitsnál a nagyobb súlyú darabok közül inkább csak az indázó sorokból bontakozó *A Danaidák* és az *Esti kérdés* vehető számításba a példák keresésekor.

Kiemelést érdemel viszont ebből a szempontból – részleges, ún. műnemi eltérése ellenére – Balázs Béla alkotása, a színpadra állítható, mégis inkább képzeletösztönző olvasást vagy zenei-összművészeti megjelenítést kívánó verses mesejáték: *A kéksza-  
báltni herceg vára*.

A realizmus, mely a múlt századi költészet területén igazában nem tudott érvényre jutni (csak a klasszicizmus, a romantika és a biedermeier megjelenési formáit módosítva adott fontos, esetenként egyenesen kiemelkedő értékeket) – csak az előbbieknél később: a harmincas évek küszöbén kezdett kibontakozni, s majd főként Illyés Gyula és Szabó Lőrinc ekkortájt átalakuló életművében lett éveken át fontos tényezővé. *Anélkül, hogy valamikor is egyeduralomra jutott volna*. Nagyjából ezzel egyidejűen átmenetileg József Attilánál is jelentkezett, és mintegy két évtizeden át medret is adott értékes versek lazább egymásutánjának (pl. *Tiszazug, Betlehem, Holt vidék*) – anélkül azonban, hogy ez az egymásután megszakítatlan áramlattá tudott volna növekedni-terebélyesedni.

Az avantgárd irányzatok némiképp bizonytalan csírázásai már a tízes évek elején is kimutathatók. (A korábbi fejlődésment lassúságát követő felgyorsulás az irányzatok hirtelen egymásba torlódásában is megmutatkozik.) Mint ismeretes, elsősorban Kassák Lajosnak a költői munkásságában leszek majd erőteljesekké, az ő nyomán azonban sok kisebb életműben is feltörnek, helyenként pedig már a Nyugat lírikusainál – nem utolsósorban Ady Endre későbbi pályaszakaszán – is mutatkoztak közvetlenül velük analóg sajátságok. Az átalakulás általános igényeinek jeleként az „izmusok” közül elsőként színre lépő futurizmus többnyire a *jövő* művészetének tekintette magát, ilyen rangra, illetve érvényre formált igényt. A futurizmustól is tanuló, a tízes évek derekán már táborot is szervező Kassák olyan jelszót írt folyóiratának címodalára, amely ugyancsak az új indulásának utal egyik fontos mozzanatára – egyfajta „aktivizmus”-ra<sup>3</sup> – s hangsúlyozandónak érezte, hogy nem a különböző országokban egymást követően porondra lépő, egymástól eltérő jelszavakat is megfogalmazó csoportosulásoknak akar az egyikéhez vagy a másikához kötődni, inkább ezek közös sajátságait kívánja egyéni változatban továbbalakítani. Ezek a tények is indokoltá tehetik, hogy itteni

vizsgálódásaink menetében ne fordítsunk különösebben sok energiát arra, hogy sikerüljön az egymástól megannyi részletben eltérő „izmusok” föltehető hatását egymástól elkülöníteni. (Máskülönben is ismeretes, hogy a maguk korában gyakran használták a különböző irányzat-elnevezéseket egymás szinonimáiként – ha nem éppen egymással összekeverve.) A szimbolizmus, az impresszionizmus és a szecesszió „esztétizáló modernség”-ével radikálisan szembeforduló, ezeknél magasabb hőfokra fölhevített, zaklatottabb vagy éppen tépettebb irányzatoknak a „társaságában” inkább csak azok a törekvések kívánhatnak elkülönített említést, amelyekben fölerősödtek az olyan konstruktív szándékok, melyek főleg a verssorok olvastán kialakuló belső látványvonalainak szilárd rendbe foglalására irányulnak. Ez azonban már talán teljesen külön irányzatnak is tekinthető. (Tehát az expresszionista, az epizódszerűbb dadaista és a szürrealista hullámmal párhuzamos, illetve azt követően fölerősödő konstruktivizmusnak az a része, amelyikre eredeti értelmében is ráillik ez az elnevezés. Azoknak a konstruktív törekvéseknek a kibontakozása, melyeknek egy része már a futurizmuson belül is érvényesült. A képzőművészetekben a kubisták kötötték őket leginkább össze „a többiekkel”, az irodalomban azonban a valóságos kubizmusnak nem lehetett jelentősége: ha találkozunk is a szakirodalomban ezzel a megjelöléssel, legtöbbször téves, illetve megtévesztő szóhasználattal van ilyenkor dolgunk.)

Ez a nem teljesen homogén modern – „avantgárd modernségű” – költői fejlődésvonal időben jobban elnyúlt a korábbiaknál, úgyszólván Kassák Lajosnak a haláláig, anélkül, hogy valamelyik belső szakaszát egyértelműen hanyatlásként kellene elkönyvelnünk. Színvonalas írásműveknek mondhatni kivételesen gazdag együttesével találkozhat ennek a fejlődési hullámnak a kutatója: a kisebbek mellett József Attila, Illyés Gyula, Szabó Lőrinc neve a „fő sodor” alkotói közül is számbavételt kíván, és még Babits, Kosztolányi, Radnóti, Vas, Déry, Németh Andor több vagy kevesebb versének megemlézése elől sem lehet erről szólva elzárkózni. Nem kevésbé fontos ugyanakkor az a jól ismert tény sem, hogy Kassákot leszámítva mindegyiküknek az esetében rövid időn belül ér véget az az időszak, melyekben az „izmusok”-nak, az

avantgárd irányzatoknak a dominanciájáról is szólhatunk. Ez néhány év múlva valami másnak adja át a helyét.

Mindezeknek a mozgásoknak a sorozatában pedig több más irányzat is megjelent.

Majd rejtettebb, majd nyíltabb változatokban érvényre jutottak ezeknek az évtizedeknek a folyamán egyfajta klasszicizálásnak a törekvései is. Nagyobb esztétikai értékek létrehozásában inkább csak a negyvenes évek első felében játszottak ugyan szerepet, jelenlétüket azonban egy négy évtizedre széthúzó időben éreztették. (Elszórta az egész Babits-életműben jelen vannak – az *In Horatiumtól* kezdve a *Hadjárat a Semmibe* és az *Egy filozófus halálára* darabjain át *A Jobbak elmaradnak* és a *Zsendül már a tavasz* soraiig. Jelen vannak Illyésnél, Szabó Lőrincnél és Sárközi Györgynél is. Kosztolányinál főként a *Februári ódában* és a *Marcus Aureliusban* jutnak meghatározó jelentőséghez. Az antikizálástól az avantgárdon és az új tárgyiasságon át egyfajta modern klasszicizálásig jutó Radnóti eklogái közismerten ott vannak az irányzat reprezentánsai között.)

Aligha kétséges, hogy akkor is hiányos lenne a korszakról adott színekpékvázlat, ha a jelenségek változatos együttesén belül nem nyernének kirajzolást a népköltészeti hatások vonulatai is, melyek közül a korábbi már a tízes évek legvégén kezdett jelentkezni. Ezek évtizedeken át kimutathatók, nemegyszer legnagyobbjainknak a munkásságában is – noha nem okvetlenül szorosan egymást folytató költemények egymásutánjában.<sup>6</sup> A dalszerűbb, nyugalmasabb, harmonikusabb változatok mellett alakult ki az a disszonásabb, balladaibb vagy esetleg éppen „ősköltészetibb” típus, mely Weöres Sándor esetében közvetett módon a primitív költészet szemléleti és kifejezőeszközeinek a felújításához is elvezetett. (Amihez a képzőművészetekben leginkább a kubizmus és a néger plasztika „találkozása” mutatkozik hasonlóan.) Remekművek ugyan csak elvétve keletkeztek ezeknek az áramlatoknak „a fő sodrán belül maradván” (mint például Sinka *Anyám balladát táncol* című verse), de például Illyés kiemelkedő alkotásai közül az 1950-ben írt *Két kéz* éppoly kevésbé jöhetett volna létre nélkülük, mint bő évtizeddel korábban *A kacsalábon forgó Vár*, vagy József Attila életművében a *Medvetánc*. (Más-más törekvéseit képviselve, illetve folytatva a népiességnek.) És majd

még az ötvenes évek derekán is hozzájárul ennek az irányznak egyik válfaja ahhoz, hogy más áramlatokkal összetalálkozva magas szintű művészi szintézisek keletkezessenek: elsősorban Juhász Ferenc és Nagy László munkásságának néhány kiemelkedő darabjában.

Önmagában az a tény, hogy fontos életművek (mint például Füst Miláné) nehezen elhelyezhetőnek bizonyulnak egy ilyen irányzati „térkép”-nek azokon a területein, amelyeket viszonylag jól körül lehet határolni, nem kívánna nagyobb figyelmet, hiszen az illető végeredményben be lehet sorolni a szabályokat ugyan soha nem erősítő, azok létét azonban nem okvetlenül megkérdőjelező kivételek lazább együttesébe. Szembeötlőbb viszont ennél az a körülmény, hogy ha a korszaknak (illetve a többé-kevésbé korszaknak tekinthető, bár nem teljesen zárt egységet határoló időszaknak) azokat a költői műveit állítjuk egymás mellé, amelyeket a kutatás – nagyjából összhangban az írói-olvasói-előadóművészi „holdudvar”-ral – a legkiemelkedőbbeknek ismer el, akkor – Ady szimbolizmusának kivételesen gazdag termésén túljutva – az előbb említetthez hasonló nehézséggel találjuk magunkat szemben. A *Hajnali részegség* és a *Szeptemberi áhitat*, az *Ősz és tavasz között* és a *Jónás könyve*, az *Esti sugárkoszorú* és a *Tápai lagzi*, a *Téli éjszaka* és az *Eszmélet*, a *Két kéz* és a *Bartók*, a *Harmadik szimfónia* és a *Reménytelenség könyve*, a *Semmiért Egészen*, a *Tücsökzene* vagy a *Medvetánc* – hogy csak mintegy mutatóba emeljünk ki néhány költői művet a „nagyok” termésének legjavából – éppoly kevésbé reprezentálják az említett irányzatok bármelyikét, mint – hogy most az előbb „viszonylag jól elhelyezhetőnek” mutatkozó Ady-életműre tekintünk futólag vissza – mondjuk az *Emlékezés egy nyár-éjszakára*.

Azt kell tehát megállapítanunk, hogy a vizsgált életművek érett termésének túlnyomó része ellenállni látszik a stílusrendszerezés szándékainak.

Szó sincs azonban itt olyasmiről, mintha ne lehetne – sőt kellene – ezeknek a műveknek az együttesében is észrevenni a felsorolt törekvések jelenlétét. Hiszen például az előbb számbavettek közül a *Hajnali részegség* egyfajta aprólékos – egy csöppet az új tárgyiasságtól is érintett – realizmusnak a szellemében „indít”, innen jut el – mesteri átmenetekkel – egy olyan eksztá-

zisanak a kifejezéséig, melyben a szecessziótól nehezen elválasztható újromantika mese-szomjúsága az impresszionizmus könynyedségének (és egy leheletnyi realisztikus ironikusságnak) a „közrejátszása” által tud egymással mintegy érintkezésben maradni – úgy, hogy a záró szakaszban a tényeket tudomásul vevő realitástudat és az „esztétizáló” transzcendencia-sugallás végül is magasrendű egységbe ötvöződjék. (Más szóval: a sorok írója az „Elmondanám neked. Ha nem unnád” prózaián mindennapi beszédmodorától s az alvást a „mindennapos agyvérzegénység”-ként megjelölő szikár tényszerűségtől indulva, a csillagok szikrázó fényében „fölsziporkáz”-va megújuló gyermekkori mesevilágba feledkezésig eljutva, mondhatni irányt vált: a „szájtátva álltam” egy csöppet csúfolódó-eltávolító mozzanatán át a „tudom, hogy nincsen miben hinned” józanságát, s az „izmaim lazulnak” szinte tudományosan szikár önszemléletét végül a szellemi szférákba visszakapcsoló „úgy érzem, mégis”-sel ellentétezi.) A szecesszió egyik irányzatának gazdag szín pompáját hasonlóképp impresszionisztikusan fellazító *Szeptemberi áhitat* is attól lesz nagy művé, hogy nem kevésbé fontos szólamhoz jut benne a halálközelség „pogány igazság”-ával, a „hideg lesz” tényeivel való szembe-sülésnek nagyon is józan mozzanata. Az *Esti sugárkoszorú* enyhén preraffaelita éteriségű titokzatossága – a maga könnyedén bővítő morbiditásával – hasonlóképpen a reális szemlélet kijózanításával együtt lesz magasrendű esztétikai értékek hordozójává. Mint ahogy – merőben más változatban, a maga egyediségében tehát semmilyen hasonlóságot nem mutatva – az *Elbocsátó, szép üzenet*, mely egy mitizáló szemlélet teremtményének semmivé válását, a szimbolizmus misztériumának szertefoszlását tudja kijózanultan tudomásul venni, és illúziótlan kíméletlenséggel tudomásul vétetni. A *Semmiért Egészen* nagy kezdőbetűs szavai – ha visszafogottan is – a szimbolizmus szemléletének továbbélő tényezőiként jelennek meg (annak jelzésével, hogy a mindennapiság jelenségvilágán túli, egyetemes létezés-tényezőkre is vonatkoznak), a vers sorait izzító szinte barbár szenvedélyről viszont tudhatjuk, hogy eredetileg az expresszionizmusnak a hatása nyomán tört felszínre írójában – mindehhez itt megint csak a realista szemlélet által kifejlesztett, önelemzésre is képes kíméletlen igazmondás társul. A realizmus egyik hajtásaként tovább-

ágazó lélekelemzés precizitása alkot egységet a *Tücsökzene* legjobb részleteiben egy mitikus (mitizáló) szemléletmód megnyilatkozásaival, mikor a „Szép Volt, Isten Volt, Egy Volt a Világ” széjjeltörésének kijózanító megörökítését követően arról tud valani, hogy bensőjében hogyan – milyen elkülöníthető fokozatokban tér vissza énje „szigetfénytenger” egyik „fényporszem”-ének minőségében a Kozmosz csodájába. (Leginkább a *Közjáték: az elképzelt halál* című részben.) A *Nyugat* hagyományainak szellemében író fiatal József Attila még nem kellő erővel próbálkozott – a maga nemében ugyan bravúros szonettkoszorút formálva – *A Kozmosz énekének* megszólaltatásával, hiszen vállalkozása – feladatának nagyságához mérten – még kudarcnak minősíthető. Ahhoz ugyanis, hogy a téma ihletései valóban remekműveket adjanak eredményül, előbb szét kellett törnie az avantgárd szellemében a hagyományosan szerkesztett verselési kereteket – éppúgy tanulva a szürrealizmust előkészítő Apollinaire nézőpontváltogató világbefogadásának nagyverseitől, mint a színre lépő avantgárd irányzatok nagy fesztávolságú szóképszerkesztésétől, vagy a konstruktív (konstruktivista) törekvések alapját meghatározó mérnöki-geometrikus építkezésétől. (Máskülönben úttörő értékű köteteiben<sup>7</sup> Bori Imre ismételten „túlszalad” elérendő valós célján, akkor is, mikor József Attila költészetének nagy részét be próbálja vonni a szürrealizmus fogalmkörébe – semmi-vel nem lenne azonban kevésbé hibás annak megkísérlése, hogy ugyanezeket a verseket a realizmusnak „adjuk oda”. A *Tiszazug*, a *Holt vidék* vagy a *Bethlehem* valóban közeli rokona Illyés markánsan realista *Téli búcsújának*, a *Téli éjszaka* viszont már inkább az *Eszméletnek* vagy a szállongó semmiről és ösztönszublimalásról is valló „*Költőnk és Kora*” társaként kíván számbavé-  
telt.) Az egyes irányzatok tehát korántsem tűnnek el az egymást követő változások menetében, sokkal inkább mondható el róluk, hogy kölcsönösen át- meg áthatják egymást, a különböző költőegyénségek által meghatározott egyedi változatokat adva eredményül.

Ennek során természetesen a „hivatalosan jegyzett” stílus-irányzatokon túl más, de stílussajátságokkal ugyancsak rendelkező áramlatok is éreztetik időnként hatásukat.



Aligha kíván részletesebb indokolást, hogy költészetünk századunkbeli színpéjét tekintve miért került már előbb is sor a népiség-népiesség különböző megnyilatkozásainak figyelembe vételére. (Egyik írásában<sup>8</sup> Vas István mutatja ki, hogy a semmivel szembesülés, felbomlással küzdés egyértelműen modern – egyébként bonyolultan konstruktív képépítésű – remekének, az említett „Költők és Korá”-nak a dallama joggal mondható népiesnek, hiszen ez olyan dalra vezethető vissza, mely már régibb időkben is benne élt. Kiegészíthető lett volna ez magában a József Attila-életműben való vizsgálódással is.) Ha azt tényként kell is elfogadnunk, hogy a környezetet adó Európa lírájában a népi irány nem bonatkozott általános irányzattá, ez – mint tudjuk – nem jelenti azt, hogy népköltészeti hagyományokat felújító törekvések egyetlen nagy európai költőnek sem érvényesültek volna az életművében. (Ismeretes Garcia Lorca vagy Jeszenyin életművének részben népi ihletettsége, akárcsak az a körülmény, hogy a zeneművészetben még erősebben érvényesültek evvel rokon törekvések.) Inkább csak az előfordulások viszonylag nagyfokú elszórtsága miatt kell azzal beérnünk, hogy *vonulatok* helyett inkább csak *jelentős színpoltokról* szóljunk. Ehhez némiképp hasonlóan van jelen költészetünkben a monumentális képalkotás is – aligha függetlenül az említett konstruktív alkotás igényétől, bizonyára azonban valamilyen ősbib mitizálásnak ekkoriban megújuló szellemétől is ihletve. (Gondolhatunk itt Illyés esetében sok más között olyan – más vonatkozásban már említett – versekre, mint *A kacsalábon forgó vár* vagy a *Két kéz*, Adynál *Az Idő rostájában* vagy az *Arat a magyar*, Szabó Lőrincnél a *Grand Hotel Miramonti*; nem hiányzik azonban ez teljesen Weöres lírájából sem. Világviszonylatban – a festészetten kívül – Majakovszkijnál vagy a Whitman-hagyományt követő latin-amerikaiaknál lehet ezzel rokon sajátságokat találni.) Már volt szó róla, hogy a mitizálásnak ugyancsak megvannak a látható érintkezési területei a „népköltészetiség”-gel; ezt a későbbi évek Juhász Ferencének és Nagy Lászlójának a költészete mellett részben az Illyés-líra megújulása is mutatja – ami távolabbról egy Thomas Mannétól a Marquezéig érő próza-vonulat mítosz-felújításával is párhuzamba állítható. A dolgok „világát” különös érzékletességgel reprezentálni tudó tárgyak jelentésének megragadására Európában a *Képek könyvét*

megalkotó – a szimbolizmus egyéni változatát kialakító – Rilke lírája adott példát, módosult változatban viszont leginkább a bő félszázaddal későbbi francia „új regény”, illetve az ún. objektív líra alkotásaiban is megjelentek ezzel rokon törekvések; közöttük – anélkül, hogy ezáltal élő kapcsolatot teremtenek – József Attila költészetének egy része mutat hasonló sajátosságokat a magyar irodalomban. (Vö. ilyen részletekkel: „A megtört kövek önnön árnyukon fekszenek. Úgy a helyükön vannak, mint még soha.”<sup>9)</sup>)

Az eddig mondottakhoz hozzátartozik még egy futó kitekintés eredménye, mely más tekintetben: műfajok viszonylatában vezet túl az itteni vizsgálódások szorosabb határain. Aligha szükséges tüzetesebb analízisre vállalkozni annak kimutatásához, hogy megállapíthassuk: Pirandello és Brecht, Garcia Lorca és Giraudoux színművei, Joyce, Bunyin, Prévost, Solohov, Woolf és Babel prózája – egy fokkal közelebbi, hazai körben: az *Úri muri* és az *Édes Anna*, a *Kiskunhalom* és a *Kakuk Marci*, az *Esti Kornél*-novellák füzére és az *Ábel a rengetegben*, az *Egy polgár vallomásai* és a *Gyász*, *A befejezetlen mondat* és *A hét bagoly* – egymás mellé állítása sem mutatna egyneműbb színeképet. A szükséges különbségtevésekhez, illetve csoportosításhoz itt még nagyobb mértékben kell ezért egyfelől a hangsúlyosan történeti, „széles ölelésű” stílusfogalmak, másfelől az elvileg időtlennek tekinthető – mivel elvont kategóriák szerint rendszert kialakító – műfaji kategóriák között elhelyezkedő, ezeknél kisebb igényű és szűkebb körre érvényes *regénytípus*, *drámatípus* kategóriákat alkalmazni. Hiszen kisebb mértékben egyazon stílusirányba sorolható – tehát például a romantikusnak vagy a realistának minősíthető – regények és drámák együttesén belül is el lehet különíteni különböző típusokat. Viszont annak ellenére, hogy Dumas, Hugo és a német romantikusok hosszabb prózai alkotásai között sem csupán szerzőik egyéniségének eltérő jegyei és a „helyi színek” másszerűségei alapján szembeötlőek a különbségek, a kutató és az olvasó számára többnyire mégis fontosabbnak mutatkozik ezeknél, hogy mindegyikük abban a széles mezőnyben foglal helyet, melyet egyik oldalról az eposzok, a lovagregények (és a szentimentalizmustól áthatott prózai alkotások), a másikról pedig az érett realista próza nagyjainak egymást követő művei „határolnak”, s melyeket tényezők sokasága rokonít koruk egész művészetének

– főként zenéjének, költészetének és festészetének – különböző alkotásaival. (Így felfokozottságuk, mozgalmasságuk, végtettségük, a fantasztikum, a disszonanciák és a különlegességek iránti vonzódásuk.) Így tehát találónak mutatkozik számukra a „romantikus” gyűjtőmegjelölés, más szóval ennek gyakori alkalmazása is. Később viszont már a határok egyike – az, amelyik a jövő irányában különítene el – egyre inkább elmosódik (hiszen Kafka és Joyce, Proust és Bulgakov, Mann és Faulkner prózájából már csak elég nagy nehézségek árán lehet viszonylag egységes vonulatot kirajzolni, s a későbbi évtizedek sem mutatnak összefüggőbb vonalakat), amellet a művészetek más területein sem okvetlenül kedvezőbb ilyen tekintetben a helyzet. (A Bauhaussal kapcsolatos konstruktivizmus és – mondjuk – *A csodálatos mandarin* nemigen hozhatók közös nevezőre.) A történetiségben formálódó stílusok egymásra rétegződése magán az irodalmon belül is egyre láthatóbbá lesz, (hiszen a francia, majd más országokbeli szimbolisták lírája a próza területén Zola, Hauptmann és Gorkij prózájával válhat nagyjából egyidejűvé), akár a képzőművészetekben a Renoir, Courbet, Cézanne, Van Gogh, Rodin és Maillol közti különbségek is olyan mértékűek, hogy ezek jelentőségét a századforduló-táji szecesszió nagyvonalúan egységesítő gesztusai sem tudják majd teljesen elfelejtetni. Így válhat indokolttá hogy egyes óriásokhoz – amilyen Dosztojevszkij, Ibsen, Csehov, Rilke vagy Kafka – talán nem is utolsósorban mint *önálló jelenségekhez* vagy pedig mint *műtípusok* kialakítóihoz közelítsen a kutató. (Ami természetesen a legkevésbé sem kell, hogy elleplezze: milyen szálakkal kötődnek ezek az alkotások akár a régebbi realizmushoz, akár a szimbolizmushoz, az impresszionizmushoz, a későbbi szürrealizmusnak vagy a tárgyiasságnak valamilyen változataihoz – vagy esetleg éppen a majdani posztmodernhez.) Célszerűnek mutatkozhat, hogy a korábbiaknál egy fokkal határozottabban domborodjanak ki a leírások során a szigorúan korokhoz nem kötött, egy-egy korban mégis esetleg viszonylag nagyobb szerephez jutó műtípusok közül az olyanok, melyek viszonylagos időtlenségükhől következően *viszonylag általános* jellegűek, valamilyen döntő mértékben *teoretikusan kiépített* műnemi-műfaji rendszerezésnek azonban nem alkotják a részét. Tehát az olyanok, amilyen például a családregénynek, a lélektani

regénynek, a parabolikus regénynek, a bűnügyi regénynek, az esszéregénynek, a dokumentumregénynek a „típusa”. A melléjük állítható novella- és drámatípusokkal együtt. Itt kívánhat többek között említést az abszurdot (tehát egyfajta látás-, élmény-, illetve magatartástípust) alapul vevő drámatípus is, akár másfelől – valamivel később – az olyan bizonytalan külsőségekkel jellemzett költeménytípus, amilyen az ún. hosszúvers. Mindegyiknek vannak a külsőbb és a belsőbb tényezői között is olyanok, amelyek alapján ezek másokkal rokoníthatók (mint egyazon típus képviselői), ezek előfordulásának gyakorisága pedig éppúgy magyarázatot (vagy legalábbis tudomásulvételt) kívánhat a szakmától, mint az, ha valamilyen más csoportokban is ki lehet mutatni olyan jegyeket, amelyek velük rokonok. (Mondjuk a szürrealizmus és az abszurd dráma rokonsága éppúgy megkívánja a vizsgálatot, mint például az esszé- vagy a tényregények kapcsolódása az önéletrajzírás különböző hagyományaihoz.) Ezeknek az összefüggéseknek azonban részben rövidebbek, részben egymásba bogozottabbak a szálaik annál, hogysem egységes stílust (vagy legalábbis stílusirányzatot) lehetne belőlük előrajzolni. (Ami nem jelenti azt, hogy az ilyen fejlődésmenet egyértelműen útját állná annak, hogy akárcsak rövid életű stílusirányzatok is létrejöjjenek.) Hiszen ezek a típusok – mint kategóriák – a *történetihez kötöten cserélődő stílusok és az elvileg történetietlen műfajok között* helyezkednek el, „valahol félúton”.

Azok az alkotások, amelyeket így egy-egy típus képviselőiként lehet egymástól elkülöníteni – mint amilyenek például a lélektani, a balladai vagy mondjuk a lírai novella különböző megjelenési formái – egymástól eltérő történeti stílusirányoknak a jegyeit viselhetik magukon – akár egyszerre többét is. Ugy, hogy esetenként ezek a tipológiai hasonlóságok mutatkozhatnak szembeötlőbbeknek azoknál, amelyek a különböző egyedi művek különböző stílusjegyeiben mutatkoznak meg. (Elvileg előfordulhat, hogy úgynevezett líraisága alapján rokonnak mondható tíz novella közül négyben főként az impresszionista, négyben inkább a szecessziós sajátosságok mutathatók ki, míg kettőnek az esetében nem kerülhetjük el, hogy szóljunk a szimbolizmus észrevehető jegyeiről. Ha már most az adott időszak természetében általában véve is kevés a viszonylag „tisztán” – egymástól elkülöníthetően – imp-

resszionista, szimbolista és szecessziós novella, akkor indokolt, hogy a stílusok „keverékarányai”-nak analizálásaira épülő „százalékarányos” rendszerezések erőszakolása helyett azzal elégedjék meg az irodalomtörténész, hogy kézenfekvőbb – bár talán csak határozatlanabban körvonalazó – tipológiai csoportosításaival pontosítsa vagy helyettesítse olyan rendszerezéseit, melyeket a stílusfogalmak viszonylatában nem tudott teljesen eredményre vinni.)

\*

Visszatérve ezek után az eredetileg kiválasztott tárgyhoz: milyen következtetéseket vonhatunk le a költői anyagon végzett áttekintésből?

Más, korábbi vizsgálódások eredményeit felhasználva elsőként talán egy lehetséges támadást célszerű elhárítanunk. Az a viszonylagos – koronként és stílusonként más és más mértékű, végső soron azonban soha nem nélkülözhető – egység, amely nélkül voltaképpen esztétikai értékű tárgyról, dologról nem is szólhatunk (legfeljebb esetlegességek laza társításáról), különböző történeti vagy tipológiai stílusoknak az ötvöződéséből is létrejöhet, annak következtében, hogy a műegység és a stílus egység nem azonos fogalmakat jelölő szavak. A stílusklektika csak azáltal okozhat esztétikai hiányérzetet vagy zavart, ha nem működik benne (illetve mögötte) valamilyen rendező: az előbbiekhöz hasonlóan magasabb szinten egységesítő erő. Más szóval olyankor, ha a szóban forgó mű szerzőjének többirányú iskolázottságán – esetleg éppen ezzel való hivatkozásán – túl az adott műnek valójában nincs miről vallania. (Vagy pedig képtelen a benne munkáló különbözőségeken akár csak részlegesen is úrrá lenni.) Természetes tehát, hogy a kiemelkedőnek érzett s hagyományosan ilyennek tartott művek fölött semmiképp nem lehet oka pálcát törnie az irodalomtörténésznek, pusztán azért, mert nem tudja őket valamilyen stílusba beilleszteni.<sup>10</sup>

Már csak azért is kerülni kell az ilyesfajta eljárást, hiszen elvileg egyáltalán nem lehetetlen, hogy a véletlennek is szerepe volt abban: mely – illetve milyen jellegű – művek tudtak több nagy vagy jelentős író számára követendő példaként szolgálni (más szó-

val: melyek tudtak „stílust teremteni”), és melyek velük szemben azok, amelyek ugyancsak korukban gyökereznek, ugyanakkor esztétikai rangjuk ellenére viszonylag magánosan állnak koruk „mezőnyében”. (Az a megállapítás is idekívánkozhat még, hogy talán van is abban valami törvényszerűség, hogy épp a legnehezebb „feladatok” megoldói találjanak néha ritkábban követőkre, nem pedig az olyan művészek, akik könnyebbeknek lelnek rá a kulcsára. A problémához más módon közelítő Könczöl Csaba így fogalmaz erről a jelenségről szólva: „A remekmű az organikus stílusok közötti interregnum, a remekmű ennek az interregnumnak, az idő és a tér ... átstrukturálódásának a mozgásformája.”<sup>11</sup>)

Másodszer azt indokolt tudatosítani, hogy abban a „szellemi élet”-ben, mely az emberi személyiségek sokaságából alakul ki a külső viszonyok változásait követően, feltehetően már a művészetek kialakulása óta is ott munkálnak azok a törekvések, amelyek valamiképpen arra irányulnak, hogy magasrendű művészi alkotások jöjjenek bennük létre. Más szóval: nem okvetlenül, korántsem minden esetben egységes stílusok kialakításának a készülődését kell látnunk a riegei „Kunstwollen”-ban. Legalább ennyire vehet lehet egy-egy kor az általános művészi alkotástörvényeknek és az adott viszonyok készítetéseinek érintkezéseiből illetve ütközéseiből létrejövő produktumoknak a „terhével”. Az a tulajdonságuk ugyanis, hogy *egymáshoz hasonlóan magasrendűek*, egymagában is kapcsolatokat teremtek közöttük.

Részben ilyen természetűek azok a kapcsolatok is, amelyeket hasonlóképpen „vertikálisaknak” mondhatunk – azok, amelyek szintén nem az időben egymás mellett állók között jönnek létre, s amelyeket nem is kizárólag remekművek között alakíthatnak ki a hagyományfelújítás, a hagyományfejlesztés irányzatai. Ugyancsak átnyúlva az időből emelkedni látszó határokon. Ady kiemelkedő alkotása, a *Krónikás ének 1918-ból* például középszerűnél nem jobb verseknek újította föl a hagyományait, de maga a már említett népköltészeti hagyomány-felújítás is inkább csak a balladák viszonylatában kapcsolódhatott remekművekhez.

A művészi alkotások egymásutánjának és egymásmellettjének nagyobb egésszé rendeződése, áramlatszerűvé válása ilyen lazább változatokban is létrejöhet. Az egy-egy korban újonnan megfogalmazódó bölcséleti elemek és kialakuló rendszerük, az

ekkor újonnan fölfedezett témák, a kialakuló új magatartásformák és a hatásuk nyomán fölfedezett-kidolgozott új mű-létrehozási eljárások (a „technikai” újítások) a különböző művelődési körökben más és más stílusban kitermelődött régibb tényezőknél az asszimilálásával tud megvalósulni. Egy-egy (főleg egyetlen nyelvhez kötődő) nemzetnek az irodalma a legújabb stílusjátosságokat esetleg más korokból származó régiekkel ötvözi, mint az, amelyik az övétől eltérő hagyományoknak a megtermékenyítéséből született. S abban az esetben, ha – mint gyakran a magyar irodalom is – „elmaradóban van” azokhoz képest, amelyek utat nyitnak a fejlődés számára, hasonlóképpen természetes az is, hogy egy ilyen ötvöződés adott esetben értékek forrásává is válhat. Nem okvetlenül a „fáziskésés” megrovó minősítéssel terhelt elnevezése illik rá tehát a legjobban erre a jelenségre, talán szerencsésebben alkalmazható rá Julow Viktor szóhasználatában gyakori megjelölés: az értékminősítésektől mentes „fáziseltolódás” szó.<sup>12</sup>

Hiszen könnyen megtörténhet, hogy bizonyos egymásra rétegződések eredményeként így olyan művészi minőségek is keletkeznek, amelyek másutt nem jöttek – mert nem jöhettek – létre: művek, amelyek mentesek bármiféle másodlagosságtól (rutinszerűségtől, erőtlenségtől), amelyek a maguk másutt föl nem lelhető sajátyszerűségeivel ugyanakkor mindenképpen gazdagítják az egyetemes kultúrát. Gondolhatunk itt akár Ady, Blok vagy Wyspianski enyhén romantikus tájszemléletet asszimiláló, szükségyszerűen a keletibb országok földjén kitermelődött (vagy Juhász Gyula *Tápai lagzijának* népballadás hangvételt realista társadalmaszemlélettel átítató) szimbolizmusára is. Más példát véve ugyanerről a „területről”: Ady *Elbocsátó, szép üzenete* az európai irodalom egészét tekintve is beillenek a szimbolizmus lírai búcsúvételének, abban pedig, hogy ez megszületett, a szimbolizmus és realizmus említett irányzatainak érintkezésén túl Nietzsche Übermensch-eszményének is szerepe volt (a maga kegyetlen fonságával), de valószínű, hogy még annak is, hogy az Ady-költészet történetesen a magyar Vajda Jánoson át rövid úton vissza tud nyúlni a romantikához: annak végletes személyiségkultuszát is a magáénak érezve. József Attila a *Téli éjszakában* félreismerhetlenül a huszadik század egyik embereként tart „úri szemlét” a

mérhető világban – éppúgy szemmel tartva mikro- és makrokozmoszok egymásba épülését, mint amennyire az ösztönök legmélyén fenyegető riadalmakat is megsejtetve, s ennek a kornak a széttörtség-élménye ellenében épít soraiban kivételesen erőteljes, „konstruktív” struktúrát – ihletői között ugyanakkor ott van a magyar költészetnek a múlt században gyökerező, nem véletlenül épp abban született másik remekműve: a kietlen tájjal nem kevésbé illúziótlanul és nem kisebb határozottsággal szembenező *A puszta, télen* is. (Mely maga sem reprezentálta már sem a klasszicizmust, sem a romantikát, nem képviselte még a realizmust sem, nem hagyta azonban még el a klasszicizmus kiegyensúlyozottságát – csak lazított annak merevségein –, s teljesen magáévá tette ugyan a romantika szabad természet- és szabadember-kultuszát, de úgy, hogy elvetette annak gyakran felületen megmaradó, kiábrándító tényekkel szembesülni nem merő lelkesültségét.) Ez is kevesedmagával foglal el előkelő helyet a világirodalom alkotásainak sorában – mind a két vers ott lesz viszont egy további fejlődésre utat nyitó (bár önmagában szerényebb értékű) magyar versnek az előkészítői között, melyet majd Juhász Ferenc fog megírni *Tanya az Alföldön* címmel.

\*

De vajon ténylegesen részeseivé váltak-e mindezek a VILÁGIRODALOM-nak? – kérdezheti azért valaki egy olyan országban, melynek itthon maradt „szakmabelije” évszázadok óta küzdenek az elszigeteltség problémáival. A kérdések azonban – tudjuk – nem válaszolhatók meg minden esetben egy-egy kategorikus „igen”-nel vagy „nem”-mel. Ebben az esetben alighanem a *lehetőség* kategóriájának segítségül hívása járulhat hozzá ahhoz, hogy megvilágítsuk a létező törvényszerűségek természetét.

Ismert tény, hogy például a keleti festészet Európából nézve évszázadokon át merő egzotikumnak mutatkozott, akár csak a néger plasztika – egészen addig, amíg az impresszionisták, a szecesszió egyes festői vagy Picasso és a kubisták föl nem fedezték egyiküket vagy másikat a maguk elődeiként. A népdalról is jól tudjuk, hogy a romantika koráig provinciálisnak minősülhetett (és minősült), stílusjegyeinek némelyikére pedig majd csak a



szürrealizmus nyomán átalakuló szemlélettel lehetett fölfigyelni. Ami korábban lehetőségként rejtett benne, az lett innentől valóság. Minden fontosságával részletkérdés, hogy mikor ismerik föl valaminek a világirodalmi (vagy összművészeti) értékeit – alighanem még az sem igazán perdöntő, hogy valamikor megkapja-e a széles körű elismerést, és sokan folytatják-e annak kezdeményeit. Ha egyszer benne rejlenek fölismerésének és folytatásának a lehetőségei, akkor tudományos szempontból ez érdemli meg elsősorban a figyelmet. Ha egyszer egyetemes művészi törvényekhez igazodva oldott meg valamilyen feladatot úgy, ahogy azt mások előtte még nem tették meg, akkor föltehetően joggal iktatható be a „világirodalmiságot” mint lehetőséget magukban hordó alkotások legmagasabb rendű együttesébe is.

Hogy eközben egyszerismind beleillik-e a „bejegyzett” stílusírányok vagy áramlatok valamelyikébe, az általában is egyetlen tényező lehet csak mások között, akkor, mikor meg akarjuk ítélni. Különösen így van ez a vizsgált félszázad művészi termésében, az úgynevezett stílusbomlás utáni időkben.

Ezek viszonylag késői szakaszában paradox módon talán éppen az „Auschwitz utániség” tudott olyan mélységű élménykört kialakítani – leginkább éppen a lírában –, mely közel állt ahhoz, hogy stílussteremtővé váljék. Pilinszky Jánosnak, néhány időleges követőjének és néhány hozzá közel álló művésznek az életművében. Mégis, aligha véletlen, hogy stílust létrehozóvá nem tudott szélesedni ennek élményalapja. (Például a hozzá lényeges stílusjegyekben hasonló festő: Kondor Béla munkásságának megvan az érintkező, sőt részben azonos pontjai az övével – a szobrász Schaár Erzsébetéhez hasonlóan – közös élményeik mégsem tudják munkásságuk túlnyomó részét besugározni.) Az olyan tények azonban, hogy éppoly kevéssé lehetne a *Nagyvárosi ikonok* verseit a nyilvánvalóan korábbi avantgárd modernségnek vagy a későbbi posztmodernségnek a gyűjtőkategóriáin, mint valamilyen szűkebb stílusirányzaton belül elhelyezni, föltehetően éppoly keveset von le a Pilinszky-líra értékéből, mint amennyit – megmaradva a magyar példáknál – Kondor Béla munkásságának vagy a hasonlóképpen nehezen kategorizálható, mégis erősen másszerű késői Weöres-, Illyés-, vagy a hasonló időszakból való Juhász- és Nagy-életmű néhány kiemelkedő alkotásának rangjá-

ból. (És abban az esetben sem valószínű, hogy meg kellene változtatnunk ilyen tekintetben a felfogásunkat, ha túlnéznénk országunk és nyelvterületünk határain, például az osztrák Celan munkásságának irányában.)

Eresztekeinek sokaságában fellazult már az a világ, melyben élünk, és bizonyára olyanok is föl fognak még lazulni ezen belül, amelyek ma még viszonylag szilárdaknak mutatkoznak. Mégis föltéhető, hogy hatásvadászó gesztus lenne csak a fellazulásról vagy éppen a szétesésről szólni. Végül is „működik” a maga módján a létezés, érvényes, csak nem föltétlenül látványosan előrajzolódó törvényszerűségekkel.

Az ilyenekről talán le is mondhatunk – vagy legalábbis: nem lenne jó, ha nagyon sokat akarnánk tőlük várni. Azt kell számításba vennünk – legyen szó akár művészi értékekről vagy: az őket létrehozó, összességükben érvényesülő törvényszerűségekről – ami a társadalom és a művészetek mai állapotában még a rendelkezésünkre áll. Talán azért még ez sem kevés.

(1991)

## HUSZADIK SZÁZADI IRODALMUNK PERIODIZÁLÁSÁRÓL

Mikor egy hosszú – a mi esetünkben irodalomtörténeti – folyamatot kisebb egységekre osztunk, akkor ennek a műveletnek a során – legáltalánosabb szempontból tekintve – két döntő körülmény irányít bennünket. Egy, amely magában az anyagban, annak belső rendjében rejlik, és egy másik, amelyik bennünk: felfogóképességünk természetében van a vizsgált anyagtól függetlenül adva. Szerencsés esetben a külső, valóság-adta egység – a természeti világban például egy-egy atomé – „megfelel” rendszerezési igényeinknek, előfordul azonban ennek a megfelelésnek a hiánya is. (A domb, hegy, hegység, patak, folyó, folyam kategóriái már csak a külső valóságra „belülről”, tudatunkból mintegy ráaggatott, kétes értékű, bár szükséges megkülönböztetések.) A gyakorlati élet igényei arra is ösztönzik az embert, hogy egyszerre több különböző természetű (az anyag természetében különböző mértékben megmutatkozó) egységekből alakítson ki a maga céljai számára félig elméleti, félig gyakorlati egységeket. Ilyen egységeket alkotnak az egyes országok, melyeknek határait néprajzi, társadalmi, gazdasági, földrajzi, stratégiai szempontok egyeztetésével alakítják ki. Az ideális eset – az „anyag”-ok természetében meglévő egységek határainak egybeesése – némely szigetország kivételes esetét leszámítva – nem fordul elő. Ilyenkor a kutató tisztában van azzal, hogy a politikailag megvont határ kompromisszumos jellegű: a hegy- és vízrajzi, gazdasági, nyelvi (stb.) „anyagban”, illetve a valóságnak ezekben a rétegeiben kirajzolódó különböző határoknak rajtuk kívüli szempontok figyelembevételével történt egyeztetése. Az egyeztetésnek tudományosan szen-

tesíthető legfőbb irányadója: törekvés minél kevesebb és minél kisebb jelentőségű szerves egység átvágására.

Hogy most már voltaképpen tárgyunkhoz érjünk – az előbbiekre már csak egy hasonlattal visszautalva – azt mondhatjuk: irodalomtörténetünk folyamatában napjainkra végképp eltűntek a rendszerezés szempontjából önként kínálkozó „egységes sziget-országok”. Mindinkább élő, szerves egységként áll előttünk az egész folyamat. Ugyanakkor ez a folyamat (vagy „organizmus”) nemcsak hogy egészében nem változatlan, hanem változó ütemben és nem mindig azonos irányban változik, amellettsincs híjával a több-kevesebb biztonsággal egymástól elkülöníthető különböző alapon létrejött egységeknek (életműveknek, mozgalmak és csoportosulások „életének”, eszmei és stílustörekvéseknek). Amikor tehát rendszerezésre törekszünk, egyértelműen abból kell kiindulnunk, hogy jogos rendszerezési igényünkön túl minél nagyobb mértékben vegyük figyelembe a meglévő különböző egységeit, kapcsolatait, erőterrendszereit, eleve tisztában kell azonban lenni azzal, hogy kategóriáink több tekintetben is kompromisszumosak lesznek. A kérdés tehát csupán a steril elmélet szférájában – a tendenciák éles elkülönítésére való törekvésnek, a végső általánosításnak a magaslatain – tevődik fel abban a formában, melyben ezt Szili Józsefnek egyébként lényegre mutató cikke<sup>1</sup> felvázolja.

A téma távolról való körbejárása, s a közelítés talán körülményeskedőnek minősíthető lépései után vegyük most már a legközvetlenebb közelből szemügyre a vizsgálni kívánt jelenséget, a megfogalmazott elvek szem előtt tartásával.

Utóbbi évtizedeinkben elméletileg magunkévá tettük azt a koncepciót, mely szerint századunk magyar irodalma (legalábbis a századforduló átmeneti évei után) legfőbb sajátosságait illetően három szerves egységre, három „korszakra” tagolódik, melyek közt a határokat a legfontosabb történelmi-társadalmi változások időpontjai – 1919 és 1945 – jelentik. Ehhez igazodnak elvileg az oktatás különböző szinten folyó változatai is, címek tekintetében a megjelenő összefoglaló igényű munkák is. Ugyanakkor viszont – legalábbis gyakorlatilag – irodalomtörténet-írásunk nem tartja kisebb mértékben figyelembe veendő egységeknek az egyes írói életműveket, nem csupán a különálló írói monográfiák mutatják

ezt, hanem *ugyanezek* a nagyobb rendszerezések is. Ily módon áll elő az a helyzet, hogy az 1919-es véghatárral megjelölt „korszakon” belül sorozatosan nyernek tárgyalást a harmincas években megjelent művek, de elvértve még a negyvenes, ötvenes, sőt, a hatvanas években megjelent alkotások is „ide számítanak”. Ez nem tekinthető egyszerű határ-elmosódásnak, itt mindenképpen ellentmondással van dolgunk: egy egészét tekintve mindössze *másfél évtizedre* terjedőként megjelölt korszaknak néhol közel *félévszázados „túlnyúlásairól”* aligha indokolt beszélni. Ezt az ellentmondást csak látszólag tüntethetné el egy olyan – javasolt – megoldási kísérlet, mely 1919 határkönek tekintését akarná egyszerűen megszüntetni. Részint azért, mert a probléma újból jelentkezik, 1945-tel kapcsolatban: ez a negyedszázadosként feltüntetett „korszak” is újabb negyedszázados „átnyúlást” adott már az eddigiekben is, és remélhetőleg ad még újabb éveket is, amennyiben „oda számítónak” tekintjük a két háború közti időszakban íróvá érett alkotókat. Viszont, hogy az ellentmondás megszüntetése kedvéért ezt a korszakhatárt is *nemlétezőnek* tekintsük, s így aztán századunknak szinte az egész irodalmát egyetlen korszak termékeként kezeljük, az ellen nemcsak elhatárolásokat kereső rendszerező igényünk tiltakoznék igen élesen: semmivel nem kevésbé mondana ellent egy ilyesfajta elképzelésnek maga a vizsgált anyag. Hiszen aligha vállalkoznék kutató *annak* tagadására, hogy mind eszmeileg, mind tematikailag, mind szűkebb értelemben vett stílus tekintetében, de még író és közönség viszonylatában is jelentősek az utóbbi hatvan év alatt végbement változások. A kirívó ellentmondás megszüntetésére tehát valamilyen más megoldást kell keresni. Olyan meglévő egységeket kell mindenekelőtt a rendszerezés gyakorlatában figyelembe venni, melyek nem keresztezik ilyen mértékben egymást. Tehát: vagy az *életművet* nem kell ennek során komolyabb mértékben egységként figyelembe venni, vagy pedig a *korszak* kategóriájának helyébe kell valamilyen másikat állítani. (Harmadik megoldásként elméletileg egy képzelhető még el: mindkettőt egy vagy több mással helyettesíteni.) Az előbbi lépés megtétele bizonyos szempontból rendkívül kockázatosnak látszik. Egy mástól korszakhatárral elkülönítve tárgyalni például Németh László nő-regényeit? Széjjelvágni a korai Kosztolányi-versekben

való jelentkezéstől a *Hajnali részegségig* fokozatosan fölívelő-gazdagodó motívumláncolatot? Más-más egységen belül tárgyalva *A befejezetlen mondat* és a *Felelet* íróját, a *Budapest nagykávéház* és *A lázadó ember* szerzőjét? Egyfajta „név nélküli irodalomtörténet-írás”-nak madártávlatból történő vizsgálódásai során ugyan föltételezhetően az anyag nagyobb sérelme nélkül is végre lehetne hajtani egy ilyenfajta vállalkozást, az írások közvetlenebb összefüggéseit is tárgyaló, részletesebben kidolgozott irodalomtörténeti mű azonban már aligha mondhat le a nem minden esetben egyformán zárt, valamilyen szerves egységgel azonban mindig rendelkező életműegységek figyelembevételéről.

Főleg akkor, ha azt a tényt is figyelembe veszi, hogy belőlük épülnek föl némely más – kevésbé világosan elhatárolható, de nem kevésbé szerves – nagyobb egységek is. Ilyen egységnek tekinthető a *Nyugat* „nagyjai” közé számító vagy körülöttük elhelyezkedő írók életműveinek összessége is, melyeknek együttes tárgyalását a vita (minden bizonnyal indokoltan) nem támadta vagy kérdőjelezte meg. Hiszen „szervezeti” közösségen túl számos rokon látás- és alkotásmódbeli sajátosság és bizonyos fokú világnézeti közösség alapján – a korábbiakénál igényesebb, erőteljesebb s ezáltal nyugtalanabb valóságérzékelésük következtében, mely többeknél a szecesszió és a szimbolizmus törekvéseinek érvényesülésével jár legalább időlegesen együtt – már a korukbeli köztudat is egységet ismert föl bennük.

Olyannyira „adottnak” látszik ez az egység, hogy természet-szerűleg tevődik föl a kérdés: nem ebből a nagyjában-egészében közmegegyezéssel elfogadott nagyjából, illetve csoportból mint többé-kevésbé kézzelfogható konkrétumból kell-e hát kiindulni – ennek egység-meghatározóit, „kohéziós erőit” minél alaposabban megismerni – és *innen*, ebből a tüzetesebben megvizsgált *konkrétumból* kiindulva kísérni meg az általánosítást, a mutatis mutandis más esetekben is egység-meghatározóknak tekintendő törvényszerűségek fölismerését.

Ez a kérdésföltevés azonban valójában már föltételezi, hogy a „korszak” irodalomtörténeti kategóriáját esetünkben valami mással – ezzel a majd meghatározandóval – helyettesítjük. Ezért előbb még nézzük meg: elvi szempontból indokolható-e egy ilyen kísérlet.

A korábbi évszázadok esetében az akadémiai intézet műhelyéből kikerült *A magyar irodalom története* meglehetősen határozottsággal indul ki a korszakok létezésének koncepciójából. Egy igen fontos tényezőt azonban már itt sem hagyhatunk figyelmen kívül.

Bevezetőjében Klaniczay Tibor kifejti, hogy a felosztás során (Horváth János elméleti koncepcióját követve) az egyes korszakokat nem mint időben egymástól egyértelműen elhatároló vonallal elkülöníthető egységeket vette figyelembe, hanem egymáshoz ízelődő – tehát akár 20-30 éves átfedésekkel kezdődő és végződő – mívoltukban. Ami azonban a régi anyag esetében csak a pontosság kedvéért kiemelendő *mellékkörülmény*, az az irodalmi fejlődés (változássorozat) meggyorsult menetének időszakában egyszerűen *döntő tényezővé* lesz: az „átfedés” akár az egész időszakra kiterjedhet. Tehát *általánossá* lehet, hogy egymás mellett több „korszak” húzódik, ami viszont már a „korszak” megjelölésnek ilyen esetekben való alkalmatlanságát is jelenti. Más szóval arra is figyelmeztet, hogy a korszak fogalmának helyébe valamilyen más fogalmat kell a rendszerezéshez felhasználni.

Nem egyszerűen irányzatok kettősségéről, stílustörekvések párhuzamáról van itt szó. Ezek nemegyszer kimutathatók korábban is egy-egy korszakon belül, s részben a huszadik század egészéből egységként elkülönített részekben belül is. Markiewicz szerint magát az irodalmi korszakot is „úgy lehet meghatározni, mint az irodalomtörténet olyan szakaszát, melyben az irányzatok sajátos (bár az erőviszonyok tekintetében változó) elrendeződése figyelhető meg. A ... korszakhatár ott lesz, ahol legalább egy új irányzat offenzívába kezd, azok közül, melyek később többé-kevésbé párhuzamos utat futnak be...”<sup>2</sup>, Paul van Tieghem szerint lehet párhuzamos áramlatokról vagy éppen egy korszak egészén belül létezett több rövid életű mozgalomról is beszélni. Baldensperger is szól általában az egyazon korszakon belül létező opozíciós tendenciákról. Ezek az ellentétek, párhuzamok, különbségek nagyjában-egészében azonos időpontokkal határolható, ilyen tekintetben tehát egységként kezelhető irodalomtörténeti anyagon *belül* mutathatók ki. Esetünkben azonban – a 20. századi irodalmi fejlődésnél – többről van szó ennél.

Kosztolányi Dezsőnek és Németh Lászlónak, Ady Endrének és József Attilának, Móricz Zsigmondnak és Déry Tibornak vagy

Füst Milánnak és Ilyés Gyulának az életművei meglehetősen világgossággal különíthetők el egymástól, és nemcsak „általában véve” (más-más származás és más-más pszichikai alkat okozta más-más „stílusválasztásuk” alapján), hanem műveik *kor-meghatározottságának* tekintetében is. A *Marcus Aurelius* vagy a *Szeptemberi áhitat* ugyan félreismerhetetlenül a *háborús évek* során is mélyült-férfiasodott költőnek a vallomása, egyszersmind jellegzetesen a háború előtt indult nemzedék emberének a hangja: nem lenne beilleszthető József Attila, Ilyés Gyula, Radnóti Miklós műveivel egy sorba. S ugyanez áll a *Jónás könyvére* vagy oly sok másra – talán nem szükséges a példák sorolása, hiszen inkább csak képzelt ellenfél meggyőzésére volnának hivatottak. Bizonyos tekintetben tehát *kettős* kordeterminációval indokolt számolnunk: a mindenkori „pillanatnyin” kívül a nemzedék indulását különösen pregnáns módon meghatározó kor-tényezők maradandó hatását külön is figyelembe kell venni.

Azt jelentené ez, hogy valójában tehát nemzedéki alapon kellene századunkban periodizálni? Részben valóban ez látszik – a *tényleges* gyakorlatot figyelembe véve mondhatjuk úgy is: ez látszott – célravezetőnek. Csak a lehetőségek szerint minél inkább társadalmi terméként kell felfogni a nemzedéket. Nem annyira a fejlődésnek ilyen viszonylatban bajosan földeríthető biológiai meghatározói után kell nyomozni, nem is egy csak önmagából magyarázható szellemi önmozgás inspiráló hatásának az irányában tájékozódni, hanem inkább megkeresni azokat a tényezőket, amelyek egy társadalom fejlődésének meghatározott szakaszában döntő fontosságú közös látásmódbeli sajátságokat képesek kialakítani, néha akár egészen különböző egyénekben is. Leszámítva a kaméleontermészetű, a külső viszonyokhoz mindig egyformán alkalmazkodni tudó embereket, elmondható, hogy az emberben kialakulnak bizonyos *viszonylagos állandók* is, melyek a már férfivá (más vonatkozásban: íróvá, művésszé) érett emberben a külső változások eredményaképpen már inkább csak módosulásokon mennek keresztül. Az indulás közös alapélményei és a hozzájuk kapcsolódó művészi törekvések adta „alapszínek” tartós csoportosulásoknak is fontos meghatározói lehetnek. Markiewicz joggal írja a „nemzedék” csoportjáról, hogy ennek „nem tagjai születési évének a közelsége biztosít egységet, hanem



annak a történelmi helyzetnek a viszonylagos azonossága, melyben irodalmi színrelépésük zajlik” – még abban az esetben is, ha a történelemre való reagálásuk nem egyforma. Közvetlen tárgyunkat tekintve mindjárt láthatjuk azt is, hogy a kortól elvonatkoztatott születési évszám nem ad elegendő fogódzót egy ún. nemzedék létrejöttének magyarázásához. Ady Endre és Tóth Árpád között az évek számát tekintve nagyobb a távolság, mint József Attila és Radnóti Miklós közt, mégis az utóbbi kettő, nem pedig az előbbi kettő között szokás nemzedékinek minősített különbségről beszélni. (Meg nem kérdőjelezve a nagyobb kategórián belüli egységbe sorolást.) Mert az előbbieknél a felnövekedésnek-beérésének különböző dátumai egy nagyjában-egészében stagnálás állapotában lévő történelmi időszakon belül esnek némileg távolra egymástól, míg az utóbbiak egy *gyors változások* mutató történelmi időszakon belül, egymáshoz évek tekintetében közelebb, viszont más-más történelmi mozzanatokhoz kapcsolódva, különböző eseményekkel párhuzamban tették meg a maguk fejlődésének azokat a lépéseit, melyek fokozatosan a viszonylagos állandó kialakulásához vezettek. Tóth Árpádot Ady vonzereje az adott „erőtérrendszerben” még biztosan vonhatta körébe, az alig később született, de már a világháború gyökeresen más viszonyai közt költővé érett Kassák Lajos viszont már szükségyszerűen lép föl mintegy nemzedéki vonatkozásban is elkülönülten.

A különbség lényege azonban nem a szoros értelemben nemzedéki – életkori – összetartozás értelmében vett nemzedéki viszonylatban rejlik: csak egyike ez a számba veendő kapcsolati tényezőknek.

Mint ahogy tehát a gyakorlatilag többé-kevésbé elfogadott és elméleti érvekkel is alátámasztható irodalomtörténeti egység a szó szoros értelmében véve semmiképpen nem, a szónak tágabb értelmében véve is csak részben tekinthető nemzedéknek (a „nagy” Nyugat-nemzedék esetében), mivel ennél, illetve ezeknél kisebb vagy nagyobb mértékben többet foglal magában, ugyanakkor nem is azonos valamilyen politikai vagy stílusiránnyal (lényegesen többet, néhol egyszersmind kevesebbet foglal magában ennél, hiszen egyidejűleg több irányzat is létezhet benne, viszont az irányzat túl is terjed ennek az egységnek a határán,

más egységekbe tartozó életművekre) kor-egészet viszont nem tölt be, célszerűnek látszik egy másfajta, és lehetőleg semleges színezetű elnevezésnek, ehhez tartozó kategóriának a bevezetése. (Olyannak, amely legalább közvetve érezteti így a maga kompromisszumos jellegét.) Ilyen értelemben beszélhetnénk a *Nyugat* „nagy írói”-nak irodalomtörténeti *periódusáról* („hullámáról”, „ciklusáról” stb); az elnevezésben csak az lényeges, hogy ne legyen megtévesztő, ne tartalmazzon irreális utalást), mely nem csupán „átnyúlásait”, hanem *a maga egészét tekintve nem ér véget 1919-ben*, azután szólhatunk egy újabb periódusról, melynek indulása nem az előbbinek a végére, hanem annál jóval korábbra (nagyjából a delelőjére) esik.

A – mondjuk – periódusnak nevezett egység fölvétele nem jelentené azt, hogy ez tartana igényt „a” helyes kategória rangjára. Jogos lehet, mert hasznos eredményekhez vezethet mellette az eszme- vagy stílustörténeti rendszerezés is, egyes életművek külön-külön történő feldolgozása is – bizonyos esetekben a korszak-egészből történő szemlélés is. Ilyen esetekben azonban nélkülözhetetlen lenne a kitűzött elvekhez, a választott szempontokhoz történő viszonylag következetes alkalmazkodás, bizonyos eredményekről való *ab ovo* lemondás. A stílustörekvések nyomán követése – már amennyiben pontosan meg tudjuk határozni, mit is értünk stíluson, stílustörekvésen – keresztül-kasul kénytelen átszelni az egyes életműveket, amellettt éppen századunkban főművek sokaságát kellene ilyen szempontok alapján periferikus jelenségként, legalábbis stílustörekvések keresztvezéseként kezelni. Hasonló problémákkal találkozunk egy eszmei rendszerezési kísérlet esetében is, ha „tisztá képleteket” keresnénk. Az életművek viszont önmagukban túlságosan kis egységeket adnak csupán, s azóta, hogy egymás melletti sokaságukban jelentenek számbaveendő értékeket (tehát: hogy nem elég tárgyalásukat egyszerűen egymás utánra helyezni, mint ahogy ezt például még a Janus Pannoniusról, Balassiról, Zrínyiről szóló elemzés esetében meg lehet tenni) nem alkalmasak arra, hogy rendszerezés alapjául szolgáljanak („Balassi és kora” stb.). A nagyobb összefüggéseket kirajzolni kívánó, ugyanakkor a fontosabb részletek rajzáról sem lemondó irodalomtörténet-írás gyakorlata diktálja azt a *legpraktikusabbnak látszó* kompromisszumos megoldást, hogy

leginkább olyan periódusoknak a vizsgálatára törekedjünk, melyek jelentős részben egybeesnek eszmei és stílustörekvésekkel, csoportosulások létevel és életműveknek az egységével is.

Természetesen ezeknek a periódusoknak is kissé elmosódtak a határai, nem jelölhetők hát ki teljes határozottsággal. Füst Milán vagy Tersánszky Józsi Jenő életművének utolsó két-három évtizede például azért mindenképpen „átnyúlásnak” tekintendő, s csak annyi állapítható meg, hogy a „Nyugat-periódus” 1940 körül ér véget: sajtótörténetileg nagyjából a folyóirat megszűnésének, életrajzi vonatkozásokban Juhász, Kosztolányi, Karinthy, Babits és Móricz halálának időszakában, történelmileg a második világháború kezdeténél. (A „túlélők” életművének „átnyúló” része nem jellegzetesen második világháború utáni; egészen kevés kivételtől eltekintve sokkal inkább elválasztható a történelmi-művészi fejlődéstől, mint amennyire a Babitsé, Móriczé, Juhász Gyuláé az 1919 utánitól.)

Nehezebb annak a kérdésnek a megválaszolása, hogy hol kezdődik a következő periódus.

Úgy gondolom, „szervezetileg” *A Tett* indulása jelenti a kezdetet, történelmi-társadalmi alapot pedig az első világháborúval kialakuló helyzet teremt hozzá: szélesebb körben tudatosítva az európai, sőt, világegészbe tartozást és egyszersmind a korban feszülő társadalmi ellentmondásoknak, a technikai civilizáció társadalmi kihatásainak a sokaságát is. Ez az esemény nemcsak az idill hazug fátylait tépi immár széjjel, hanem a szubjektív belsőbe menekülés elégtelenségét is leleplezi, a tömeg problémáit pedig „népért síró” magányosokéból valamilyen formában elkerülhetetlenül közügyvé teszi az irodalmi tudatban is. „Valahol a határon” áll Szabó Dezső, a maga kétirányú (két periódushoz való) kötöttségeivel, egyértelműen a periódus élén áll viszont a magyar irodalom első jelentős alkotója, aki jórészt a proletariátusnak a világából küzdötte föl magát: Kassák Lajos. Köréje gyűlt avantgárd-forradalmi művészeknek a társaságában, mégis amolyan előretolt csapategységként – nemegyszer nála nagyobbakká érlelődő alkotókkal a nyomában. (A „nyomában” nem jelent föltétlenül kapcsolódást, folytatást. Néha ezt is, néha csak óhózzá mint első kezdeményezőhöz hasonló mértékű újítást.) Erdélyi József és Szabó Lőrinc, *A Szépség koldusa* utáni József

Attila és Illyés Gyula újat hozása sok tekintetben eltér egymástól, félreismerhetetlen háború-(forradalom–ellenforradalom-) utáni-ságukban mégis közösek. Ha nem egyenlő mértékben is, de közösek az ekkortájt, vagy még az évekkel későbbben indult írók is a tízes-húszas vagy az 1945-ös évek során kialakított világlátás alapjainak őrzésében. Egyfelől elmondható, hogy a késői *Irgalom* folytatása a korai *Emberi színjátéknak*, az 1950-es *Két kéz folytatása* a mintegy két évtizeddel korábbi *Három öregnek és Hősök-ről* beszélteknek, *A Balogh család* első kötetei pedig kiteljesülései olyan értékek egyik fajtájának, melyek már évtizedekkel korábban is benne rejlettek a népi írók egy részének prózájában. Másfelől hozzátehető ehhez, hogy ezen a perióduson – mint az előbbinél differenciáltabb egységen – belül levőnek tekinthető a Kassáknál sokkal, Illyésnél is több évvel későbbben indult, velük korántsem mindig egyazon fázisban lévő többieké: Radnótié, Gellérié vagy másoké is. Lényegében véve *ugyanazoknak* az eszmei hatásoknak és stílustörékvéseknek más-más „keresztjezései”, *más-más változatai* alakultak ki az ő életművükön belül is. 1919 cezúráját jelent ugyan a „Nyugat-perióduson” belül, s a merész újítások és hagyományfelújítások kettősségének jegyében kibontakozó újabb perióduson (annak kezdetén) belül is, és hasonló szerep jut negyedszázaddal később 1945-nek. De már csak ez utóbbi perióduson belül kell ezt igazában számításba venni.

Mi vet véget ennek a periódusnak, s végét vetette-e már valami, s honnantól beszélhetünk egy újnak, vagy éppen újaknak a jelentkezéséről? – A távlat hiánya miatt nehéz ezekre a kérdésekre pontos választ adni – akár csak kísérletképpen is. Úgy gondolom, az 1960 utáni években jelölhető ki a véghatár: utolsó jellegzetes termékeit Lengyel József *Igéző*-ciklusának alkotásaiban, Illyés *Új versek*-jének „őszikéi”-ben, és a *Kegyenben*, Déry *Szerelem* című novelláskötetében és az időhatáron részben már túl lévő legutóbbi Németh László-művekben lehet fölismerni. A részben alapul szolgáló történelmi változások ezúttal valamivel korábbiak. (Mivel nem olyan robbanásszerűek, mint amilyen az első világháború kitörése, majd a különböző jellegű forradalmi átalakulások, hatásuk valamivel lassabban érvényesül.) Ezek a változások az ötvenes évek második felének eseményeiben ismerhetők fel: a huszadik kongresszusban és annak különböző kihatásai-

ban. Magában foglalja ez a történelmi „határsáv” a szocializmus mozgalmának részleges fejlődési fordulópontját: egyfajta válságot és annak egyfajta legyőzését...

A legújabb kötetek Illyésének és Déryjének esetében az életmű-egységbe tartozás félreismerhetetlen jeleinél mintha erőteljesebben mutatkoznának olyan sajátosságok, melyek egy új periódushoz kapcsolhatóságukat mutatják. Vagy itt is csak egy erőteljes cezúra különösen pregnáns megnyilatkozásaira kellene ismernünk? Mindenesetre ezek jobban eltérnek az ő harmincas évekbeli munkáiktól, mint amennyire a *Nyugat*-periódus íróinak 1945 utáni művei a maguk korai alkotásaihoz viszonyítva. Lehet, hogy ez alkotóik különös, legjobb értelemben vett „rugalmasságán” túl a fejlődés általános menetének gyorsulását is mutatja.

Maga ez a bizonyos új periódus – melyet az ötvenes évek derekának cezúrája „szel át”, változásokat hozva – a második világháború befejezését és a szocialista átalakulás első nagy lépéseit emberformáló alapélményei közt tudó írók első „nemzedékeinek”: Juhász Ferencnek, Nagy Lászlónak, utóbb Sánta Ferencnek, Galgóczi Erzsébetnek és másoknak (közvetlenül előttük Sarkadi Imrének és néhány társának) a fölléptétől számítható. Hogy Weöres Sándor, Benjámín László vagy Örkény István életművének a helyét egyértelmű biztonsággal ki lehet-e azután így jelölni valamelyik perióduson belül? Ez nyilvánvalóan további kérdés. Azt mindenképpen tudomásul kell vennünk, hogy az írók nem a rendszerező irodalomtörténészek kívánalmai szerint választják meg születésüknek és halálozásuknak az időpontját, alkotómunkájuk időhatárait. Úgy gondolom azonban, hogy az itt körvonalazott periódus-kategória bevezetése viszonylag *kevesebb* önellentmondást és *kevesebb* látszattmegoldást hozna magával, *viszonylag* szerencsésebb kompromisszumokra nyújtana lehetőséget, mint amennyire, illetve amilyenekre a jelenleg elméletileg elfogadott korszakolás gyakorlata rákényszerít bennünket. (Legalábbis: a huszadik századot tekintve.)

Lehet, hogy téves ez az elgondolás.<sup>8</sup> Arról azonban mindenképpen meg vagyok győződve, hogy ennek megvitatása előbbre vihet bennünket egy probléma megoldásában.

|  
(1971)

## ÁTFOGÓ STÍLUSKATEGÓRIÁK ÉS MÁS RENDEZÉSI ELVEK ÉRVÉNYESSÉGÉRŐL – SZÁZADUNKBAN

Kérem, engedjék meg, hogy a magyar irodalom történetének néhány problémájából induljak ki – akkor is, ha nem lehet kétséges, hogy egy kis ország irodalma csak elvétve szemléltetheti az általánosabb fejlődési irányokat. Az is igaz ugyanakkor, hogy konkrét tények tanulmányozása nélkül aligha juthatunk el valószínű összefüggések fölismeréséig.

Huszedik századi költészetünk történetében könnyen ki tudjuk mutatni az „avantgárd modernség” alkotásait, és természetesen még tágabb azoknak a műveknek a köre, melyekben az avantgárd dal való rokonság mutatható ki. Már a magyar szimbolizmus reprezentánsának, Ady Endrének a munkásságában is megjelennek 1912 körül olyan sajátosságok, melyeket az expresszionizmussal vagy a szürrealizmussal mondhatunk rokonnak, valamivel később, a következő nemzedékek reprezentatív lírikusainál (József Attilánál, Szabó Lőrincnél, Illyés Gyulánál, Weöres Sándornál) a harmincas (és részben a negyvens években is) könnyű olyan vonásokra találni, amelyek teljesen elképzelhetetlenek lettek volna némely „avantgárd modernségű” stílusirány előzetes kialakulása nélkül. Nem lehet tehát megkockáztatni egy olyan kijelentést, hogy a magyar költészet valamiért eleve avantgárd-ellenes lett volna. Ugyanígy tény viszont az is, hogy az említett költők egyikének sem lehet egyik főművét sem besorolni valamelyik avantgárd stílusirányba. Eppoly kevésbé lehet ezeket valamelyik konkrét program valóra váltásának tekinteni, mint

valamiképpen „általánosan avantgárd jellegű”-nek ítélni. Távolabbról – inkább szociológiai szempontból – szemlélve: a nagyobb költőegyeniségek legfőljebb rövidebb ideig alkottak avantgárd csoportosulásokat: abból a lazább együttesből, amelyeknek tagjai mindvégig hűek maradtak valamelyik avantgárd irányzathoz, egyedül Kassák Lajos alakja emelkedik ki a középszerűek vagy éppen gyöngék sorából.

Talán mégis ők lennének „az igaziak”, akiknek a hajthatatlanságát például lehetne állítani a náluk nagyobb tehetségű, de megalkuvásra könnyebben hajló művészegeyeniségek elé? Az ő eltökélségüket, mellyel vállalták, hogy ellenállnak a konzervativizmus vagy a megalkuvások árán létrehozható eklektikusság csábításainak? (Miközben az említett „nagyobbak” beletörődtek abba, hogy elveszítik eredeti tartásukat, lemondván legbensőbb énjükről?) Az ilyen föltevészek jól ismert tényekkel találnák magukat szemközt; a felsorolt költők a történelem különböző időszakaiiban egyáltalán nem bizonyultak hajlékonyaknak, megalkuvásra készeknek. Ha úgy hozták a körülmények, eltökélten tudtak vitázni, szükség esetén éveken át tudták viselni a hallgatás kényszerének terheit – olyan is volt köztük, aki éppen az öngyilkosságig menően tudta vállalni a számára formálódó sorsot. Miközben mások esetében a stílusuk melletti kitartást is becsülni tudták, pont ebben a tekintetben bizonyultak volna a maguk esetében puháknak?

Logikátlan lenne ilyesmit föltételezni.

Vonjuk azonban egy fokkal szélesebbre eddigi vizsgálódásaink szűk körét. Az oroszoknál Majakovszkijnak, Hlebnjikovnak és néhány társuknak elég sok verséből összeállítható egy avantgárdnak mondható (futurista-kubofuturista) vonulat, az akmeisták (Ahmatova és Mandelstam) azonban már nem tartoznak hozzájuk – és hová soroljuk Paszternáknak, Cvetájevának vagy Jeszenyinnek a költői munkásságát? Más területek irányába fordulva: a korabeli spanyol költészetben is hasonló helyzettel találkozunk. (Természetesen náluk is könnyen kimutathatók az avantgárd különböző jegyei, ha azonban már például García Lorca életművét is be akarnák sorolni a szürrealizmus kategóriájába, ez Prokrusztész-ágnak bizonyulna számára. Vagy pedig a szürrealizmusnak a fogalmát kellene ehhez „parttalanná” tágí-

tani – ahhoz hasonlóan, ahogy ezt néhány évtizeddel korábban a marxista Garaudy tette meg a realizmuséval.) A német kollégák nálam sokkal illetékesebbek annak megítélésében, hogy vajon Brechtnek vagy Benn-nek hiánytalanul belefér-e az életműve valamelyik avantgárd stílusiránynak a kategóriájába, úgy gondolom azonban, hogy az említett problémafölvetés kapcsán nemzeti hovatarozásunktól függetlenül hivatkozhatunk T. S. Eliotra is, aki a második világháború utolsó évében épp a klasszicizmusnak egy változatát jelölte meg a maga számára példaképül. Nem írható egyedül a véletlen számlájára, hogy ugyanazokban a napokban fogalmazta meg ezt a gondolatát, melyekben a munkaszolgálatra fogott magyar Radnóti Miklós – korábban maga is avantgárd törekvések megszólaltatója – röviddel halála előtt a maga utolsó eklogáit formálta.

Eklogákat, melyekben az avantgárd, realista és klasszicizáló elemek sajátos szintézist teremtenek. (S ez megint nem független attól a klasszicizálási programtól, amelyet néhány évvel őelőtte egy másik magyar lírikus: Babits Mihály hirdetett meg. – Hasonló jelenségekkel a kortárs lengyel irodalom is szolgál, az Auschwitzot járt Borowski verseiben – részben ugyancsak eklogákban –, aki a megszállás évei során maga is Vergiliustól tanult. A műalkotás rendje, a különböző tényezők klasszikus kiegyensúlyozottsága, a nemes hagyományokra való hivatkozás éppúgy szembesíthető a fasizmus vagy a sztálinizmus brutalitásaival, mint a háború kaotikusságával.)

Nem akarnám szaporítani felhozott példáim számát, inkább megfogalmaznám már: a Jugendstil (szecesszió) felbomlása után nemcsak hogy olyan stílusirány nem jött többé létre, amelyik fokozatosan teljes uralomra tudott volna jutni, hanem azok a *gyűjtőfogalmak* sem képesek már mindent magukba foglaló kategóriákkul szolgálni, melyeket az egyes irányzatokból elvonatkoztatásuk segítségével szerezhetnek a kutatók. (Amellett – ismeretes – az is vitatható, hogy vajon a Jugendstil egységét az egyes alkotások mélyebb rétegeiben is ki lehet-e mutatni, vagy inkább csak a felületükön találhatjuk meg közös jegyeiket.) Más szóval; ha a futurizmus, kubofuturizmus, expresszionizmus, konstruktivizmus, szürrealizmus stb. egymáshoz való viszonyában meglévő különbségeket időlegesen mintegy zárójelbe téve a felsorolt



irányzatokat az „avantgárd modernség” fogalmában kíséreljük meg összefoglalni – a klasszikus modernség és a posztmodern közötti általános gyűjtőkategóriát kialakítva –, akkor erősen vitatható módon járunk el.

Részben azért, mert látnivaló, hogy a szürrealizmus és a konstruktivizmus – ha ez utóbbinak a fogalmát az építészetben, a szobrászatban és a Mondrian–Malevics–Moholy-Nagy munkásságában érvényre jutó törekvésekből vesszük át – egymással lényegesen kevésbé rokon, mint amennyire ellentétes irányzatok. (Közösnek inkább csak a korábbi irányzatok tagadása mondható bennük.) Hiszen a kompozíciónak, a rendnek a feloldása és új szerkezetek létrehozása, új típusú vonalrend kialakítása nem hozható közös nevezőre. Kivételes zsenik természetesen ilyen irányzathoz kötődve is hozhatnak létre egységes műalkotásokat, ahogy például Picasso jól ismert remekműve, a *Guernica* expresszionista, szürrealista, kubista és konstruktivista vonásokat egyesít magában. Ennek megfelelőit azonban éppoly kevésbé lehet az építőművészetben elképzelni, mint amennyire mondjuk a prózáirodalomban. Az ilyen alkotások többnyire magánosak maradnak a művészetek területén.

Nem *elvileg* lenne kizárva annak lehetősége, hogy egy-egy területen kibontakozzék ilyen irány – ilyen stílus. Előbbi példánknál maradvá: maga Picasso is alkothatott volna több más olyan festményt, amely a mondott szempontok (és esztétikai értékük) tekintetében a *Guernica* mellé állítható; ezek azután mások számára is példát, követésre alkalmas mesterdarabokat adhattak volna. Még kevésbé lett volna eleve kizárt, hogy egy művészettörténész-kritikus meg is figyelje egy ilyen szintézis-remtésnek a legfontosabb összetevőit, és esztétikai-művészettörténeti szempontból jellemezze azokat. A proklamáció-fogalmazás pedig éppenséggel bármelyiküktől származhatott volna. Ha pedig mindez meg is valósult volna, akkor ma teljes joggal beszélhetnénk egy korunkat reprezentálni tudó, mondjuk szintézis-stílusról. Annak az egyszerű ténynek a következtében azonban, hogy a mondott művészi sajátságok csak *viszonylag kevés* alkotásban mutatkoztak uralkodóknak, a hozzájuk kapcsolható programok pedig (legalábbis eddigi tudomásunk szerint) *nem kerültek megfogalmazásra*, nincs lehetőségünk ilyesmire.

Akár sajnálkozunk ennek elmaradásán, akár nem.

Hadd térjek azonban vissza a kiindulásul választott ponthoz. Költészetünknek azok a kiemelkedő darabjai, amelyekre korábban utaltam – József Attila *Ódája*, *Téli éjszakája*, *Kiáltozása*, a „*Költőnk és Kora*”, Weöres *Harmadik szimfóniája*, *A reménytelen-ség könyve*, a *Grádicsek éneke*, *Juhász Szarvas-éneke* – abból a szempontból rokonnak mondhatók egymással is és többek között Picasso döbbenetes háborúellenes vásznával is, hogy mind általában *elismert irányzatoknak* alkotják merőben *egyedi szintézi-seit*. Új irányzatot – legalábbis közvetlenül – nem teremtve.

A művészetek története azonban nem kizárólag könnyen fölismerhető összefüggéshálózatokat foglal magában.

Azt a kérdést is indokolt megfogalmaznunk, hogy vajon a művészetek történetében működő erők éppen stílusirányzatokban érvényesülnek-e a leghatározottabban? Érdemes – főleg az előbb megfogalmazottak alapján – annak lehetőségével is számolni, hogy végső soron nem a *stílusformáló*, hanem a legfőbb esztétikai értékeket megtestesítő művek egymástól néha *távolibb egymásutánja* rajzolja ki az átalakulások (illetve időnként a fejlődés) legfontosabb vonalait. Riegel „Kunstwollen”-jéről végül is föltehető, hogy időnként nemcsak hogy tudattalanul, hanem éppenséggel téves tudatfelszín alatt tör érvényre.

Ismert tény – megint szélesebb körből véve néhány példát – hogy Grünewald isenheimi oltárképe sem tartozik egyértelműen az ennek korában már meghaladottnak tekinthető gótikához, ugyanakkor a reneszánsz áramlatában sem helyezhető el; Michelangelo sixtusi kápolnafreskói, Goethe *Faustja* vagy Beethoven IX. szimfóniája is valahol az egymást váltó stílusoknak a határvidékein „helyezkedik el”. Goya vagy Rembrandt főműveit is csak erőfeszítések árán lehet meghatározott stílusokhoz kötni, Baudelaire vagy Rimbaud legértékesebb versei sem föltétlenül alkalmasak arra, hogy a szimbolizmust szemléltessék rajtuk. Valamilyen újszerű tárgyválasztás vagy alkotástechnikai újítás rövid időn belül követőkre tud találni, és ezt korunk is hamar észreveszi – akár majd annak kutatója – a *remekmű-lét* viszont rejtettebb, de esetleg nagyobb időtávolságokon át is érvényes kapcsolatokat tud teremteni. Az igazi tehetséget föltehetőleg legalább annyira izgatja az évszázadokkal előtte kimagaslóak életműve – akkor is,

ha nem talál könnyen szavakat arra: mit tud tőlük megtanulni – mint a lehetőségüket az ő közelében gyakorló közepesek népes tábora.

Akár prehisztórikus művek is ihletést adhatnak ilyen módon. Ismeretes: nem kizárólag „horizontális”, hanem vertikálisnak mondható összefüggések is léteznek.

Tény ugyanakkor az is, hogy ezek a kapcsok sokszor kínzóan rejtve maradnak. Nem csupán létezésük lesz valamiképpen érzékelhetővé, hanem az őket egymástól elválasztó távolságok nyomasztó nagysága is.

A művész *valamit* – létezőt, „dolgot”, valamilyen viszonylatban körülhatárolható egészet: műalkotást – törekszik létrehozni, ezt a műalkotás egységet ugyanakkor akár egymással ellentétes tényezőkből is létrehozhatja. Különböző stílusirányzatokban meghonosodott tényezőkből is – a korábban mondottak szerint. Ez az egység azonban – akár a remekműveket egymással összefűző tényezők hatásával „kiegészítve”, illetve „fölerősítve” is – nem okvetlenül elégíti ki az író (építész, zeneszerző) legbensőbb igényeit. Koronként más-más erővel, de ismételten jelentkezhet valamilyen más természetű egység utáni vágyódás is. A cselekvésében korlátozott ember föl kívánja szabadítani a maga egyedi személyiségét, de az emberek sokaságában uralomra jutó atomizálódás maga is bomlasztó, pusztító erővé válhat, ezért a maga ellenhatását is létrehívhatja. Hadd hivatkozzam ismét Babits Mihály példájára, aki már 1913-ban írt *Hadjárat a Semmibe* című filozofikus költeményében is kifejezte valamilyen „örök sodor”-ban feloldódni-, illetve azzal együttthaladni-vágyását, három és fél évtizeddel később a *Jónás könyve* záró részében pedig még teljesebben – mert keserű lázongásait is legyőzve – fohászzkodott egy egyetemes érvényű Rend után, mely az ember és a költő számára mértéket és irányt szabhat:

Óh, bár adna a Gazda patakom  
sodrának medret, biztos úton  
vinni tenger felé bár verseim  
csücskére Tőle volna szabva rim  
előre kész, s mely itt áll polcomon,  
szent Bibliája lenne verstanom,

hogy ... szavaim hibátlan  
hadsorba állván, mint Ő súgja, bátran  
szólhassak...

Korántsem ő volt századunkban sem az egyedüli, aki valamilyen *átfogó stílusnak* a megteremtéséhez kereste a lehetőségeket. (Részben ez jutott érvényre említett klasszicizálási programjában is.) Nemcsak olyan *erkölcsi* törvények érvényét kívánta erősíteni, amelyek a hitlerizmus és a sztálinizmus különböző fenyegetései – többek között barbár kollektivizálásai –, másfelől egyfajta liberalizmus gátlástalan önzéselvűsége ellenében fogódzót, illetve tartást adhat. Végső soron ezzel függött össze olyan művészi korok iránt érzett nosztalgiája is, amelyekben templomok, szobrok, festmények, könyvek, énekek és elmondott szövegek valamilyen egységet formálnak, egy végső soron létezőnek tétélezhető *világrendet* jelképezve.

A költeményben egyszerre fejeződik ki az *igény* ez iránt, és annak ténye, hogy ennek kielégítését *nem segíti* a kor.

Vessünk futólag ennek fejlődéstörténeti helyzetére is egy pillantást, a vizsgált összefüggések viszonylatában maradva.

A költemény egyértelműen a *Bibliához* kapcsolódik. Onnan veszi cselekményén kívül részben a stílusát is. Ismeretes, hogy ugyanebben az időszakban Thomas Mann a *József és testvérei* és *A törvény* esetében járt el részben hasonló módon, míg a *Doktor Faustus*ban középkori motívumhoz nyúlt vissza. T. S. Eliot további múltak különböző mítoszait is „hasznosította” valamilyen módon, García Lorca a régi andalúz népköltészetből merített, Picasso afrikai törzsek plasztikai alkotásaitól tanult, József Attila és Juhász Ferenc a *Kalevala* és a régi magyar népköltészet hangjait újította meg, Bulgakov, Faulkner és Kazantzakis más, régi idők óta kiemelt „helyet” elfoglaló szövegrészeket: az Új Testamentum különböző történeteit, míg Latin-Amerika méltán híressé lett prózaírói közül többen saját népüknek a mítikus hagyományvilágát teremtik részben újjá. A hagyományfelújítás – egyfajta „hagyománydeformálás” – szellemében lehetne vagy kellene így fölismernünk az egységesítés fő tényezőjét?

*Figyelmen kívül hagyásuk* bizonyára komoly hiba lenne. Az azonban már bizonyára túlértékelésünknek lenne veszélyes jele,

ha ilyen alapon például Brecht és Thomas Mann egyazon fejlődéstörténeti kategóriába kerülne, lévén, hogy egyikük a villoni balladákat parafrázeálta, míg másikuk (*A kiválasztottban*) egyes középkori legendaszerzők írásművészetét.

Hadd tegyek most már az elmondottak összefoglalására kísérletet.

Úgy gondolom, hogy korunkban nincs lehetőség arra, hogy olyan stílusok bontakozzanak ki, amelyekben minden kimagaslóan értékes műalkotás számára hely jutna. (Ismeretesekek Sedlmayernek „a közép elvesztése”-ről megfogalmazott gondolatai, melyek mintha Adynak és Eliotnak az Egész darabokra töréséről valló költői szavait fogalmaznák újra.) A változások inkább a sokféleség különböző lehetőségeit gyarapították, mintsem az egységbe foglalás erősít.

Tény ugyan, hogy a konstruktivista-funkcionalista irányok lehetőségeit fokozatosan kimerítő építőművészet átalakulása mutat bizonyos hasonlóságokat és érintkezési pontokat a filozófia legújabb produktumaival, erre tehát az úgynevezett posztmodernség kutatói is joggal hivatkoznak. Bizonyos mértékű eklektika, a hagyományok valamilyen felújítása, a választott téma némiképp ironikus kezelése, elhatárolódás az avantgárd energikus gesztusaitól és türelmetlenségétől: ilyen és ehhez hasonló tulajdonságok tagadhatatlanul sok alkotást jellemeznek kisebb vagy nagyobb mértékben más művészetek területén – így az irodalomén – is. Ebből azonban megítélésem szerint még nem születik szorosabb – valamiféle összetartást is adó – egység. Igaz: a posztmodern nem is elsődlegesen a történeti stílusok egyikének minőségében lépett, illetve lép színre. Így viszont szükségesnek mutatkozik annak mielőbbi tisztázása, hogy a fogalmaknak milyen típusába lehet akkor leginkább besorolni. Az építészetben akár stílusnak is tekinthető – ennek a művészetnek a többiekre való kisugárzása viszont ma alig mérhető össze a gótikus építészet egykori „hatásmezejével”. Az irodalomban kialakult sajátságok egy részét is meg lehet ragadni akár a stílus kutatás módszereivel, ezek azonban eléggé „irodalomspecifikus” arculatúak: nem nagyon bizonyulnak elegendőeknek ahhoz, hogy meghatározzák annak az általánosabb szellemiségnek a mibenlétét, amelyet leginkább a „posztmodern” szóval jelölünk napjainkban. Talán

nem is lenne ez egyéb egyfajta szellemi légkörnél? a szellemiségnél valamilyen állapotánál? vagy éppen valamilyen magatartásformánál? Hogyan, illetve hol lehet megvonni ennek határait?

Sok még a tisztázásra váró kérdés, az alapok körül is.

Ha visszanézünk a múlt századba, ott is találkozhatunk azért ehhez hasonló jelenség-együttessel. A festészetben „posztimpreszcionizmus” közös gyűjtőneve alatt egymástól erősen eltérő irányzatok is éltek; ezeket ma már inkább más elnevezések alatt tartják számon. (Részben az expresszionizmus készülődött itt Van Gogh, a konstruktivizmus, illetve a kubizmus Cézanne, a „szecesszió-art nouveau” Gauguin és Lautrec piktúrájában.) A legkevésbé sem vonnám természetesen kétségbe, hogy a „posztmodern” megjelölés hozzásegít ma számos – többek között irodalmi – jelenség közös tanulmányozásához. Úgy gondolom ugyanakkor, hogy eredményesebb, ha tudományunk az irodalomban mutatkozó viszonylag kézzelfogható, viszonylag jól körülhatárolható tényezőket veszi számba és tanulmányozza, s ennek alapján egy (vagy akár több) *szűkebb* kört alakít ki az újabb alkotásokból, elkülönítve azt egy nagyobb területen belül. Semmiképpen nem törekedve arra, hogy a szűkebb körön belül talált közös sajátosságokat *az egész korszakra* érvényeseknek deklarálja. Úgy gondolom, hogy egy irányzat (melynek képviselői közül többen a sokféleséget hirdetik – akár az eklektikusságot is) *jellemzőnek* mutatkozhat egy egész korszak természetére vonatkozóan, anélkül, hogy ugyanakkor *érvényessége* is kiterjedne annak egészére.

Ha valaki a képzőművészetek alig áttekinthető sokféleségét nézi, akkor alighanem látnivalóvá lesz, hogy lehetetlen mindazt egyetlen fogalom körén belül maradva jellemezni. Olyan nagyon sokkal az irodalmi művek együttese sem mutatkozik ennél egységesebbnek. Márquez és Böll, Celan és Calvino, Ajtmatov és Eco, Beckett és Canetti, Malamud és Kundera, Okudzsava és Borges, Robbe-Grillet és Pilinszky *nem ugyanannak az irányzatnak* az írói. (És nem is két egymást követő irányzatnak a részei.)

A kategorizálásra való törekvés bizonyos mértékben szükségszerű, de veszélyeket is hordoz magában. Részben önmaga ellentétébe csaphat át: az egységesítés kedvéért olyanná tágíthatják a fogalom határait, hogy az eközben elveszíti eredeti, megkülönböztető szerepét. Az is megtörténhet ugyanakkor, hogy ilyenfajta

fellazítás nélkül társítják hozzá az értékelés – egyfajta történelmi jellegű értékelés – mozzanatait, a fogalom körébe bele nem illő alkotásokat pedig ennek alapján korszerűtleneknek, túlhaladottnak fogják minősíteni.

Mind a két veszélyt jó lenne elkerülni – különösen az utóbbit.

(1989)

## VANNAK-E MŰNEMI JELLEMZŐI A LÍRÁNAK?

„Hogyne volnának” – vághatja ki a kérdés hallatára bármely igyekvőbb középiskolás, és már sorolhatja is tankönyvének meghatározásait, amelyek segíthetik abban a törekvésében, hogy elkülönítse egymástól mondjuk a *Zalán futását* a *Nemzeti daltól*, vagy a *Szigeti veszedelem* szövegét a *Szeptemberi áhitatétól*. De irodalomtörténész, kritikus, vagy akár író sem sok olyan akadna, aki elmondaná magáról, hogy még sohasem használta a „líra”, „epika”, „dráma” műszavakat, s nagysúlyú esztétikai munkákban éppúgy föllelhetők azok a törekvések, melyek „a líra specifikumainak” meghatározását célozzák, mint amennyire az időnként fellángoló alkalmi viták írásaiban.

Megnyugtatóan megoldottnak mégsem mondható a probléma. Lírai vagy epikai alkotás-e például a Juhász Ferenc írta *Gyermekdalok*? Vagy az Illyéstől való *Két kéz*? – „Átmeneti művek” – hangozhat a mindig kézügyben tartott válasz. Nem is egészen jogtalanul – csak hogy akkor újabb kérdések állnak elő választ sürgetően. *Törvényszerűnek* minősítsük-e az „átmeneti műformák” gyakoriságát, nem utolsósorban remekművek esetében (s ezáltal gyakorlatilag olyan gyűjtőkategóriáknak tekintsük-e a műfajokét, amelyek csupán külső rendezési igényeinket szolgálják, s ezért igencsak módjával alkalmazhatók tudományos kutatásoknál), vagy pedig megpróbáljuk lényegi törvények megtestesüléseiként megragadni az egyes műfajok típus-darabjait? (A *zavaró tényezők* közé utalva ebben az esetben a műfaji határok áthágásának tendenciáit – ami szükségképpen együttjár a „tisztá műfajú alkotások” iránti értékelési fenntartásokkal.)



Ezen a tájon már nemcsak a könyvét-jegyzetét jelesre aspirálva megtanuló diák, hanem a kutató is elbizonytalanodik. Ha egy e tárgybeli ismeretek bemutatására – rendszerezésére és kommentálására – vállalkozó, néhány éve megjelent hazai művet vesz a kezébe (Ungvári Tamás *Poétikáját*), akkor különböző fejezetekben a következő útbaigazításokat kaphatja: a) „A műfajok a »szemléleti behelyettesítés« legfőbb eszközei. Azt a nézőszöveget jelentik, ahonnan az élet mint teljesség tükrözhető és megragadható. A műfajok eszméjének mélyén a totalitás igénye él.” b) „A műfajok történeti alakzatainak sora kimeríthetetlen, s ha következetes, időrendi históriájukat írtuk volna meg, máris kétségessé válnék, hogy a műnemek és műfajok léteznek-e egyáltalán.” – Vagyis: olvasásuktól csak kételyei, töprengései erősödhetnek.

Tekintsünk messzibbre: az eredeti külföldi szövegek irányába? „A kiút világos. Föl kell hagyni a líra vagy a líraiság általános természetének meghatározását célzó kísérletekkel” – vonja le energikusan vizsgálódásainak tanulságát René Wellek, 1967-ben. (Nem tagadva ugyanakkor a kisebb műfajok, tradicionális típusok létezését). „Az irodalmi műfajok léteznek” – szögezi le kategorikusan Krauss 1968-ban. (A legkevésbé sem téve hasonló megkülönböztetéseket.)

Az annak idején Croce provokatívan éles fogalmazásai nyomán megindult vita láthatólag máig sem jutott nyugvópontra.<sup>1</sup>

A líra–epika–dráma műfaji („műnemi”, „műfajcsoport”) hármasság rendszere igazában nem is annyira Croce és a közvetlen Croce-követők műveitől kapta a legveszedelmesebb támadásokat. Ebben a tekintetben ő leginkább szentségtörő bátorságával lett jelentőssé: a tudományos alaposság bizonyító érveinek sokaságát ugyanis hiába keresné az olvasó az ő esztétikájának vagy költészettanának azokban a passzusokban, melyek ezekben a kérdésekben foglalnak állást. Hiszen a vaskalapos osztályozgatások fulmináns szellemiségű kigúnyolása, minden mű egyedi voltának bár mégoly jogosult deklarációja sem tekinthető még bizonyítéknak olyan érvelés igazá mellett, mely szerint bármely műfaji rendszerezési kísérletnek – amennyiben lényegi eredmények elérésére törekszik – eleve elhibázottak az alaptendenciái. A hármasság műnemelméleti építménye – mely néha már szemet kápráztató csavarodásokban magasítja ég felé a maga torony-

rendszerét – egy csöndesebb, lényegesen szerényebb hangú tudományos műtől kapott olyan támadást, melynek eredményeit – mint hogyha kiveszik egy fal alapköveinek egy részét, másoknak pedig anyagát repesztik meg – inkább csak figyelmen kívül lehet ideig-óráig hagyni, mint amennyire semmissé lehet tenni. 1940-ben Irene Behrens antik, majd más-más nyelvterületre, illetőleg művelődési körbe tartozó reneszánsz, barokk és klasszicizmus kori, majd romantikus irodalomkutatók és írók műveinek sokaságát vizsgálva mutatta ki, hogy az irodalmi-kritikai-esztétikai köztudat évszázadok hosszú során át jól megvolt a líra-epika-dráma-hármasság rendszere nélkül. (Amikor ugyanis történetesen korábban leírták ezeket a szavakat, akkor esetenként mást és mást értettek rajtuk – azt az egyedüli egyezést leszámítva, hogy egyikükkel sem az irodalmi művek összességét kiadó „három műfaj”, illetve műnem valamelyikét jelölték.) Holott a hármasság már-már axiómaszerűen evidensként kezelése a romantika utáni időkben is legnagyobbbrészt azon alapult, hogy *hagyományos*: lényegében jól bevált, már csak helyesen értelmezendő, módosítandó, kidolgozandó rendszerezésnek tekintették. A szabályos elrendezésnek a szépségében is gyönyörködni tudó klasszicizmus s a romantikában is jelentkező német *rendszerezési igény* legalább annyira részes a hármasság tanának megalkotásában – olvasható ki a következtetés Behrens tanulmányából –, mint amennyire az éledő, illetőleg erősödő természettudományos igényeknek a kisugárzása. (Fontos ugyanakkor itt megjegyezni, hogy maga ez a „kisugárzás” korántsem egyértelműen tudományos jellegű, amennyiben – a hamarosan kibontakozó pozitívizmus némely törekvése is tisztán mutatja ezt – az irodalmár nagyon is *nem a tudományra* jellemző módon jár el, amikor *analógiák föltételezésével* vesz át a természettudománytól bizonyos koncepciókat saját területére.) Az ily módon kodifikálódott hármasság (akár a kereszténységben a szentháromságtan) aztán már élte a maga önállósult életét – miközben dúltak a különböző viták annak tárgyában, hogy a jelen-múlt-jövő hármasságában megragadott időbeliségből vajon az első, a második, vagy éppen a harmadik viszonylatot tekintsék a líra (illetőleg a dráma vagy az epika) jellemzőjének, s más hármasságok „széjjelosztásának” kérdésében is egymásnak homlokegyenest ellentmondó, vagy leg-

alábbis gyökeresen eltérő nézetek alakultak ki az egyes kutatók között. (Szubjektivitás, objektivitás, a kettő szintézise; emocionáltság, racionalitás, intencionalitás; alany, állítmány, tárgy; idő, tér, anyag stb. hármását illetően.) Különösen a szellemtörténeti irányzat különböző képviselői vagy az általuk megtermékenyített gondolkodók jeleskedtek ezen a téren. S mivel maga a hármasság ugyanakkor nem tartozott a megkérdőjelezendő – vagy legalábbis: bizonyítandóként kezelt – tényezők közé, aligha túloz az újabb kutatók közül Ruttkowski, mikor ezt nem tudja teljesen függetleníteni a *számmisztika* kései kihatásaitól.

Meglepő módon nemcsak a mondottakban foglalt ellentmondás nem tűnt fel, hanem az sem, hogy az építészetnek, a zeneművészetnek, a festészetnek, az iparművészetnek stb. a kutatói – egészen kevés kivételtől eltekintve – *nem dolgoztak ki hasonló rendszereket*. Tehát nem is csak általában igényelne bizonyítást az oly különbözőképpen értelmezni próbált hármasságnak a megléte, hanem külön is magyarázatot kívánna a feltételezett tény, hogy az irodalomban éppenséggel *más művésztektől eltérve* jelentkeznek egy bizonyos – esetleg épp metafizikai lényegét rejtő – hármasság.

Lényeges, hogy az irodalmi művek többé-kevésbé kidolgozott ókori rendszerezései még nem mutatták a külső (számbeli) egyezésnek és a belső (lényegi) ellentmondásoknak ehhez hasonló mód különös képletét. Ezek részben a zeneművekéhez hasonló módon megragadható *szerkezeti kötöttségek* alapján, vagy pedig előadás-mód szerint különítették el egymástól a műveket: nem három, hanem ennél lényegesen több („szabálytalan számú”) csoportba utalva őket. Egyfajta általánosabb kettősség azonban kimutatható volt az irodalmi (ma irodalminak nevezett) művek sokféle előadási módján belül – ez ösztönzést adhatott az éledő *rendszerezési igénynek* arra, hogy túlmenjen az egymástól *kézzelfoghatóan elkülöníthető* csoportok számbavételén. (Annak a ténynek a tudatosításán, hogy a művek egy csoportját egyszerre *több* szereplő adta elő, másikát csupán *egy* mondta vagy énekelte el.) Ezt a nagyjában-egészében világosnak mondható elkülönülést bonyolította később az a körülmény, hogy az egymagában szóló néha csak saját magának a nevében (vagy mintegy személytele-

nül) szól, néha viszont másoknak (egy, vagy akár sok szereplőnek) a szavát is idézi.

A már osztályozásra kényszerült (erre ösztönzött) elme azután olyan különbségekre is fölfigyelhetett, amelyek *megint más jelle-  
gű* elhatárolásokhoz kínáltak fogódzókat. Arra, hogy az eljátszott mű nézője inkább nevet-e, vagy pedig megrendül a mű hatására. Igaz, hogy például szobroknál is találkozhattak a „hatásvizsgá-  
lók” eltérő érzelmi reakciókkal, csakhogy – kizárólag a többsze-  
replős előadású művek esetében – az *egymástól világosan elkülö-  
nülő álarc-fajták* fölvétele egyenesen osztályozásra *sarkallt*, és a  
felszínen megragadhatók mögötti mélyebb különbségek keresé-  
sére is ösztönzést adhatott. (A komédia–tragédia kettősség kiala-  
kítására.) A „kézzelfogható” sokféleség és a hasonlóképpen „kéz-  
zelfogható” kétféleség pedig már kombinációkra is lehetőséget,  
illetőleg inspirációt adhatott, megteremtve egyúttal a belőlük  
kialakítandó tetszetős – hiszen mindent magukba foglaló és  
arányosan tagolódo – rendszerek (vagy legalábbis: látszat-rend-  
szerek) konstruálásának az előfeltételeit.

Ennek nyomán alakulhatott ki, hosszú évszázadok folyamatá-  
ban, az epika–dráma (ezen belül komédia–tragédia)–líra tagolás  
hármassága.

Csak éppen a megnyugtató meghatározás húzódott-maradt el.

Teljesen téves úton járt volna, teljesen meddő munkát végzett  
volna immár közel két évszázad kutatóinak sokasága? – tevődhet  
fől a kérdés. Ha az egymástól lényegileg eltérő rendszerezések  
*egyikét* (bármelyiket!) elfogadjuk, akkor a többit automatikusan  
el kell vetnünk. Mindegyikük *általános* elvetése viszont nemcsak  
azzal az eredménnyel járhat, hogy még, eggyel növekszik az  
elvetett elméletek mindenképpen tisztas száma, hanem egyszer-  
smind jobb lehetőséget is nyitnak a távlatnyerésre – s ezáltal  
arra, hogy hasznosítsuk az *egyes kutatások meggyőző, értékes  
részét*.

Már Staiger sok vitát kiváltott elmélete is egyféle „lazítási”  
törekvésnek a szülötte, amennyiben ő lemond a lírának, az epi-  
kának, a drámának mint egyes *műfajoknak* (műnemeknek) a  
meghatározásáról, helyette a különböző művekben rejlő „lírai-  
ság”-nak, „epikusság”-nak, „drámaiság”-nak a meghatározására  
törekszik. Vagyis: *művek osztályozása* helyett ő inkább különbö-

ző jellegzetességeknek a leírására és elemzésére törekszik – ha ennek során azért még kötődik is a költészet „természeti formáinak” („alapállásainak”) szentesített hármasságához. Aki e szálaknak a további lazításától, sőt, helyenkénti eltépésüktől sem riad vissza, az még jobban hasznosíthatja ezeket a megfigyeléseket és elemzéseket, s áll ez – több-kevesebb módosítással – a legkülönbébb ingatag elméleti konstrukciók építőköveitül szolgáló kutatási eredmények egy részére is. Még a hármasságok sem volnának minden esetben elvetendőek.

Ha régebbi kutatások szubjektív–objektív viszonylatában tettek több ízben érdekes és értékes megfigyeléseket, az újabbak például a nyelvi funkciók bizonyos hármassága (kifejezés, leírás, felhívás) tekintetében indítottak olyan vizsgálódásokat, amelyek figyelmet érdemelhetnek, de arra sem látszik ok, hogy mondjuk a jelen–múlt–jövő-reláció szemügyre vételét *eleve* fölöslegesnek, vagy éppenséggel elhibázottnak minősítsük. Csak éppen az nem látszik indokoltnak, hogy a *tényleges megfigyelések* eredményeit olyan, lényegében *a priori fölvetett kategóriarendszerrel* érezzük erőnek erejével *egybeszerkesztendőnek*, amelynek egyes alkotóelemeiről minden kétséget kizáróan legföljebb egyetlen tényt tudhatunk. Azt, hogy erősen változók. (Az elnevezések értelmezési, illetve használati módjai és az általuk megjelölni kívánt anyagok egyaránt, külön-külön is. Tehát például nemcsak hogy ma bármely kutató más *antik* verseket nevez líraiaknak, mint tette ezt az antikvitás, hanem ma ráadásul egészen másfajta művek közül kell kiválasztani azokat, amelyeket *korunk* alkotásai közül az antik kornak – vagy későbbi századoknak – az irodalmárai kiválaszthattak volna.) Nem jogtalanul minősítette ezért Günther Müller általában véve is *circulus vitiosus*nak azt a feladatot, amelynek megoldására a műfaj történet-író vállalkozik: „Az irodalmi műfaj történetének a dilemmája abban rejlik, hogy nem tudjuk eldönteni, mely művek tartoznak hozzá, nem tudván, hogy mi a műfaj lényege, s ugyanakkor azt sem tudhatjuk, mi képezi ezt a lényegét, nem tudva azt, hogy ez vagy az a mű az adott műfajhoz tartozik-e.” Egyúttal azonban nem jogtalanul – és többek elismerését kiérdemelve – foglalkozott ugyanő olyan kísérletekkel, hogy megírja például a német óda- és dalköltészet történetét. Ha ugyanis elismerjük egyrészt megformálás és

lényegi funkció („forma és tartalom”) egymást kölcsönösen meghatározó szerepét, másrészt az irodalomtörténeti folytonosság-  
nak a tényét, akkor világos, hogy bizonyos „zenei típusú” mű-  
fajoknak – például a szonettnek, vagy a versformai kötöttségű  
balladának – az esetében (tehát ott, ahol *kézzelfoghatóbb típusok-  
ról* van szó, ahol viszonylag *kialakult elnevezési hagyományhoz* is  
lehet igazodni), megvan a lehetőség bizonyosfajta külső és belső  
jellegzetességekkel egyaránt bíró *struktúrátípusoknak* a leírásá-  
ra. Az ilyesfajta kutatások egyáltalán nem kell, hogy ellenőrizhe-  
tetlen (mások mércéjétől teljesen független, tehát azzal nem  
mérhető) eredményeket adjanak. Ezt többnyire a műfaji hármás-  
ság erőteljes megkérdőjelezői sem vonják kétségbe. (A mellette  
érvelőkkel ezúttal összhangban.) A croceánusok ebben a tekin-  
tetben találták magukat olyan érvekkel – mindenekelőtt a ténye-  
kéivel – szemben, amelyek ellenében nem akadtak eléggé meg-  
győző ellenvetéseik. Hogy a szonett szerkezetében (itt persze  
csak valódi költői művekre gondolhatunk, nem pedig gyöngé-  
szerzők által úgy-ahogy kitöltött sor- és rímsémákra!) meghatá-  
rozottjellegű struktúra-típusnak a *variálható*, de variációin belül  
állandóként létező képlete rejlik, és hogy ez erőt, illetőleg segít-  
séget adó *hagyományt* tud teremteni. Hogy az ilyen típusú művek  
egymásutánjából pedig bizonyos folyamatnak a törvényszerűsé-  
gei is kirajzolódhatnak, azt éppoly kevésbé indokolt tagadni, mint  
az építészetben mondjuk a keresztény templom „műfajának” (mű-  
faji változatainak) a meglétét.

Más szóval ezeket a fogalmakat korántsem csupán a szükség-  
képpen skatulyázni igyekvő agy szülte a maga használatára,  
ezek magukban a dolgokban lelik meg a létalapjukat.

A műfajok „tisztaságának” antikvitásbeli követelménye is jó-  
részt az előbbieket figyelembevételével érthető meg. A társadalmi  
konzervativizmus (illetőleg a hagyományörzés) mindenkor ható  
erői mellett a *hibátlan, zárt műstruktúra-alkotás* igénye jelent-  
kezett benne: meghatározott *objektív alkotástörvényekre* rátalálóló,  
azokat kiérlelő-kimunkáló „mesterdarabokhoz” való igazításnak  
a szándéka. Az új törvényeket fölismerni, az általuk adott lehe-  
tőségeket kikísérletezni nem tudó alkotók esetében nagyon is  
hasznos és szükséges lehetett ez, amennyiben az egységes struk-  
túrává szerveződést segítette a szétesés, a fellazulás ellenében.

Figyelmeztetve egyúttal arra az általánosabb igazságra, hogy bizonyos téma-típusok és specifikus formálási törvények között kapcsolatok vannak: *művészi indíték, anyag és megformálás valamiképpen függvényei egymásnak*. A hexameteres verselés *valóban* jól illett például a népek sorsát eldöntő küzdelmek leírásához, a szerelmi elandalódás kifejezéséhez viszont célszerű volt más versmértéket választani. Azokban az esetekben lett azután gáttá a „műfaji tisztaság követelménye”, amelyekben a társadalmi konzervativizmus új típusú – esetleg komplexebb, talán éppen magasabb rendű, de mindenképpen a változó valóság adta témákhoz, illetőleg élményekhez kötődő – lényegükben ugyancsak zárt egészet adó jelentésgazdag struktúrákat (más szóval: új típusú remekműveket) utasított el. Látszólag „időtlen műfaji törvényekre” – valójában hosszú időn át „bevált”, de legalábbis részben már elavult, „kimerült” struktúratípusokra való hivatkozással. Végső soron saját igazának is ellentmondva ezáltal, valójában megfelelkezve téma és művészi megformálás összefüggéseinek törvényeiről. (Vagy pedig: nem ismerve föl a változó valóság törvényeit, az új valóság adta témák új formálási igényeit.)

„A líra” egészében (más szóval: a líraiaknak nevezett művek összességében) viszont aligha mutathatók ki valamely meghatározott struktúratípusnak (vagy akár csak „alaptípus”-nak is) a vonalai.

A mondottak mégsem kívánnak olyan következtetésnek a levonására ösztönözni, mely szerint a líra vagy a líraiság (dráma-dramaiság stb.) jellemzőivel való foglalkozás, esetleg éppenséggel a „lírai” megjelölés használata okvetlenül értelmetlenség lenne. Ilyesmit még Croce és követői sem állítottak teljes egyértelműséggel, amennyiben az ember rendszerező igényének viszonylagos jogosultságát azért elismerték. A műfaji elméletek sokasága (és együttesük jellegének kuszasága) fölött áttekintést adó Markiewiczet is már-már szkeptikus tartózkodásra bírja ugyan az elébe táruló látvány, ő mégis egy fokkal több értéket ismer föl bennük Crocénál, mikor levonja a maga következtetéseit. (Egyébként ő sem különíti el itt azokat a törekvéseket, amelyek például a líra és az epika megkülönböztetését célozzák, azoktól a tudományosabb kutatásoktól, amelyek például a regényt kívánják a novellától elhatárolni.) Szerinte ezek a kísérletek, miközben arra

irányulnak, hogy az első ránézésre felfoghatatlan sokféleségben megjelenő irodalmi össztermésen belül határokat vonjanak – megkülönböztetéseket tegyenek – feladatuk megoldásához fogózkodókat, szempontokat keresve *a művek különböző objektív tulajdonságainak a leírását* végzik többek között el. (Olyan tulajdonságokét, amelyek megragadására éppenséggel az ilyen – nem-történeti – közelítési módszerek adnak kedvező föltételeket.) Ez a megállapítás is értelmezhető a mondottak szellemében: hogy ti, azok a viták, amelyek azt kívánnák eldönteni, hogy melyik műfaji rendszerezés „az igazi”, eléggé terméketleneknek bizonyultak ugyan – s ilyeneknek is ígérkeznek –, a nagy elméletek falainak felrakása közben végzett részletkutatások megfigyelései azonban igen gyakran hasznosíthatók.

Mindehhez azt is hozzátehetjük: ahogyan léteznek *történeti* stílussajátságok is (hogy többnyire más jellegzetességek mutathatók ki reneszánsz kori művekben, mint a romantikusokban, azt akkor is kimondhatjuk, ha nem törekszünk „a reneszánsz” vagy „a romantika” lényegének filozofikus meghatározására), ahhoz némiképp hasonlóan lehet nem-történeti – így földrajzi, tehát térbeli – sajátságok megfigyelésére is vállalkozni anélkül, hogy egy bizonyos „végső lényeg” megnyilatkozásait keressük bennük. (Mondjuk „az északi ember”-nek vagy „a síksági ember”-nek „a lényegét”.) Ugyanez végezhető el tértől és időtől független áttekintések során is: azokban a kutatásokban, amelyek legfontosabbikát műfajiaknak szoktuk nevezni.

\*

Kanyarodjunk vissza a korábbiakhoz: ahhoz a tényhez, hogy a különféle műfaji kategóriák eklektikusan (egymástól eltérő szempontok szerint) nyertek és nyerhetnek ma is meghatározást. Tehát például a drámáknál nem hagyható figyelmen kívül az a tény, hogy *általában több szereplő szokta őket előadni*. (Úgy vannak megírva, hogy erre adnak lehetőséget, ösztönzést.) Külső cselekményre kevés lehetőség nyílik (ezért kevés is van) bennük, a színpad, illetve az eljátszhatóság természetéből adódóan (Így a csatajelenetek, vagy akár a párviadalok a filmművészet eszközeinek-trükkjeinek segítségével nélkül semmiképpen nem vihetők a



néző elé úgy, hogy a gyöngye közepszerűségénél magasabb szint felé közelítsenek – vagyis: a mozgásoknak más természetűeknek kell lenniök.) A belső mozgás pedig kis szintéren, rövid játszási idő alatt, több szereplő viszonylatában mi is lehetne más, mint valamilyen már kirobbanáshoz közelítő, ennek bekövetkezése után pedig a már bemutatásra nem kerülő időszakaszra is érvényes, – más szóval föltételezhetően maradandó – változást előidéző *konfliktus*? A merőben külsődlegestől tehát viszonylag rövid úton eljuthatunk valami belsőig. A belső jellegzetességnek (tragikum) viszont olyan további jellemzői is vannak, amelyek már nem közvetlenül a színpadszerűségből érthetők meg legjobban.

Milyen közvetlenebb fogódzók kínálóznak ezek szerint a líra-  
nak nevezett alkotások esetében, s mi az, amit belőlük levezethe-  
tünk?

A válaszadás előzményeként célszerű madártávlatból áttekin-  
teni a „líra” kategóriájának kialakulástörténetét. Így nagyjában-  
egészében véve azt a megfigyelést tehetjük, hogy több fokozatban  
történő érvényességi kör-módosulás, illetőleg -bővülés után vé-  
gül is egész egyszerűen azokat a költői alkotásokat nevezték el a  
tizennyolcadik század vége felé líraiaknak, amelyeket *sem drá-  
maiaknak, sem epikaiaknak nem mondhattak*.

Nem is olyan rossz ez a kiindulási pont, mint amilyennek talán  
látszik. Csak félre kell tenni ennek értelmezésekor azt a szemlé-  
letet, amely egy olyan hallgatólágos föltételezésen alapul, hogy a  
költészet – talán valamilyen „őscsírából” kinőve – meghatározott  
specifikumok szerint *ágazott széjjel*, különböző műfajcsoportokra.  
Tudatosítani kell ezzel szemben azt a tényt, hogy a beszéddel  
kapcsolatos *legkülönbözőbb* emberi megnyilatkozási formákban  
fokozatosan kialakuló – részben közös – sajátságokból formáló-  
dott ki az a *többé-kevésbé egységes* egész, amelyet költészetnek  
nevezünk. *Vagyis természetes, hogy igen sokféle sajátságuk van a  
különböző alkotásoknak*. Vannak ezek között a sajátságok között  
olyanok, amelyek kizárólag egy-egy műben ismerhetők fel, olya-  
nok is, amelyek a művek összességének töredéknyi hányadát  
jellemezik (például, hogy a mű írásképe valamilyen élőlénynek  
vagy tárgynak a képére emlékeztet), olyanok, amelyek már több-  
re jellemzők (például az, hogy el lehet őket dalolni); vannak  
azonban olyanok is, amelyek még nagyobb csoportba sorolhatók-

nak a sokaságában mutathatók ki (ilyen az, hogy viszonylag könnyen színpadra lehet őket vinni).

*Egyáltalán nem szükségszerű azonban, hogy ezek alapján szabályos rendszerek alakuljanak ki. Nem kell tehát visszariadni annak föltételezésétől sem, hogy a költői művek összességében lehet olyan „nagyobb tömeg” is, amelynek ebben a tömeg-voltában nincsenek szembezőkően közös jegyei.*

Tegyük föl rövid kitérésképpen – hasonlatot véve segítségül –, hogy mondjuk háromszáz ember összefog valamilyen célnak a többé-kevésbé közös szolgálatára, s közülük mintegy száz piros sapkát húz a fejére, körülbelül ugyanennyi pedig zöld kesztyűt vesz föl. Nyugodtan tudomásul vehető, hogy vannak ugyan közöttük „vörössapkások”, „zöldkesztyűsők”, (helyel-közzel olyanok is, akiken sapka is, meg kesztyű is van), *jelentős tömegükben azonban sem sapka-, sem kesztyűviselet alapján nem rendezhetőek közös csoportba.* Esetleg magasságuk, kabátjuk színe (stb., stb.) alapján számos kisebb csoportban ők is elhelyezhetőek, *ebbe a nagyobb csoportba* azonban csak a sokakra jellemző megkülönböztetéseknek (sapka, kesztyű) náluk kimutatható *hiánya* alapján fogják őket besorolni. Ehhez hasonló módon az irodalmi műalkotások rendszerezése esetében is elfogadhatjuk elméletileg annak jogosságát, amit a *gyakorlat* már kialakított. Hogy ti. *azokat a műveket utaljuk együttesükben a líra kategóriájába, amelyekre sem a színpadra vivésnek, sem a külső valóság megjelenítésének a szándéka nem nyomja rá erőteljesen a maga bélyegét. Amelyeknek sajátosságait nem határozzák meg a többiek-től megkülönböztető módon az említett célok.*

Egyetlen fokkal kell itt csak továbbvinni az olyan irodalmárok-nak (így Belinszkijnek) a gondolatait, akik szerint „a lírai mű a par excellence költői” – ti. világossá kell tenni, hogy ez nem azt jelenti, mintha „a líraiság” adná valmiféle „kvintesszenciáját” „a költőiség”-nek. A régi, pejoratív hangzású „kevert műfajú” és a nemesebb csengésű „par excellence költői” voltaképpen ugyanarra a tényre utal. Arra, hogy a többé-kevésbé kialakult konvenció szerint a lírába sorolt alkotások – immár semleges hangzású kifejezést használva – az *általában vett* (tehát nem az előbb jelzett irányokban „specializált”) költői, illetőleg „szépirodalmi” művek.

Az eddig elmondottak alapján is kezdhettek már kirajzolódni szemünk előtt néhány viszonylag könnyen leírható sajátságok a közös körvonalai. Látható ugyanis, hogy inkább a *rövidebb* művek maradtak meg ebben „a többi”-ből kialakuló nagyobb csoportban, ezek pedig jobbra olyanok, melyek egyetlen személyhez – egyetlen „beszélőhöz” – kötődnek. (Minthogy közös sajátságukat abban a negatívumban ismertük fel, hogy nincs bennük hangsúlyosan érvényesülő – tehát oksági-időbeli rendben hosszasan kirajzolódó – külső cselekmény, és nem többszereplős előadásra készülnek.) Mivel pedig struktúrájuknak művészileg szükséges összetettsége nem adódhat hosszú cselekmény egymással ellentétes menetű szakaszaiból, vagy pedig egymással mérkőző jellemek (egymással mérkőző rokon jellemek, egymás oldalán álló ellentétes jellemek és kombinációk) rendszeréből, szükségszerűen *valami másból* kell megteremtődnie egységes belső szervezethez. A bennük lévő *kisebb* terjedelmű elemekből: például egyes szavakból vagy szó-részletekből, esetleg éppenséggel egyes hangokból. Viszont nemcsak hogy *szükséges* a legapróbb részletekre bontott voltában megszervezni a nyelvi anyagot, hanem egyúttal *lehetséges* is ezt megvalósítani. (Részletekbe menően gondos jellem- és lélekrajz ezzel szemben igen nehezen tűri az így kimunkált akusztikai versforma kötöttségeit, s határozottan van ez így különböző szereplők hosszabb „beszélgetésénél” – minthogy a valóságos emberek nem szoktak olyan stílusban beszélni.) Másodsor: lehetséges úgy megvalósítani, hogy a mű befogadója esztétikailag rá reagálva tudja észlelni az ilyenféleképpen kiépült rendszert, a maga differenciáltságában is, egység-voltában is. (Például a tíz-tizenöt szótagos szövegrészek végén szabályosan visszatérő hasonló hangzású szövegrészeket bárki rímekként tudja észlelni, ugyanez hasonlóképpen szabályosan, de mondjuk ötven-hatvan szótagonként „eltűnnék” a szövegben, kiesvén a befogadó emlékezetéből.) A feszesebb és egyúttal finomabb s rejtettebb (mert cselekményt festő látó képzeletünk és gondolatmeneteket kialakító-rendező-tudatosító értelmünk helyett inkább csak asszociációink, sejtéseink révén észlelt), részben pedig felszínebb, tisztábban érzéki (akusztikai) összekapcsoltság-rendszer (rejtett vonatkozásoké, illetőleg rímeké, hangsúlyoké stb.) végeredményben *ugyanannak* a fokozott

szerveződésre törekvésnek a szülőtte, mely a terjedelmesebb művekben általában a cselekmény (és a cselekményépítő tényezők: szinterek, jellemek) kialakításában érvényesült, a fejlődés során egyre fokozottabban.

Természetszerű, hogy a jelzett (elemibb tényezőig menő) differenciáltság, illetve szervezettség az eseteknek *viszonylag nagyobb százalékában* jut ezáltal is kifejezésre, hogy egyes szavak egyszerre többfelé is utalnak (többféle jelentésrendszerbe épülnek bele), hogy a képzeletünkbe idézett tárgyak sem csak „önmaguk”, hanem együtt „valami mások” is, vagyis valamilyen hangulatnak, indulatnak stb. az értékeiből is magukra vesznek valamit, s így nem kevésbé lesznek a *kifejezésnek* az eszközeivé, mint amennyire valamely tárgyak az ábrázolásáivá. Tehát a megjelenített objektumnak és a megjelenítő szubjektumának határai igen könnyen *egymásba mosódhatnak*. Ahol viszont ilyenmire nem kerül sor, ott az egy személyhez kötöttségben kerül előtérbe az alkotó *személyisége*. Vagyis azok a sajátságok, amelyeket a különböző kutatók megfigyeltek (itt csak néhány kerül belőlük említésre) nem kis részben akár futólagos elemzésben is levezethetők az említett egyszerű „negatívumok”-ból. Gondosabb kutatások ennél többnek a magyarázatára is vállalkozhatnak. (Kézenfekvő ugyanakkor, hogy az említett „hiányokból” adódó közösség nem lehet organikus, egy-lényegű egésszé, hanem megmarad viszonylag laza „közösség”-nek.)

\*

Abban az esetben, ha egy szó évszázadokon át széles körű használatot nyert, célszerű megtartani; föltéve, hogy jobbat – tehát fogalmilag egyértelműbbet, vagy stilisztikailag előnyösebbet – nem tudunk helyette adni. Az előbbiek – egyelőre kissé hevenyészett formában, vázlat-, illetőleg vitairatszerűen – amellet kívántak érvelni, hogy *tudatosítottan tág értelmű* meghatározásként, tudatosítottan laza kategória-megjelölésként érdemes ezért a „lira” és a „liraiság” fogalmakat, illetőleg szavakat is használni: ilyenekre is szükség van. (Ahhoz hasonlóan, ahogy például az „ülőgarnitúra” vagy a „konyhabútor” megjelölésekre is, noha a szavak jelöltjeinek tudományos meghatározására aligha adná a

fejét tudományos kutató.) Mikor azonban *pontosabb, egyértelműbb meghatározásokra törekszünk* – és ezekre legalább annyira szükségünk van! –, akkor náluk lényegesen egyértelműbb megjelöléseket kell alkalmaznunk: *objektivitásról, cselekményességről, konfliktusról, feszültségről, érzelmi telítettségéről, hangulatiságról* stb., stb. kell szólnunk – „epikusság”, „drámaiság”, „líraiság” helyett – és ezeknek a további pontosabbá tevésére, differenciálására kell majd törekedni. A lazább gyűjtőfogalmak és a pontosabb részlet-meghatározások kettőssével alighanem eredményesebben lehetne előrejutni, mint akár e fogalmaknak a kiiktatásával, akár „az igazi” hármasság rendszerének megteremtésére irányuló kísérletezések folytatásával.

Ami pedig a címben közvetlenül megfogalmazott kérdést illeti: az eddig elmondottak elfogadásának esetében is minden bizonytalansággal lehet a költészetben belül a színpadra írt vagy a jellegzetesen elbeszélő (különösen a prózai) művek közös sajátosságainak a vizsgálata, „a líra lényegi specifikumainak” kutatása viszont – úgy látszik – téves irányba vezetne: valamilyen vonatkozásban szükségszerűen torz eredményeket tudna csak adni.

(1973)

## „KÉT SZOMSZÉDVÁR”: NYELV- ÉS IRODALOMTUDOMÁNY

Ha örül Horger Antal úr,  
hogy költőnk nem nyelvtant tanul,  
sekély  
e kéj...

– olvassa, értelmezi és méltányolja az ismert sorokat osztályában a magyartanár – hogy talán már órák múltával nyelvtanból feleltessen, nyelvtani szabályokat magyarázzon, pedagógiai-szakmódszertani képzettségéhez igazodva a nyelvtan tanulásának hasznosságáról igyekezzék diákjait meggyőzni. Azokat, akik nemrégiben még a nyelvtan *nem*-tanulásban rejlő mélyebb igazságok elsajátításától jöhettek tűzbe.

Tudathasadásos helyzet.

Mennyiben szükségszerű ennek kialakulása?

Ha egyik oldalon – a költészet és a művészetek elméletében – annak a felfogásnak visszük tovább az alapgondolatait, mely leginkább a hagyományos nyelvi és más szabályok ellen lázadó romantika áramlatában bontakozott ki, a másikon viszont egy időtlen szabályok abszolút érvényét hirdető klasszikus felfogásnak állunk a talaján, akkor igazában azt parancsolná a szakmai tisztesség, hogy tankönyvvel és tantervvel szembeszállva döntse el magában a magyar nyelv és az irodalom tanára, melyik oldalra fog állni. Ezt a kettőt nem lehet egymással összeegyeztetni.

Egy ilyesfajta szembenállásnak pedig régtől mindmáig adottak a lehetőségei.

Még jó, hogy az együttműködésnek sem kisebbek az esélyei; annak, hogy a nyelvi jelenségeket, a fölhasznált nyelvi anyagot

más-más oldalról és más-más eljárásokkal, de egymáséval rokon vagy éppen azonos szemléleti alapokról közelítsük meg.

Egyébként maga József Attila sem csak kevéssé kedvelt professzora nevének gunyoros megörökítése révén kapcsolódott a nyelvészet területeihez. Alig néhány évvel az ismert Horger-incidens után még a vele kapcsolatban majd leszólt grammatikának is hivatkozik egy – máskülönben éppen izgalmasnak sem nevezhető – törvényére. Indulatos levelében, külfországbeli platformtervezők és versírók elvi megnyilatkozásairól szólva jelenti ki: „Nos, majd szóba állok velük, ha többesszámú alanyhoz többesszámú állítmányt tesznek...”<sup>1</sup>

De nem kell megállnunk ezeknek a mégiscsak viszonylagos egyszerűséggel megismerhető szabályoknak a vizsgálatánál. Ha a dolgok mélyére próbálunk tekinteni, a jelenségek sűrűjében kívánunk eligazodni, akkor is elindulhatunk akár József Attila szavai nyomán. *Irodalom és szocializmus* című elméleti tanulmányának már a második mondatában is azt fejtegeti, hogy az irodalom „nyelvi művészet, vagyis az a művészet, amelynek anyaga a nyelv”, s innen mindjárt az első következtetések levonásáig is eljut: ezek szerint azt is tudjuk az irodalomról, hogy annak „mindenekelőtt a nyelv törvényeit kell figyelembe vennie”<sup>2</sup>.

Amiből világosan adódik a következő gondolati lépés is: az irodalmi műalkotás megértése lehetetlen a nyelv, a nyelvi törvények megértése nélkül, az irodalomtudomány tehát nem létezhet a nyelvtudomány nélkül.

Hogy van-e lehetőség arra is, hogy megfordítsuk ennek a gondolatsornak az irányát – más szóval azt is kimondhatjuk-e, hogy a nyelvtudománynak is szüksége van az irodalomtudományra – arra vonatkozóan József Attila történetesen nem foglalt állást. Viszont – föltehetően nemcsak költő voltából, hanem abból adódóan is, hogy általában eltökélten törekedett a vizsgált jelenségek többoldalú, következtetes megközelítésére – nem elégedett meg az idézett megállapítással. (Hogy tehát abból adódóan, hogy az irodalom a nyelv művészete, az irodalomkutatónak is mindenekelőtt a nyelv törvényeit kell megismernie.) További lépéseit már korántsem mind innen kiindulva tette meg. Nem felejtette ugyanis el, hogy egy anyag – bármilyen természetű legyen is az – nagyon is sokféleképpen munkálható meg. Annak például, aki

repülőgépet épít, tökéletesen tisztában kell ugyan lennie a felhasználásra kerülő *anyagok* súlyával, szilárdságával, rugalmasságával, még a korróziós törvényeivel is, de a repülőgéppépítést azért még más oldalról is meg kell közelíteni. Repülésre alkalmas *konstrukciók* – például madártestek –, továbbá csavarmeghajtású és sugárhajtóműves más járművek viszonylatából. (Mint ahogy tény, hogy fából, téglából, vasbetonból is egyaránt lehet nyomorúságos odúkat és művészi értékű építményeket létrehozni – az egyes anyagok törvényeit mindannyiszor figyelembe véve –; festékekkel is politikai jelszavakat, hirdetésszövegeket, disznóságokat és képzőművészeti alkotásokat a falakra festeni – és így tovább.) Joggal látta úgy József Attila is, hogy minden nyelvi műalkotás egyszerre két nagyobb csoportba is beletartozik: egyrészt a művészi és a nem-művészi *nyelvi produktumoknak*, másrészt viszont a nyelvi és a nem-nyelvi *műalkotásoknak* az összességébe. Hogy mi a *művészet általában*, vagy – más felfogás talajáról kiindulva – melyek a különböző művészetekben azok a nagyjából közös törvényszerűségek, amelyeknek megléte alapján mindegyikükre alkalmazhatónak tartjuk a művészet elnevezést, annak kérdéseit főltehetőleg joggal érzi máshonnan megközelítendőnek.

Általánosabb szempontok figyelembevételéből, ember és világ alapviszonyának kérdéseiből kiindulva, *emberi alapigények* kielégítésének fontosságát tartva szem előtt.

Ezzel már el is érkeztünk a vitára tűzött téma legfontosabb területeihez.

Tény ugyanis egyrészt, hogy az irodalomtudomány – közvetlenül annak műelméleti ága – igen sokat köszönhet a nyelvtudománynak. Már a sokszázados stilisztikai-retorikai hagyományok részben nyelvészeti anyagából is sok megfigyelés és fogalom bizonyult használhatónak, a kutatók egy része pedig ezek továbbfejlesztésének is kihasználta később a lehetőségeit.

Az orosz formalisták a század elején Baudouin de Courtenay, a prágai kör kutatói pedig már Ferdinánd de Saussure gondolati és részben általános szemléleti ösztönzéseit is magukévá téve vizsgálták az egyes irodalmi műveket – sok új, elemzésekben jól használható részeredményre is jutva – méltán domborítva ki a művészi alkotások viszonylag zárt, struktúraként fölfogható egész-szerűségét. A fenomenológiai irányhoz kapcsolódó Kayser



sem véletlenül „a nyelvi műalkotás” (*Das sprachliche Kunstwerk*) címmel adta ki néhány évvel később (1948-ban) a maga tekintélyes munkáját, a francia új kritika képviselői számára pedig a nyelv és az irodalom vizsgálata úgyszólván elszakíthatatlannak mutatkozik egymástól. Az NDK-beli Bierwisch és követői – a generatív grammatikából kiindulva – nyíltan a nyelvészeti alapozású irodalomvizsgálatok mellett foglalnak állást, akárcsak a matematikai-nyelvészeti szempontokhoz erősen igazodó Petőfi Sándor János.

Más kérdés viszont, hogy ettől még semmiképpen nem nyertek hitelt az olyan állítások, amelyek szerint a nyelvtudomány, illetve valamilyen döntően nyelvészeti arculatú stúdium *egymagában* is alkalmas lehet az irodalmi jelenségek lényegének megértésére. És ha ez más érvek alapján történetesen bizonyítást nyerne, akkor is fennállna még az a kérdés, hogy ebben az esetben *milyennek* kellene – vagy *milyennek* kell – lennie annak a nyelvtudománynak, amelyik alkalmas lehet ilyen feladatok megoldására. – Az előbbiekből bontható ki egy részben közvetítő – számomra leghelyénvalóbbnak mutató – alkérdés: ha nincs olyan nyelvtudomány, amely *egymagában* alkalmas ennek a feladatnak a betöltésére, akkor milyen az, amely az irodalomtudomány számára *viszonylag a legtöbb segítséget* tudja nyújtani?

A jelelméleti-információelméleti (kommunikáció-elméleti) kutatók nem kis hányada – részben Lévi-Strauss kutatásaihoz, illetve az ő felfogásához is kapcsolódva – oly módon érzi kitágíthatónak a nyelvi kutatások hatáskörét, hogy a jelenségek rendkívüli sokaságának befogadásáig tágítja ki magának a nyelvnek a fogalmát. Lotman a „természetes”, a „mesterséges” és „másodlagos” nyelvek hármasszerét építi ki, amelyen belül a művészetek – így az irodalom is – egészen egyszerűen a legutóbbi csoportba tartoznak bele, illetve azt alkotják.<sup>3</sup> Noha Wölfflin már sokkal korábban megfogalmazta azt a véleményt, hogy a művészi kifejezőmód csak metaforikus szóhasználattal mondható „nyelv”-nek. Annak az alapkérdésnek a föltevését, mely az ember-külvilág-alapviszony vizsgálatából adódik, hogy mi hozhatta – illetve mi hozhatja – létre, és mi teszi mindmáig *szükségessé* a művészeteket (művészi alkotások létrehozásának és befogadásának az igényét) – ő ily módon elhanyagolhatónak tartja. Az ilyen

felfogások gyakran kapcsolódnak össze a hírközlési technika fejlődésével is, az elektronikai jelközvetítés, a jeltolmácsolás, áttételesebb módon pedig a jelföldolgozás, a gépi adattárolás eljárásainak szaporodásával. Az ilyen tényezők által döntően befolyásolt szemléletű kutatók érthető módon arra is hajlanak azután, hogy nyíltabban vagy rejtettebben a második (tehát a mesterséges) nyelvnek a típusát tekintsék *jellegzetes*, illetve *alapformának*.

Nem keletkezéstörténet szempontjából – ilyesmit lehetetlen lenne bizonyítani –, hanem az *adott viszonylatokban kimagasló fejlettségét*, megoldottságát, logikus rendszerszerűségét tekintve. Annak megfigyelésére is építve, hogy a primitív és a fejlettebb természetes nyelvek fejlődésmenetében is erősödtek a „mesterséges-nyelv-szerűség”-nek bizonyos *tendenciái*. – Más szóval: ezek is egyre alkalmasabbak lettek arra is, hogy logikus rendszerbe lehessen őket foglalni, és arra is, hogy viszonylag pontosan lehessen általuk ismereteket időben-térben továbbadni. A jellegzetesen *előbeszéd-szerű* nyelvi jelenségek már Saussure rendszerezésében is csak az – úgymond – kevésbé lényeges *parole* jelenségek körébe nyertek besorolást, s a hangképzés fizikai-pszichikai folyamata is ugyanúgy járulékos tényezővé minősült, mint ahogy ilyen értékelést nyertek az érzelmi-indulati hangszínezés különböző tényezői is. A *szubjektivitás* mozzanatává degradálódott ebben a felfogásban mindaz, ami valójában a *konkrétumot* képviseli. (Leginkább olyan megfontolások alapján, hogy ezeknek esetleg nem jut szerep azokban a folyamatokban, melyek a kiválasztott tárgyról való – az úgymond objektív – ismereteknek szolgálhatják a megfogalmazását és a továbbítását.) Az irodalmi mű ilyen felfogásban ismeretek (ilyen értelemben vett információk) továbbadásának az eszközöként jelenik meg – csak éppen különleges eszközként.

Olyan nyelvi alakzatként, melynek anyaga – alapelemeit tekintve – többszörös elrendezésnek van alávetve: azon túl, hogy alkalmasnak kell lennie az ismerettovábbítás szolgálatára, olyan képződménnyé is kell válnia, melynek elemei más vonatkozásban is törvényszerűségek jegyeit hordozzák magukon. Ritmikus, rím-rendszert alkot, végső soron egységesnek mutatkozik, gazdagítja a jelentést – és így tovább. Amellett talán éppen újszerű, a

megszokottól eltérő rendszert alkot – ilyenkor azután, róla szólva az „információ” szót akár a műalkotás egészére is alkalmazni lehet. (Úgy, hogy ennek jelentésébe az újszerűség, az újat adás mozzanatát is beleértik.) A másodlagos-nyelv megmunkálásának eljárásai gyakran magukba foglalják az elsődlegeseiktől való eltérésnek, a „deformálás”-nak a mozzanatát is. A többszörösen rendszerré munkált nyelvi elemeknek pedig – más szóval: a művészi szövegnek – már a szövegszerű megértése is többletenergíát igényel, valamilyen frissítő szellemi tevékenység végzését foglalja magába, ilyennek a végzésére készlet; ehhez járul a művészi struktúra, a másfajta – lehetőleg új – rendszerek fölismerésének szintén számottevő szellemi többletteljesítménye.

Ez a felfogás végső soron a klasszikus „dulce et utile”, az „aut prodesse aut delectare” koncepcióját fogalmazza újjá, sok, itteni részletezést talán nem kívánó igazságelemet tartalmazva. Nem vesz azonban figyelembe számos komoly problémát. Részben olyanokat sem, melyeknek pedig éppen kommunikációelméleti megközelítésben kellene jelentkezniök. Szükséges lehet ezért fölhívni a figyelmet ezek némelyikére – akkor is, ha valójában ismert tényekről van szó.

Az ún. másodlagos jelrendszerek ismeretközlés tekintetében lényegesen *tökéletlenebbek* a mesterségeseknél, sőt, a magas szintre fejlődött természeteseknél is.  $a^2 + b^2 = c^2$ : ez az adott jelrendszer ismerői számára ugyanolyan mértékben egyértelmű közlés, mint az, hogy „a derékszögű háromszög befogóira emelt négyzetek területének összege egyenlő az átfogóra emeltével”. A természetes nyelveken belül a filozófia, a különböző tudományok, a társadalmi életet szabályozó különböző tudományok, a társadalmi életet szabályozó különböző rendszerek – főként a jog – ahhoz hasonlóan *pontos* gondolatmegfogalmazó-továbbbító nyelvi nyelvhasználati változatokat alakítottak ki, amelyeneket a mesterséges nyelvekben lehet fölismerni. Ezzel szemben, hogy az ilyesfajta szövegeknek, mint – úgymond – „sajátos nyelvi alakzatoknak” mi a közlésértékük: „Bolond hangszer: sír, nyerit és bűg. / Fusson, akinek nincs bora, / Ez a fekete zongora” – arról vitázni sokat lehet – és bizonyára nem is minden haszon nélkül – az *egyértelmű konszenzusra jutásnak* azonban ahhoz hasonlóan szerények az esélyei, mint az arról folytatott diskurzusoknak,

hogy „mit közöl” szemlélőjével, illetve hallgatójával – mint dekódolójával – az athéni Parthenon, a *Mona Lisa* vagy a *Kunst der Fuge*. Tény ugyan az is, hogy ezzel szemben lehet velük kapcsolatban esetleg arról szólnunk, hogy ezek sajátosan *gazdagok* – úgymond – információban, csakhogy a közlések *pontatlanságáért* egyedül olyan különleges esetekben adhat nagyjából egyenértékű kárpótlást azoknak átlagon felüli *tömörsege* – sajátos rövidre fogottságuk –, ha ezt valamilyen tér- vagy időhiány átmenetileg *szerűségessé teszi*. (Sürget az idő, vagy túl kevés az üzenet hordozásához rendelkezésre álló anyag.) Olyankor viszont, amikor nem zavarnak ilyen kényszerítő körülmények, a túlságos tömörségével közlendőjének világosságát zavaró üzenethozót éppen ismeret-kommunikációk iránti igényeink kielégítésének érdekében intjük általában le: „Várj, fogalmazd meg inkább hosszabban, amit mondani akarsz, de beszélj érthetően!” („Írd le inkább kissé részletesebben, de világosan!”) Az említett, „dulce”: a dekódoló üzenetértelmezés bonyolultságában rejlő „édes” szellemi izgalom ugyanis – leszámítva esetleg a titkosírások megfejtésének játékos örömeit – csak a közlemény megfejthetőségének rovására jöhet létre.

(Ehhez a problémához kapcsolódik az a másik is, hogy ha egyszer valamely hasznos – akár adatszerű, akár összefüggésekről szóló – közlésnek a megfogalmazására egyaránt lehetőség van egyszerű és bonyolultabb nyelvezeteken, ugyanakkor a bonyolultabbnak a megértése szellemi energiákat igényel, akkor jogosnak kellhet elismernünk azt az időnként energikus formában is megfogalmazódó igényt, mely szerint a demokratikus művésztől elvárható, hogy közérthetően alkosson. Legföljebb egy „is” közbeiktatásának az erejéig kell rajta változtatni: azt kell kijelenteni, hogy szóljon mindig ilyen nyelven *is*: esetleg megismételve „egyszerűbb nyelven” azt, amit a bonyolultabb kódrendszerekben is járatos intellektusok számára fogalmazott meg először. Hiszen az egyik jól kidolgozott jelrendszerből a közlések lényegi sérelem nélkül írhatók át más jól kidolgozottakba. Bizonyára nem népet megvető arisztokratizmusból tekintett azonban el ettől akár Ady, akár Bartók, sokkal inkább azért, mert ilyen lehetőséggel egészen egyszerűen nem számolhattak.)

Az említett – kissé sommásan fogalmazva – kommunikációelméleti-nyelvészeti irodalomfelfogásnak a helyessége ellen hozható föl az a tény is, hogy míg a kommunikációs modellek nagyjából egy „közlendő – kódolási eljárás – jelsortovábbítás – dekódolás – dekódolt közlemény” sémát tekintenek alapjuknak (ilyen fázisok elkülönítésével írva le azt a folyamatot, melyben „a közlendő” eljut a „címzethez”), addig a művészek – köztük nem kis számban írók – ismételten vallanak arról, hogy mikor alkotni kezdenek, akkor *még egyáltalán nincs kész közlendőjük*. (Aminek tehát már csak valamilyen kódolására: más szóval jelekbe történő rögzítésére lenne szükség.) De az alkotási folyamat során jelentősen átalakuló mű-terveknek is – amelyeknek leginkább éppen a közlésértékükben megy végbe a változás – ide sorolhatók a példái. (Például az, hogy Eluard egyik ismert nagy versét azzal a hozzávetőleges elképzeléssel kezdte el írni, hogy majd szerelmének nevével zárja azt: a megszólítás lesz egyetlen mondatból formálódó művének zárószavává. A fokozatosan felforrósodó érzelmek sodrásában azonban a mű végül is a *szabadság* iránti rajongásának kifejezésévé alakult át, s így címébe is a zárszó, a „szabadság” került. Szemantikai tekintetben tehát maga a tárgy is megváltozott – csak a lelkesültség kifejezése maradt állandó. Jelátírási folyamatban elképzelhetetlen lenne az ilyesmi.) A valóságban az írók általában olyan folyamatban alakítják ki műveiket – más oldalról nézve: a rendelkezésünkre álló nyelvi anyag olyan folyamatban formálódik bizonyos vonatkozásokban egészszé –, amelynek *folyamatszerűsége*, a folyamatban kibontakozó *tevékenység-arculata* valamiképpen okvetlenül megőrződik a műalkotásban, illetve – megfelelő módosulásokkal – megújul befogadókban. Ez a folyamat-, illetve lelki tevékenység-arculat – mely a megmunkált nyelvi anyagnak az *anyagszerűségét* is érvényre juttatja (gondoljunk különösen ilyen versrészekre: „Íme, itt a költeményem. / Ez a második sora. / K betűkkel szól keményen / címe: »Költőnk és Kora«”) – döntően fontos a nyelvi műalkotások létezési módjában. Azért is, mert – mint ismeretes – amíg mondjuk a szabadesésnek a törvényét elég, ha valamilyen közlési folyamat eredményeként egyszer elsajátítjuk (utána legföljebb nem szabad azt elfelejtenünk, hogy majd alkalmazni is tudjuk), addig egy igazán jó regényt vagy verset ismételten el akarunk olvasni.

(Mint ahogy egy zeneművet is újból végig akarunk hallgatni, a Lánchidat is szívesen megnézzük, valahányszor arra járunk.) A verset akár betéve is tudhatjuk – talán már elemeztük is jó néhányszor – mégis olvasni akarjuk – hiába, hogy képtelenek vagyunk már belőle (új) információkat szerezni. (Az „új” szó zárójelbe tevését az teheti indokolttá, hogy az „információ” szó jelentésébe többen beletartozónak ítélik az új-ság, az újszerűség mozzanatát, míg mások információ tárolásáról is szólnak, tehát régi információk létezésével is számolnak.)

Ha mindezt figyelembe vesszük, akkor a magam meggyőződése szerint inkább olyan nyelvtudományi-nyelvbölcseleti felfogásokban lelhet támaszra az irodalomtudomány, olyan felfogás jegyében kibontakozó nyelvtudományi kutatásokkal tudhat a legtöbb eredménnyel társulni, amely a nyelvnek a *beszédszerűségét, tevékenység-voltát* – lelki folyamatok kifejezésére-földidézésére való alkalmasságát – nem utalja az elhanyagolható, (vagy legföljebb másodlagos helyen vizsgálandó) tényezőknél a sorába. Az irodalmárok többségének megnyerése föltehetőleg ilyen módon valósítható csak meg. Míg a hasonlóképpen fontos kommunikációelméleti kutatások bizonyára éppen azt a nyelvfelfogást fogják a jövőben – és tudják a jelenben is – jól hasznosítani, amelyek az előbb jelzett módon jár el.

A nyelvtudomány *egésze* pedig föltehetőleg magában kell, hogy foglalja a különböző tudományokkal érintkező, illetve azokkal átfedésbe kerülő *különböző* nyelvtudományi irányzatoknak az *összességét*. Szorosabb vagy lazább rendszerbe foglalva azokat.

A nyelvtudomány fejlődésének történetét nem ismerem közelebbről, a vele több ízben lazább-szorosabb kapcsolatban álló irodalomtudományét viszont – hozzávetőlegesen – igen. Ebben kirajzolódik – egyik tényezőként – egy olyan törvényszerűség, melyet a szellemtörténészek is a szellemi mozgások egyik tényezőjeként vettek számításba. Az a hullámmozgásszerű vonal, mely ellentétes irányoknak a rendszeréből alakult ki. Ennek alapján nem érzem ezért légből kapottnak azt a föltételezést, hogy a nyelvtudomány fejlődésmenetében is van egy ilyesfajta, tézis–antitézis–szintézis-mozzanatokat tartalmazó törvényszerűség. Különösen néhány újabb fejlemény láttán mutatkozhat ezért jogosnak némely régibb nyelvfelfogásokra való hivatkozás is.

Arra például, hogy már Humboldt is önmagunk és a világ között létrehozott szférának tekintette a nyelvet – más szóval nem steril jelrendszernek –, s annak cselekvésszerűségét sem hagyta figyelmen kívül – amire más oldalról korábban a lírikus Klopstock mutatott rá. Századunk elején Bühler pedig már azt is kimondta, hogy „minden konkrét beszéd elevenen kapcsolódik a maga egész létével valamely ember más érzéki tevékenységéhez; cselekvések között helyezkedik el és maga is cselekvés.” Ha hosszabb ideig háttérbe szorultak is az ilyen irányú gondolatok – talán úgy is fogalmazhatunk, hogy hosszabb időre *divatjamúltaknak mutatkoztak* – teljesen azért szinte sohasem tűntek el. A bloomfieldi behaviorista modell – mely elmerevedve ugyan valóban a nyelvi kutatások indokolatlan beszűkítéséhez vezethet, rugalmasan kezelve azonban tovább is fejleszthető – maga is ezek közé számítható. Itt említhető Bridgmann neve is, nem kevésbé a „nyelvi játék” fogalmát bevezető későbbi Wittgensteiné, aki többek között a parancsolásnak, a kérdésnek, az átkozásnak – a költészetben igen gyakori tényezőknél! – a cselekvésszerűségére is felfigyelt. A beszéd – a beszélés, a nyelvi viselkedés – alapfunkcióival szembesülő néprajzkutató, Malinowski sem hagyható ki a sorból, még kevésbé a japán Hayakawa, aki az ötvenes évek elején kezdte erőteljesen hangsúlyozni, hogy a mindennapi élet beszédmegtámasztásai cselekvésszerűek. A felszólítások mind valamilyen cselekvés megindítására hivatottak – abban való közreműködésre, hogy „valami megtörténtté váljék” –, s valamilyen viselkedés-módosításra többé vagy kevésbé rá is tudják kényszeríteni társaikat a beszélők. Carrington a jelentés mibenlétének megértését is elszakíthatatlannak tartja az elhangzott szavak által kiváltott *hatástól*, Greenberg ugyanez idő tájt – többekre hivatkozva – a kulturális viselkedés megnyilatkozási formájaként szemléli a nyelvet, számot vetve ennek azzal a szerepével, melyet a társadalmi kapcsolatteremtésekben, különböző tevékenységeknek az összehangolásában játszik. Ezt teszi Sapir is, kiemelve, hogy bizonyos típusú beszédmegtámasztások jóleső érzéseket kiváltva megnyerő, más típusúak ezzel szemben ellenhatásokat kiváltva tudnak funkcionálni. (Hogy ezek milyen kevéssé becsülhetők le, annak futólagos szemléltetésére akár a Móricz-önéletírásból ismerős történet is alkalmas lehet. Szerinte apját a rára-

gasztott „Cicmóric” gúnynévnek a hangoztatásával „döfték le”: ezzel tették lehetetlenné, ezzel űzték ki családostul a falujából. – Ismeretes, hogy egy sértő szó pillanatokon belüli késszűrást, tömeges jelszókiáltozás pedig akár gépfegyvertűzet hívhat ki (válaszul.) A beszédtevékenységbe rejtett cselekvésmozzanatok máskülönben a freudista kutatók érdeklődésének körein sem maradtak kívül, a lélektan kiváló – évtizedekig félreszorított – szovjet kutatója, Vigotszkij pedig már a harmincas években is interiorizált cselekvést látott benne; a társadalmi interakciók típusainak egyik sajátos változatát. (Az ötvenes évek végén megjelent, „a költői nyelv hangtaná”-ról írt könyvében Fónagy Iván is komolyan figyelembe vesz ilyen vonatkozásokat.) Azután rövidesen kialakul Searle és Austin úttörő munkái nyomán a beszéd-tett-elmélet, két évtizeden belül követők tucatjait sorakoztatva maga mögé – egyúttal létrejön a pszicholingvisztika.

Nem csupán egyes részleteket, hanem kutatási főirányukat tekintve sem mindenben egységes nézeteket valló kutatóknak mozgatva meg a csoportjait, a cselekvésszerűségről, a partner viselkedését *befolyásoló* hatás különböző tényezőiről azonban már egyre kevésbé engedve megfélekedezni a nyelv tanulmányozóit. A hatvanas évek végén kibontakozó, általános érvényre igényt formálva színre lépő hermeneutikai irányzat kimagasló képviselője, Gadamer is rámutat egyébként arra, hogy bizonyos beszéd-folyamatoknak *nem jellegzetesen informatív* a célja, illetve a hatása, ezek lényege sokkal inkább ellenhatásoknak a kiváltásában ismerhető föl.

Ahogy azután erre Chatman is rámutat: mindennek döntő fontossága lehet az irodalomtudomány számára.

Mielőtt ennek hozzávetőleges körvonalazására rátérnék, hadd utaljak egészen röviden két olyan körülményre, melyek jelentőségét megítélésem szerint igen komolyan mérlegelni kell. Részben arra kívánok utalni, amit ezzel a kérdéskörrel foglalkozó írások számomra bizonyítani látszanak. Hogy a beszélés – mely a nyelvnek, ennek a döntő fontosságú kommunikatív jelrendszernek az egyik legjellegzetesebb megjelenési formája, eredetét tekintve pedig a legfőbb kialakítója – *nem elsődlegesen kognitív célok szolgálatában* jön létre. Sem az egyedekben – gondoljunk részint az önmaga belső állapotainak külső megnyilatkozási for-



mát adó, részben pedig a maga környezetét hangadásával és mozdulataival igényeinek kielégítésére mozgósítani törekvő kisgyerek beszédet kialakító tevékenységeire – sem az általános fejlődést tekintve. (Gondoljunk az állatvilágból kiemelkedő, illetve magát abból kiemelő élőembernek, majd a primitív embernek az esetére, aki szintén jórészt egy másik lénynek a befolyásolását és önmaga belső állapotának a kifejezését szolgáló „előnyelv”-ből formálhatta meg azt a nyelvet, mely már a benne fokozatosan kiépülő, többé-kevésbé konvencionizált jelrendszernek köszönhetően ismeretek, logikai ítéletek megfogalmazására, világos közlésére és megőrzésére is alkalmassá vált.) Hadd emeljem ki másrészt azt az ismert, a magam megítélése szerint azonban gyakran korántsem kellő súllyal figyelembe vett tényt, hogy a nyelvet magában hordozó beszéd a maga korai szakaszában még megnevező (denotatív) szerepében is – mely pedig később a tudományos megismerés szolgálatában lesz többek között nélkülözhetlenné – magában foglalja a szellemi *birtokba vevés* mozzanatát, s ezért is társul hozzá a hatalomba kerítés hite. (Saját eszköznék a segítségével – saját hangját, részben saját hangelrendezési önkényét, esetleg saját alapszavak saját látásmód alapján létrejött kombinációit felhasználva – *csakugyan* végrehajt egyfajta jelképes birtokbavételt. Az ember és a külső világa *közé*, mindkettőnek az elemeiből megalkotott szféra ez, melyről korábban már Humboldt is szólt. – Ehhez hasonló felfogásnak a körvonalai rajzolódnak elő a nyelvfilozófus Cassirer és Gadamer nyelvfölfogásából is. Nem áll ellentétben ez – magyar vonatkozásokra áttérve – Kelemen János, vagy Balázs János munkáiban megjelent gondolatokkal sem.)

Azért is érdemes lehet ezt kiemelni, mert vannak költők – és megint csak köztük említhető József Attila is – akik úgy érzik: az eredetüket tekintve szellemi tevékenység nyomait őrző szavak és szó szerkezetek az irodalmi műalkotásban mintegy „önnön keletkezésük szerepét játsszák”; ebben érhető tetten az, ami metaforikus szóhasználatnál úgy fogalmazódik meg, hogy „a költő számára a szónak varázsereje ... van”<sup>4</sup>. A szó segítségével az író nem csupán *közöl* valamit mások számára különböző dolgokról, hanem eszköz, melynek segítségével *kapcsolatot teremt* a dolgokkal és személyekkel. Ez használata során azután szinte „csörömpöl-

---

ni” tud, megformálásának küzdelmes műveletei pedig abban is segíteni tudják megmunkálóját, hogy „szublimálja ösztönét”, hogy – igaz, énjének esetleg már az „utolsó morzsáit” rágva, ezeket pusztítva-őrízve – megóvjon valamit magából, legalább arra a rövid időre, „amíg elkészül ez a költemény”.

Futólag már említettem azt a példámot, hogy az „információ” szót különböző szerzők – és néha ugyanazok is, eltérő helyzetekben – különböző értelmekben használják. Itt arra hívom föl a figyelmet, hogy ez a szó az ismeretnek (mely főleg a lelki beállítódások *irányainak* meghatározásában válhat fontos tényezővé) és a közvetlenül is energiát átadó (irányában esetleg határozatlanabb, viszont egymagában is mozgásba hozni tudó) *hatásnak* a megnevezésére is használatos. (Hogy mennyire így van ez, annak szemléltetésére részben még Rényi Alfrédnek az információelméletéről írott könyve is alkalmas.<sup>5</sup>) Ahogy már említettem: úgy gondolom, hogy az irodalomtudomány olyan nyelvészeti felfogásokban tud igazán megbízható támaszra találni, melyek a nyelvet elsődlegesen nem az ismerettrögzítés-továbbadás eszközének, más szóval: nem ilyen értelemben vett információkommunikáló jelrendszernek tekintik, hanem a nyelvnek, a beszélésnek pszichikai és más energiák felhasználásából születő, azokat a maguk anyag-, illetve tevékenységszerűségében transzformáló, megőrző és továbbadó tényezőit is érdemlegesen figyelembe veszik. Magában a jelentésben is észrevéve – Mukarowskyhoz hasonlóan, de esetleg nála is határozottabban – az *energetikai* mozzanatokat. A logikai ítélet megfogalmazását alapul vevő leíró nyelvtan szempontjából bizonyára sokszorosán indokolt, hogy a kijelentésekből induljon ki, a *maga vonatkozáshálózatában* rendhagyónak mutató felszólító mód problematikáját pedig csupán az ún. modalitások problémakörébe utalható alkérdéseknek a csoportjában tárgyalja. Az *irodalomtudomány* szempontjából igen fontos lenne ennek kérdéskörét is a maga teljes súlyában tárgyalni.

Különös tekintettel olyan ismert tényekre, hogy a nyílt felszólításokon túl *minden egyes kérdés* felszólítást hordoz magában („Válaszolj!”), ezen kívül formálisan kijelentő mondatoknak a sokasága rejt magában lényegi felszólítást. („Lassan ideje, hogy befejezd ezt az előadást.”) Minden felszólalás is, mely egy vitában elhangzik, magában hordozza a „változtasd meg az állásponto-

dat!” felhívást – akkor is, ha mindvégig kijelentő mondatokból épül föl. (Az újabban elterjedő szövegtani vizsgálódások is számos szövegegészben figyelhetnek föl arra, hogy pontokkal lezárt mondatokba foglalt kijelentések sokasága rendelődhet alá valójában egyetlen felszólításnak.)

A nyelvi műalkotásoknak pedig – nem egy kutatás mutatott már rá erre – közléseik sokaságával együtt is elsődlegesen *felszólító* arculatuk van: a „változtasd meg élted!” néma vagy nyílt parancsát hordozzák, s ezt variálják ezerféleképpen. (Akár az *énformálás cselekvésmozzanatának* vállalására is fölhíva ennek a során: „ne arra esküdj, hogy áll a Föld, ha egyszer Te tudod a legjobban, hogy az forog.”)

A munkamegosztás, differenciálódás folyamatát aligha lehet megállítani, valószínű, hogy lassítására törekedni sem lenne érdemes. Lényegesen több hasznos eredménnyel járhat *ellensúlyozásuk* egy ellentétes irányú másik fejlődéssel: az integrálás lehetőségeinek kihasználásával. Bizonyára így van ez a nyelvtudományban is, akár az irodalmi kutatások területén. Ezeknek az összetartozásuk ellenére szembeötlően el is különülő, nyilvánvaló önállósággal rendelkező tudományoknak a *teljesen egységes* jövőjével illúzió lenne számolni. A hangtörténet és a műfajelmélet, a leíró nyelvtan és a dramaturgia, a nyelvatlasz-készítés és a verstan, a nyelvemlékek és a narrativika kutatói bizonyára a jövőben is tisztas távolságban fognak maradni egymástól. A két tudományterület ágazatainak *egy része* – és nem is a legkevésbé fontos része! – fölismerheti azonban sajátosan közös pontjait, közösen vizsgálendő területeit. Ha nem azt tűzik ki célul, hogy a maguké alá rendeljék a másik munkásságát, akkor kell is, hogy keressék ezeket. *Egy végső soron azonos alapokon nyugvó* nyelv- és irodalomszemlélet kialakításának főbb tényezőit.

A Nyelv- és Irodalomtudományi Osztály kezdeményezése, ezen belül a magam vitaindítója – *kijelentő mondatokból épülő*, azonban vitát kezdeményezni törekvő, *felszólítást magában rejtő* előadása – szintén ennek céljait kívánta szolgálni.

(1987)

---

## EGY FONTOS KÖNYV A MEGÉRTÉS TUDOMÁNYÁRÓL (H.-G. Gadamer: *Igazság és módszer*)

Nem minden évben jelenik meg olyan könyv, amelynek ilyen tudományos súlya lenne. Gadamer általános érvényességű diszciplína kidolgozását tűzte maga elé célként. Egy „univerzális igényű hermeneutika koncepciójára”-nak a kialakítását vállalta, annak a meggyőződésnek a talajáról kiindulva, hogy a megértés nem a szubjektum viselkedésének egyik formája, hanem magának a jelenvalólétnek a természetében lelhető föl: „mozgása átfogó és egyetemes”. Most – negyedszázaddal az első német eredetit követően – nálunk is megjelent munkája tehát elsődlegesen bölcséleti mű. Mégis: ha nem is alfáját vagy omegáját jelenti, amit a műalkotások megértéséről mond, semmiképpen nem mellékes része az egész könyvnek. Nem véletlen, hogy az esztétikumnak, a művészetnek és a vele összekapcsolódó (illetve összekapcsolható) nyelvnek a vizsgálata több mint felét adja a kötet anyagának. Egyrészt ugyanis a megértés Gadamer számára több egyszerű értelmi műveletnél vagy éppen mechanizmusnál, másrészt a művészet is csak azáltal nyerheti el szemében a maga igazi rangját, ha valamilyen általános vagy éppen egyetemes, erkölcsi értékeket is tartalmazó igazságoknak ad megnyilatkozási formát. Műalkotások megértése ezek szerint szükségképpen teszi lehetővé humán értékek, humán eszmeiséghez igazodó viselkedésmódok elsajátítását, másfelől a művek befogadása, magunkévá tévése a „megértés” jellegzetes formájának tekinthető.

Ha az itt mondottak nem változtatnak is annak tényén, hogy alapjellegét tekintve az *Igazság és módszer* inkább filozófiai, mint

amennyire esztétikai-irodalomtudományi értékelést kíván, az sem lehet kétséges, hogy – különösen a közvetlenül vagy közvetetten hozzá kapcsolódó irodalomtudományi munkákra vagy éppen irányzatokra való tekintettel – ebből a szűkebb szemszögből is megkívánja a figyelmet. Remélhető ezért, hogy ha egy irodalmi folyóiratban megjelenő bírálat az irodalom és más művészetek tárgyalását emeli ki belőle – érdeklődésének peremvidékére szorítva a bibliakritikai, jog- és történetbölcséleti vonatkozásokat –, ez bocsánatos bűnné minősülhet.

Főbb esztétikai-irodalomtudományi gondolatainak jellemzése előtt azonban egy általános sajátága is említést kíván még. Lenyűgöző szellemi teljesítmény. Platótól a klasszikus német filozófia nagyjain át Heideggerig terjedő szellemi horizontját talán nem szükséges részleteiben ismertetni, lelkendező dicsérete pedig éppenséggel méltatlannak mutatkozhatnék, tekintettel a szerző szellemi rangjára. Annyit mégis ki kell mondani, hogy az az alaposság, a részletek elemzésének sokaságán át előrejutó módszeresség, az a szigorú logikai következetesség, mely itt végül egységes (vagy megközelítően egységes) építményt ad eredményül, egyedülállónak ugyan nem mondható, korántsem jellemzője azonban századunk filozófiai-esztétikai, illetve irodalomtudományi „nagy művei”-nek. Gadamer könyve nem szítja ugyan föl a gyors továbbolvasás mohóságát szemet gyönyörködtető ötletvilanásokkal, meggondolt, masszív előrehaladásának nyugalma azonban imponáló, s az olvasót valamilyen nagyság-élményben is részesítheti.

De nem ez a szerző célja, s ha művét saját feladatkörében akarjuk megítélni, akkor a benne foglaltak igazságértékére kell elsősorban rákérdeznünk.

Részben azonban talán már az eddig mondottakból is következtetni lehetett valamennyire a szerző indítékaira, illetve céljaira. Gadamerben bizonyos „humanista vezérfogalmak” őrzésének és továbbfejlesztő alkalmazásának a szándéka munkált, mikor Platón és Arisztotelész, Kant és Hegel, illetve a felvilágosodás, a romantika, a szellemtörténet és az egzisztencializmus gondolatvilágával szembenézve keresett választ ismeretelméleti alapkérdésekre. Ilyen természetű vizsgálódásokban kapnak fontos szere-

pet azok a fejtegetései, melyek a műalkotások megértésére, ezek megértő elsajátítására vonatkoznak.

Altalános érvényű mozzanatokat keres – szembenézve azzal a ténnyel, hogy a műbefogadók akár egyazon koron belül is sokfélék, egyszersmind történetileg is különbözőképpen formálódott a tudatuk. A műalkotások – ahhoz hasonlóan, ahogy a művészien nem formált szövegek is – mindenki számára más-más módon léteznek. (Ahogy a változó viszonyokból adódóan a jog is koronként változik, illetve alkalmanként más-más alkalmazást kell hogy nyerjen.) Szükséges azonban – vallja –, hogy legyen bennük valami, ami e módosulások ellenére lényegileg közös. A műalkotójának lelkiállapota, privát élménye, szándéka viszont nem a legfőbb tényező: a kivételes „zseni” személyébe való, úgyszólván az ő személyiségévé átváltozó, „divinatorikus”, „titkos lelki kommunió”-t létrehozó, „megvilágosodó” – belehelyezkedés pedig (ahogy erre a romantika és a romantikus szellemiség egyes átvetői gondoltak) éppenséggel lehetetlenség. A ténylegesen megvalósítható „másba-helyezkedés” valójában azt is föltételezi – mutat rá –, hogy abba mintegy „magunkat is belevisszük”. A megértés Gadamer szerint történelmi folyamat (illetve annak része): változatok sokféleségében bontakozva egyre tovább, szerves részévé válik egymást követő befogadói létének, „bekerül egy hagyománytörténetbe”. (Ennek során nemegyszer olyasmit is tartalmaz, ami nem volt jelen szerzőjének tudatában.) Ezáltal tud az egyén „egy magasabb általánossághoz” – illetve abba – fölemelkedni. „Engednem kell, hogy érvényesüljön a hagyomány igénye, s nem csupán abban az értelemben, hogy elismerem a múlt másságát, hanem úgy, hogy valami mondanivalója van a számomra.” A művel és a műveken át a hagyománnyal való cselekvő hermeneutikai kapcsolatteremtés egyszersmind önmegváltoztatás: fontos tényezője a partikuláris saját lét folyamattá alakításának, tehát valamilyen közösséggé válási folyamatnak.

Az eddig mondottak úgy kapcsolódnak a klasszikus filozófiai-esztétikai hagyományokhoz, hogy azok számára sem látszik szükségesnek, hogy élesebb vitába szálljanak velük, akik az említett hagyományok más irányú: újhegeliánus, marxi, lukácsi továbbfejlesztésének talajáról indulnak ki. (Inkább örülhetnek az ő gondolataikkal párhuzamban futó, a „nagyok” színvonalához

illő érvelés bizonyító súlyának. Az kívánhat csak ezzel kapcsolatban halkabb közbevetést, hogy Lukács György 1963-as esztétikájának vagy Kosík *A konkrét dialektikája* című 1965-ös művének itt-ott egészen közlelről rokon gondolatai említést érdemeltek volna a könyv későbbi kiadásaiban. Igaz, hogy például Hartmannt sem említi a kötet: az „újabbak” közül legtöbbször még Adornónak a nevével találkozhatunk, de csak az utószóban. Másfelől ugyanakkor az is tény – ha mégoly sajnálatos is –, hogy Adorno sem említi esztétikájában Gadamert vagy Hartmannt, Lukács sem látszott Gadamert ismerni – és folytathatnánk még a sort.) Ellenvetést ezen a téren inkább csak az válthat ki, hogy Gadamer az *általános* mozzanatát valamilyen *abszolút*, isteni eredetű, illetve arculatú „magasabb igazság”-ként veszi számba. Ezt érzi megragadandónak a művészetekben is, akárcsak a történelemben: mint ennek különböző „tapasztalásmódjai”-ban, illetve megnyilatkozási formáiban. Nem az emberi nem (illetve valamilyen nembeli egyetememes emberség), hanem egy ennél abszolutizáltabb-absztraktabb „végtelen tudat” lesz tehát középponti tényezővé az ő – legtöbb szállal Hegelhez kötődő – felfogásában.

A műalkotások megértéséről mondottaknak talán kevésbé filozofikus, viszont egy fokkal közelebb vizsgálata egy fokkal sarkalatosabb ellenvetésekre indíthat. A gadameri koncepció említett alapvonalai igazában nem követelnék ugyanis meg, hogy a részletekben azután úgy rajzolják ki őket, ahogy ezt könyve teszi. Kant esztétikájának bírálatában igaza van érvelésének akkor, mikor a szubjektívizmusra hajlás tendenciáit emeli ki belőlük. Az viszont már megkérdőjelezhető, hogy abban ragadhatók-e meg az említett tendenciák, hogy Kant az ízlést – melynek régen határozott etikai arculata is volt – „minden megismerési jelentőségétől megfosztja”, és a szépben lelt gyönyörködés alapját „a képzelőerő és az értelem szabad játékában”, illetve az életérzés fölfokozásában ismeri föl. – Részben az a kérdés, hogy e pár szóval felvázolt szellemi tevékenységek – főként abban az esetben, ha az embert nembeli egyetemességében szemléljük – nem bizonyulhatnak-e tüzetesebb vizsgálódások fényében maguk is *általános szellemi értékek* realizálódásainak, a külvilággal való önmegvalósító kapcsolatteremtés intenzív formáinak? (Különösen, ha a Gadamer által is fontosnak ítélt, némely oldaláról részletekbe

---

menően megvizsgált *játék* lehetséges szerepét is kellő mértékben figyelembe vesszük.) Azon túl, hogy figyelembe vesszük azoknak az energiáknak a megnyilatkozásait, melyek a mű létrehozásában tárgyiasult személyes élményeket és egyetemes formálási törvényeket egyesítik. Ahhoz, hogy műalkotásról, s hogy vele kapcsolatban valóságos esztétikai viszonyról szólhassunk, okvetlenül szükség van-e még valamilyen *elvont tartalom*, valamilyen „nagy igazság”, illetve igazságmozzanat mint tartalom feltételezésére? Bizonyos-e, hogy enélkül óhatatlanul valamilyen romantikus-individualista zseniesztétikának jutunk a homályába?

Egyáltalán: mit kell, mit lehet valamely műalkotás megértésének nevezni, illetve mit nevez általában megértésnek Gadamer?

Talán már a bevezetésül mondtak is érzékeltették, hogy nem egészen könnyű erre a kérdésre választ adni.

A „megértés” és a (tudományos) „megismerés” megjelöléseket Gadamer sem egyenlőségjellel egymáshoz nem kapcsolja, sem határozott elválasztójellel egyértelműen el nem különíti egymástól. Van, ahol a megértéshez egyértelműen hozzá tartozónak mondja az *egyétértést* (138., 208.), máshol (381.) nem így jár el. Amikor a *főlvázolás* mozzanatát a megértés lényegi tényezőjeként veszi számba (188., 192.), akkor úgy látszik, mintha az objektív: fogalmakkal-modellekkel operáló tudományos megismerési műveletben is fölismerné azt, amit megértésnek nevez, máskor viszont szűknek minősíti a „tudomány igazságfogalmát” (22.), és elkülöníti a hermeneutikai megértést a tudományban gyakorolt, megismerést célzó megértéstől (203.). Van aztán, hogy meg is kérdőjelezi: vajon a megértés-e „az egyedüli és adekvát megközelítése” – adott esetben – „a történelem valóságának”? – Márpedig – egyszerű példából kiindulva – egy természeti jelenség: mondjuk egy villám, egy vihar vagy egy növény esetében világos, hogy ennek megértése csak objektív tudományos megismerését jelentheti. Külső leírását, szerkezetének, illetve működési törvényeinek a meghatározását, létrehívó körülményeinek és kihatásainak földerítését. A természet olyan részének esetében, amelyen valamilyen fejlettebb állat, egy fokkal már bonyolultabb a helyzet, mivel itt sajátosak a „működési törvények”: egy viszonylag fejlett idegrendszernek olyan szabályrendjéhez igazodnak, amelyik távolabbról rokon az emberével. (Hogy miért harapott



gazdája lábába az éveken át példásan hűséges kutya, mikor az kölykeit vízbe fojtotta, annak kérdése azon túl, hogy tudományos magyarázatot – objektív megismerés értelmében vett megértést – kíván, alkalmanként már valamilyen erkölcsi-érzelmi – más szóval „egyetértő”, „nézőszögváltó” – megértésre is késztetést adhat; az utóbbi mintegy színezheti az előbbit.) Valamilyen emberi cselekvésnél viszont már világos megkülönböztetést kíván ez a kettő. Egy büntett motivációs rendszerének föltárása – egy *elvont, személytelen* tudományos nézőpontról, kriminalisztikailag – nem azonos a büntett elkövetőjének másik értelemben vett „megértésével”: a két személy (egy Én és egy Te) közti, nézőszögváltást magába foglaló, *általánosabb emberi szférába* emelő kapcsolatteremtéssel.

Bárha nem is független egymástól ez a kettő.

Egy műalkotás azonban nem föltétlenül rokonabb egy emberrel, mint egy természeti jelenséggel vagy tárggyal. (Egy dráma vagy egy lírai önvallomás bizonyára az előbbihez, egy tájkép vagy egy nonfiguratív plasztikai alkotás viszont már nyilván az utóbbihoz áll közelebb. A zeneművek – hogy más példát vegyünk – többnyire „valahol” e két véglet közt helyezkednek el –, egyedi arculatuktól függ, mekkora távolságra az egyikőtől, illetve a másiktól.) A tudományos megismerés műalkotások esetében el kell hogy vezessen a külső megjelenésnek, a belső szerkezetnek és a keletkezés meghatározóinak leírásán túl a *funkcionálásnak*: adott esetben tehát a befogadóra gyakorolt hatások különböző sajátosságainak a vizsgálatához is. Elvezethet ezen belül azoknak a hatásoknak az elkülönítéséhez is, melyek fontosaknak, jellemzőknek mondhatók a történetiségében bontakozó emberi lényeg szempontjából. Külön kérdés azonban, hogy ezt az esztétikai jelentést – mely valamiképpen a befogadó számára is „megmutatkozik” a művészi megformált anyag (márvány, hegedűszó vagy beszéd) láttán vagy hallatán – valamilyen *elvont igazságként* lehet-e, illetve így kell-e megragadni. A természeti jelenségeknek sincs szorosabb értelemben vett igazságuk – csak a hívók egy része tekintheti azokat valamiképpen az isteni íge megnyilatkozási formáinak. A művészi alkotások, illetve a művészet viszonylatában pedig Gadamer is elismeri, hogy „a költői kijelentésben van valami kétértelműség”, a művek által kiváltott élményben

„jelentésbőség van, ... az esztétikai élmény ... jelentése ... végte-  
len”. (Vagy: „Az abszolút zene jelentésvonatkozását e vonatkozás  
meghatározatlansága képezi.”) Más szóval azt, hogy ezek nem  
olyanok, amilyeneknek szabályos közleményeknek, szabályos  
megállapításoknak lenniük kell.

Másfelől viszont: a művekben közvetve mindenképpen megje-  
lenő emberi *magatartások* és *szemléletmódok*, a szükségképpen  
hozzájuk tartozó megfigyelésekkel (megfigyelt valóságelemek-  
kel) – egyúttal egységbe ötvözve a jellegzetesen *alkotói* megnyi-  
latkozásokkal – bizonyára olyan emberi tényezőket képviselnek  
(általános sajátságoknak konkrét formát adó tényezőket), ame-  
lyekkel kapcsolatban már joggal szólhatunk valamilyen egyetér-  
tés-mozzanatot tartalmazó, történetiségben megvalósuló megér-  
tésről is. Sőt, alighanem ennél egy fokkal közvetlenebb kapcso-  
latteremtésről is: olyanról, mely korunk lélektani kutatásai  
szerint valahol a misztikus színezetű („divinatorikus”) azonosulás  
és a gadameri egyetértő megértés között helyezkedik el, egyfajta  
jellegzetesen játékos szférában. (Jobbára szóhasználat kérdése  
azután, hogy a műveknek ezeket a lényegi tényezőit éppenséggel  
„tartalmi” mozzanatoknak fogjuk-e nevezni, vagy pedig valami-  
lyen más nevet fogunk-e nekik adni.)

Gadamer viszont többnyire úgy akarja vizsgálni a különböző  
műalkotásokat, mint kijelentéseket tartalmazó írott szövegeket,  
melyeknek rá lehet kérdezni az igazságtartalmukra. („Mint min-  
den egyéb szöveget, a műalkotásokat is – és nemcsak az irodalmi  
műalkotásokat – meg kell érteni ... Az esztétikának föl kell  
oldódnia a hermeneutikában ... A megértést annak az értelem-  
történésnek a részeként kell elgondolni, amelyben a kijelentések-  
nek – a művészet és minden egyéb hagyomány kijelentéseinek –  
az értelme képződik és játszódik.” „A nyelvi értelmezés az értel-  
mezés általános formája ... ott is megvan, ahol az értelmezendő  
egyáltalán nem nyelvi természetű ... például képzőművészeti  
vagy zenei alkotás.”) Pedig maga is érzi: „Látva a műalkotások  
jelenválóságát, soha véget nem érő, reménytelen vállalkozásnak  
tűnik a feladat, hogy szavakba foglaljuk, amit mondanak nekünk.  
Egyenesen a nyelv kritikájára ösztönözhet” ez a körülmény. –  
Meglépő módon – könyve egészének alaposságához nem illően –  
azzal a rövid okfejtéssel vágja aztán el az ilyen irányban tovább-

vívó gondolatok fonalát, hogy magát az ilyen természetű elégetlenséget is csak nyelvi eszközökkel lehet megfogalmazni.

Annak kijelentése azonban, hogy *megfogalmazni* csak nyelvi formában lehet valamit, nem mond újat. (Tautologikus kijelentés, mivel a megfogalmazásnak eleve – mondhatni: per definitionem – nyelvi természete van.) Ezzel szemben tény – egyrészt – az is, hogy egy tévesnek érzett műelemzéseket tartalmazó kötetet akár földhöz is vághat mérgében annak olvasója: ez is egyfajta kritikája lesz annak – és nem jellegzetesen nyelvi formájú kritikája. Másrészt – hirtelenében távolabbról véve példát – valamilyen ismeretlen nyelven elhangzó, logikusan tehát nem értelmezhető segélykiáltásra is odarohanhat valaki segítséget nyújtani (esetleg igen eredményesen): a kiáltásban megnyilatkozó félelemérzés részleges *átvévése*, majd ennek cselekvésre késztetésbe történő azonnali átcsapása, illetve átalakítása nyomán. S hogy nem művészi példánktól most már a művészetekhez térjünk vissza: egy ismeretlen nyelvű előadásban hallott opera is részben hasonló módon adhat művészi élményt. (Ha nem teljes értékűt is.) Úgy, hogy valamilyen lényeges, esztétikai jellegű, ilyen indíttatású pszichikai áthangolódást, átállítódást idéz elő – szorosabb értelemben vett nyelvi közvetítések nélkül. Az adekvát reagálás („hatás alá kerülés”) különböző formái nem föltétlenül kívánnak szorosabb értelemben vett nyelvi elemeket.

S aligha azonosíthatók „a megértés fogalmisága”-nak (282.) Gadamer által előtérbe állított problematikájával.

(Más kérdés, hogy ezeket a hatásokat megint csak alá lehet vetni a tudományos megismerés eljárásainak, a róluk így szerzett ismereteket pedig már éppúgy nyelvi – szorosabb értelemben vett nyelvi – formában lehet csak értelmünk számára rögzíteni, mint azokat, amelyeket a művek közvetlen szemléletéből nyerünk.)

Itt kíván viszont most már elodázhatatlanul tisztázást, hogy mennyire szűk, illetve tág Gadamer nyelvfogalma, mit is tekint, illetve nevez ő *nyelvnek*.

Nem olyan jeleknek a rendszerét, melyek valamilyen merőben konvenció által megszabott jel-jelölt (jelölő-jelölt) viszonyban nyerték el használati értéküket. A mesterséges nyelvek nyelv voltát kategorikusan tagadja is Gadamer. Valóságosnak csak azt a nyelvet ismeri el, melyben a megnevezés tárgya és eszköze

között valamilyen lényegi kapcsolat is van, melynek alapján úgy érezhetjük, hogy valamiképpen maguk a dolgok (is) „szólnak” hozzánk. A nyelv Gadamer számára nemcsak hogy a lét megértésének, hanem ezáltal egyszerre mind valamilyen világot teremtésnek is az eszközét jelenti. „Médium – közép –, melyben az Én és a világ egyesül, vagy jobban mondva: eredeti összetartozásában mutatkozik meg.” (Így tartozik hozzá – mint a léthez is – a történetiség, a hagyomány élő folyamatossága.)

Nyelvfelfogása tehát annyiban mondható modernnek, hogy ő is univerzális arculatúnak, illetve mindenben jelenvalónak, szinte végtelenül sokarcúnak tekinti a nyelvet – napjaink sok szemiotikai kutatójához hasonlóan –, annyiban áll viszont távol attól, hogy ő valamilyen általános szellemi szférát lát benne: beszédből, gondolkodásból, külvilágot antropomorfizáló szemléletből és hagyományozódó viselkedési formákból összetevődő közeget, mely természetesen steril jelrendszert is magában foglal, de *nem azon alapul*. S ha már ezt figyelembe vesszük, akkor vitázhatunk ugyan azon, hogy vajon kellően körülhatárolt (körülhatárolható) egységnek mutatkozik-e az, amit ő a „nyelv” szóval jelöl (nem kapcsolódik-e túl erős szálakkal a romantikus hagyományokhoz); még az a kérdés is fölvetődhet, hogy a jelölő és a jelölt, a szó („nyelv”) és a dolog (az említett közeg) közti viszony ebben az esetben eleget tesz-e annak a kritériumnak, mely szerint „a szó ... valamiféle nehezen megfogható értelemben mégiscsak szinte valami olyasmi, mint a képmás”. (Itt természetesen nem hagyható azért figyelmen kívül, hogy a „nyelv”-nek fordítandó „Sprache” magában hordja a magyar „beszéd”-nek az alapjelentését.) Az viszont egyértelmű, hogy a korábban bírálatként mondottak éléből elvesz valamennyit annak fölismerése, hogy ő sohasem valamilyen szűk, hanem éppenséggel erősen kitágított értelemben használja a „nyelv” szót. Sohasem „terminus”-ként – saját szavai szerint: „a nyelven elkövetett erőszak” által nyert sémaként –, nem valamilyen egyértelműen körülhatárolt fogalomhoz kötve azt. (Ahogy ezt a tudományok egyébként megkívánják.) Hangsúlyozottan törekszik ugyan arra, hogy kidomborítsa az ész és az általa nyelvnek nevezett szféra összefüggéseit, mégsem rendeli ez utóbbit egyértelműen a ráció fogalma alá. Bölcséleti-esztétikai munkája így – a klasszikus idealista filozófia gondolatvilágának

racionális-humanista hagyományait továbbfejlesztve – föltehetően túlhangsúlyozza ugyan a művészetben jelen levő racionális, „igazságot” megfogalmazó tényezők szerepét, távol áll viszont attól, hogy valamilyen – a hírközlési gyakorlatból átvett – steril kódolás-dekódolás szemléletet tegyen a magáévá, hogy ilyet állítson művészetekre kiterjedő hermeneutikájának a középpontjába.

Hadd essék befejezésként még valamiről egészen röviden szó a könyvvel kapcsolatban. Szerzőjének következetességéről, illetve szerénységéről. A kettő egy nála: saját munkásságát is egy hosszú folyamat részeként szemléli, s nem képzeli magáról, hogy valamiben is a végső szót mondta volna ki. „Megértő módban” beszél – hogy Tordai Zádor kifejezését használjuk. Maga teszi föl annak kérdését is, hogy vajon nem jelent-e egyoldalúságot „az általam kidolgozott hermeneutikai univerzalizmus”, és válaszában csak ennek *viszonylagos* jogossága mellett emel határozottan szót. Olyan szellemi párbeszéd részének szánja munkáját, „mely folyamatban van, nem lehet lezárni. Rossz hermeneutikus, aki azt hiszi, hogy övé lehet, hogy övé kell legyen az utolsó szó”. Szellemi teljesítményének rokonszenves részét adja ez a tudományos mértéktartás is.

\*

Jó, hogy ezek a „nem utolsó”, de mindenképpen fontos szavak eljutottak a magyar olvasóhoz. Komoly érdeme van ebben a fordítónak – egyszersmind az utószó írójának –, Bonyhai Gábornak. (*Gondolat*)

(1985)

## MŰALKOTÁSOK JELENTÉSÉNEK FELFOGÁSA ÉS MŰALKOTÁSOK MEGISMERÉSE

Mindazt, mi fáj és van, megértem.  
Nekem nyugalmat már ki adhat?  
Nem zöld kölyök vagyok. Megértem.  
Halál, fogadj el a fiadnak.

Kosztolányi Dezső *Már megtanultam* című versének kesernyészregnált sorai gunyorosan játszanak a „megértem” szóalak többféle jelentésével. „Érési szakaszom végpontjához érkeztem” – körülbelül így kódolhatjuk át a második előfordulási változatot, a versszak harmadik sorának utolsó, mondat értékű szavát. Nem kétséges viszont, hogy az első sor (a „Mindazt, mi fáj és van, megértem”) ugyancsak ragozott alakú zárószavával más a helyzet. Míg ugyanis az egyik az *érik*, addig a másik az *ért* szóból formálódott. De vajon az utóbbiként említett szó – vagy pontosabban: ennek itteni *megért* változata – maga is nem hasonlóképpen eltérő jelentéseket hordoz-e? Csak éppen anélkül, hogy itt is tisztában lennénk az eltérésekkel, illetőleg azok mértékével. Gyanúnk jogosságáról konkrét példák vizsgálata győzhet meg bennünket.

Tegyük föl, hogy egy bíró elé olyan ügy kerül, amelynek gyanúsítottja baltával agyonütötte a feleségét, s ennek ténye már a bíróság számára is erősen valószínűnek mutatkozik, számos világosan föltárt cselekménymozzanatnak köszönhetően. Másfelől viszont érthetetlennek látszik a föltevés: mi oka lett volna erre a férjnek, hiszen nem volt semmi jele annak, hogy férj-feleség

rosszul éltek volna egymással. Az ügyet tehát, úgy látszik, nem lehet lezárni. Onnantól azonban, amint kiderül, hogy az asszony halála előtt a férj nagy összegű életbiztosítás megkötésére vette rá, s az asszony halálát követően ez őt illeti meg, ő pedig csak ennek révén tudna kínzó adósságaitól megszabadulni: a bíró reprodukálja önmaga számára a történeteket, olyan mértékben, hogy az ügy már nem mutatkozik számára érthetetlennek. *Megérti* azt – mondhatjuk tehát, szabályosan használva egyik változatában a szót. Racionálisan föltárja a férfi tettének motivációit, ezt követően pedig már nincs számára más hátra, csak az, hogy szigorú ítéletet hozzon az érvényes törvények szerint, nyereségvágyból elkövetett emberölés büntetében. Ezzel szemben akkor, ha a „megért” szót úgy használjuk, hogy annak jelentésébe beletartozónak tekintjük az *egyértés* (a ráhangolódás, az időleges pszichikai szinkronban levés, a hasonló álláspontra helyezkedni tudás) mozzanatát, aligha mondhatjuk hasonlóképpen, hogy a bíró tökéletesen – vagy esetleg éppen mélységesen – megértette az elítéltet! Ebben az esetben a legkevesebb, amire kötelezné a tisztesség, hogy ítélethirdetését követően melegen kezét szorítson a gyilkossal, majd közös érzelmi hullámhosszon megszólaló „Ilyen az élet”-eket sóhajtva poharazzanak el egymással.

Megértés és „megértés” között tehát különbségek vannak – ez a különbségtevés pedig akkor is szükséges lehet, ha művészi alkotásokkal kapcsolatban használjuk a szót. (Pontosabban fogalmazva: az azonos hangalakú, jelentésben azonban csak rokonnak mutakozó két szó egyikét.) Térjünk azonban még egy percre vissza az idézett versrészlethez. „Mindazt, mi ... van, megértem” – ezt írva Kosztolányi aligha kívánt azzal dicsekedni, hogy birtokában van a világ működési törvényeiről szerezhető ismeretek összességének. Sokkal nagyobb valószínűséggel állítható, hogy itt is arról az attitűdjéről vallott, melynek elsajátítására a *Számadás* verssoraiban olvasóit is fölhívta, mondván: „Szemedben éles fény legyen a részvét”, más szóval: ő ebben a versében is *együttérző* megértésről beszél. Arról az adottságról, melynek segítségével magáévá tudja tenni mindenkinek – vagy talán éppen mindennek – a fájdalomát.

De hát *együttérzhetünk*-e valamilyen műalkotással? – kell akkor föltenni a kérdést, ha most már előbbre akarunk jutni

vizsgálódásainkban. Hogy az igenlő válaszadáshoz elég nagy merészségre lenne szükség, abban az esetben, ha ez mondjuk egy díszkút, egy székesegyház vagy valamelyik Vasarely-festmény szemrevételelét kísérné, azt talán nem kell bizonyítani. Pedig a művészi alkotásoknak óriási mennyisége sorolható be az említettek különböző típusaiba. Könnyebbnek mutatkozhat persze a helyzet akkor, ha kérdésünket magukról a művekről – némi ügyességgel – ezeknek az alkotóira „toljuk át”, vagy pedig olyankor, ha a személyes líra valamelyik alkotását – specifikusan tehát irodalmi művek egy (szűkebb) típusát – kezdjük el vizsgálni. Célszerűbb viszont a bátorság említett különféle próbatételeinél és a logikai csúsztatásoknál a tudományosabb vizsgálódások útját járni. Akár ha egy kicsit nehézkesen is, de módszeresen, viszonylag tisztázott fogalomhasználattal készülödni kérdéseink megválaszolásához. „Megérteni valamit”: ennek egyik jelentése úgy fogalmazható meg más szavakkal, hogy valamit átalakítani, illetve áttemelni a gondolatilag meg nem ragadottságnak, a meglévő gondolatok rendszerébe be nem illesztettségnak, a fogalmakkal operáló agytól való idegenségnak az állapotából olyan állapotba, melyben az már asszimilálható lesz annak számára. Beleillik az értelem rendszerébe, fogalomkészletébe, illetve összefüggéshálózatába. *Megérteni* valamit ebben az értelemben bizonyos tekintetben *megismerni* azt: megismerni annak összefüggéseit. Ha ezek után a művészi alkotásokat – nem ezeknek egyik vagy másik típusát, hanem általában a művészet produktumait – szemléljük ilyen oksági „összefüggés-megismerés” viszonylatokban, akkor részben ezeknek a *keletkezéséről* szólhatunk. Annak okairól: miért jött létre az a mű – ami természetszerűen terjed azután ki olyan kérdésekre is, hogy miért épp olyanná lett, amilyen. Ez pedig még természetszerűbben foglalja magában annak kérdéseit, hogy milyen is az valójában. Milyen színeket, vonalakat, hangokat, szavakat, nyelvi szerkezeteket – közvetetten: témákat, eszméket stb. – milyen oszlopokat, falakat, ablakokat és ezeknek milyen rendszerét-rendszereit tartalmazza. A mű oksági összefüggéseinek másik részét a mű *funkcionálásában* lehet fölismerni: milyen szerepet tölt be az adott módon megalkotott mű abban a közegben, amelyben létrejött, majd pedig milyen módosulásokkal teszi meg ugyanazt esetleg más közegekben.



Kétségtelen tény, hogy a különböző típusú hatásokon belül világgépi tényezők, valamint eltérő magatartásformáknak a kifejeződései is szerepet kapnak, ezeken belül pedig megint csak érvényesülnek gondolatokban is megfogalmazódó (vagy legalábbis így megfogalmazható) világnézeti és erkölcsi állásfoglalások. Ezeknek az eredményre jutása viszonylag nagy és viszonylag közvetlen azokban a művekben, melyek ugyan szerény hányadát adják a létező műalkotások összességének, így is fontosak azonban. (Leginkább a gondolati lírában és esszéregényekben kell ezzel számot vetni.) Tény egyszersmind az is, hogy minden olyan műalkotásban, melynek anyagát a nyelv adja – tehát az olyanokban is, melyekben gondolati tényezők nem jutnak viszonylagos közvetlenséggel nagyobb szerephez – ott van a hatástényezők sorában a *nyelvi elemek értelmi felfogásának* – értelmi megismerésének – „simább”, vagy pedig az értelmi felfogás részleges megghiúsulásának az ellentmondásosabb folyamata. (Gondolhatunk az utóbbi esetben például a szürrealisták egyes alkotásaira.) Ismeretes, hogy ezt a folyamatot a nyelvi elemek nem jellegzetesen nyelvi, hanem jellegzetesen művészi elrendezésének módja is befolyásolni tudja. (Egyfelől például kihagyásokkal, nyelvi konvenciók megsértésével nehezítve, másfelől ismétlésekkel, szerkesztési és ritmikai nyomatékokkal, motívumbejátászásokkal segítve-kiegészítve azt.) Viszont a megformált anyagnak jellegzetesen nyelvszerű „viselkedése” sem változtat annak a tényén, hogy közlésértékének felfogása vagy felfogni nem-tudása még csupán egyetlen – bár fontos – tényezőjét adja az esztétikai összhatásnak. (Megtörténik például, hogy szabályos szavak rendeződnek el szabályos mondatokká, úgy, hogy a létrejött szöveg „önmagában” értelmes egészlet ad, ennek a tapasztalható valóságra való vonatkoztatása azonban már nem ad értelemmel fölfogható, azzal teljes mértékben asszimilálható egészlet. Gondoljunk például Ignótus ismert kijelentésére Ady szabályos mondatokból épített *A fekete zongora* című versével kapcsolatban: „Akasszanak föl, ha értem, de gyönyörű!” Távollabbról Kosztolányi szavai is az eszünkbe juthatnak, melyekkel József Attila egyik játékos versét védte meg egy társaságban: „Üde, friss, illatos – mint a szamóca!” „Jó, jó, de mi az értelme?” – „Hát a szamócának?”) A művészi hatás lényege, a „komplex esztétikai jelentés” soha nem csupán az

értelemhez szól (sikerrel vagy sikertelenül), hanem mindig valamiképpen az ember egészségéhez. Más szóval ez – eltérően az ismeretközléstől – *nem jellegzetesen az értelem számára való*. Tehát: bár tudományos kutatások eredményeképpen megérthető az a tény, hogy létrejött, akár az a lény, hogy hat, még az is megérthető, hogy milyen módon hat, *magának a hatásnak* azonban nem értelmi természete van. (Ahhoz hasonlóan, ahogy megérthető – értelemmel felfogható, megmagyarázható –, hogy miért és miért éppen úgy hat a puskalövés és a bokánrúgás, a szamócaillat és a ciánbúz, a szélzúgás és a tengermorajlás, ahogyan nagy általánosságban és ahogyan a felfogók egyéniségétől függő eltérésekkel hat, viszont ettől még egyik hatásnak sincs értelmi arculata. Nem közöl valamit az értelmem számára – létét mintegy a közlés szolgálatába állítva, annak alárendelve –, hanem önértékkel bíróan *van*, kapcsolatteremtési lehetőségek sokféleségét kínálva érzékelésem, érzelemvilágom, cselekvőkészségem és értelmem számára.) Ha ugyanis szavaink szerint például Bartók valamelyik vonósnégyese vagy Leonardo *Mona Lisája* esetleg „mond” („üzen”) valamit számunkra, akkor éppúgy metaforikusan – tehát nem tudományosan, hanem dilettáns vagy éppen kontár művészekként – használjuk a kérdéses szót, mint ha esetleg egy megrendítő emberi tragédiáról felindultan kérdezzük meg ugyanerről értesült, de unottan ásító társunkat: „Hát neked ez semmit sem mond?!” A tragédia ugyanis valóban semmit nem *mond*, hanem *bekövetkezik*. Ha csak úgy nem fogjuk föl a külvilágot, hogy annak megannyi részletébe rejtetten egy létező istenség küld számunkra értelmezést váró üzeneteket, akkor értelmes közléseknek csak azt tekinthetjük, amit emberek értelmes közlés szándékával hoztak létre. Márpedig a művészek olyankor, amikor értelmesen akarnak valamit *közölni*, általában maguk is az értelmes közlés céljaihoz rendelkezésükre álló eszközök szabályos felhasználásával teszik ezt meg. Így tárgyalnak a boltban, az adóhivatalban – esetleg a művészetről is így írnak vagy beszélnek. Ha viszont különös lelki kényszerek hatására ehelyett *alkotnak* valamit, akkor közleményként nem értelmezhető *alkotói folyamatnak* az eredményeként különböző összefüggéshálózatokban megérthető, közleményként azonban nem értelmezhető *objektumokat* hoznak létre, illetve ilyeneket formálnak meg. A

másik oldalon pedig az emberek jelentős hányadában kisebb vagy nagyobb mértékben él annak az igénye, hogy – részben közvetlenül szemlélésük, részben pedig a szemlélés közvetítésével elérhető beleélés („beleézés”) révén – *kapcsolatot teremtsenek* ezekkel az objektumokkal. Hallgassák vagy nézzék azokat, esztétikai igényeik kielégítésének, illetve fejlesztésének céljával.

A lényegét tekintve külön – illetve részben az előbbin belül helyet kapó – kérdés, hogy ez a mű világába való behelyezkedés, más szóval valamilyen sajátos, játékosnak mondható kapcsolat-teremtés mennyire segíthet hozzá ahhoz, hogy *magával a művésszel* is egyfajta pszichikai szinkronba kerüljünk. Tehát, hogy mennyire tudjuk őt magát valamilyen egyetértő, hasonlót-átéelő lelkiállapotban „megérteni”. Őhozá hasonlóan látni, hozzá hasonlóan örülni, mintegy vele együtt bánkódni, haragudni, megdöbenni, áldani és átkozni, színek káprázatán ámulni és a rendet tevés parancsát elsajátítani. *Attitűdöt*, beállítódást teszünk ilyenkor *időlegesen* a magunkévá, nem pedig összefüggéshálózatot asszimilálunk értelmi apparátusunk segítségével, *hosszú időkre szólóan*. A „megértés”-nek ez a játékosnak nevezhető fajtája bizonyos műtípusoknál sokszorosan összetett: egy színdarabnak például akár minden szereplőjével kapcsolatba léphetünk ily módon. Időlegesen mondjuk Othello és Desdemona, vagy akár Jago „hullámhosszára” is ráhangolódhatunk – úgy, ahogy idézett soraiban Kosztolányi mondta, érett önmagáról szólva. („Mindazt, mi fáj és van: megértem.”) Nem szüntette azért meg teljesen – akár csak rövid időre sem – személyiségünk magvának ellenőrző tevékenységét, nem némítva el teljesen annak ítéletét.

Erősen *háttérbe szorítva* azonban azt. Egy lényeges közvetlen-gyakorlati következményekkel nem járó tevékenységszférában – a színpadon játszva, illetve azt nézve – fölszabadítjuk személyiségünknek kevésbé középponti, de ugyancsak szerves részét alkotó tényezőit. („Jágóságunkat”, „Othellóságunkat”, „Desdemonaságunkat”). Ráhangolódásunk nyomán akár Jago indulatainak a relatív igazát is megélve, azt is magunkévá téve („megértve”) – egyszersmind azonban nem csak azt a pozíciót tartva fenn a magunk számára, hogy végül majd többek között Ludovico szavaival mondjunk hangos ítéletet Jago – sőt Othello fölött is. Így végül közvetett módon tehetjük magunkévá a szereplők összes-

ségét mozgató írónak a helyzetét, a ráhangolódás értelmében vett „megértés” bonyolult viszonyába jutva vele. Tőle is tanulva, magunkat általa is gazdagítva – egyszersmind őt magát is megítélve. Hiszen immár egy Szophoklész műveitől a Brechtéig és Beckettéig terjedő drámairodalomnak az ismeretében, a velük való játékos-beleérző kapcsolatteremtések sokfélesége által is befolyásolva.

\*

Dramai művet vettem – madártávlatból – szemléltetési példának, de természetesen másféléket is vehetnénk. Minden olyan mű esetében, melynek „szereplői” vannak, alapjában hasonló a helyzet. (Az irodalmi alkotásoknak pedig túlnyomó része ilyen, a festményeknek, a szobroknak nagyobb részéhez hasonlóan. A zeneműveknek a sorában viszont már bizonyára a kisebb hányadot adják az ilyenek, az építő- és az iparművészetben pedig, mint tudjuk, mondhatni elenyésző ezek számaránya. Durván szólna tehát a művészi alkotásoknak körülbelül a felére vonatkoztathatók hasonló érvennyel az itt mondottak.) A nonfiguratív művészi alkotások (és részben csendéletek, szobabelsők, tárgyleírások) esetében már inkább csak a művészre gondolva szólhatunk az említett „egyetértő megértés”, a ráhangolódás különböző változatairól. Mely bizonyára fontos tényezője az adekvát művészi befogadásnak, de nem azonosítható azzal. (Több is, de kevesebb is annál.) Adekvát műbefogadásnak pedig az mondható, mely magában foglalja a sokrétűen összetett – szimpla közlésekkel soha meg nem feleltethető, azokká át nem kódolható – az ember egészét valamiképpen közvetlen befolyása alá vonó *esztétikai jelentés* felfogását. Hogy ez pontosabban miben áll, azt – ahogy már erről volt szó – lehet is és szükséges is kutatni: leírni és megmagyarázni. Annak érdekében, hogy minél jobban *megismerjük* azt. S ezt is nevezhetjük azután – meglévő konvenciókhoz igazodva – megértésnek: *a megértés egyik válfajának*.

\*

Térjünk talán vissza befejezésül a kiindulásként idézett Kosztolányi-sorokhoz, szemléljük azokat ezúttal már egy műalkotás zárórészeként. Ha: a) nyelvileg értelmezzük ennek közlésértékű elemeit, – szavait, mondatait –, és ha b) kellőképpen fejlett érzékkel a jellegzetes művészi formáltságára is reagálunk, akkor ráhangolódhatunk a lírikus „hullámhosszára”: játékosan az ő magatartásával is azonosulva „érthetjük meg” a versíró Kosztolányit. Magunkévá téve egy percre keserű kijózanultságát, csipősgunyoros eleganciáját, magát megadó alázatát. *Ezt a reagálásunkat* azután megismerésünknek a tárgyává is tehetjük, megkísérelhetjük ezt a reagálást a világ egy részeként gondolatilag asszimilálni: leírni és külső-belső összefüggéshálózatában objektíve megérteni. Nem lehet azonban okunk arra, hogy a verset prózaszöveggé átírjuk, azt hirdetve próbálkozásaink során, hogy ezáltal értjük azt meg, s ennek „különösségére” összpontosítva keressük csupán a műalkotás esztétikumát.

(1985)

POLEMIKUS GONDOLATOK  
| ALMÁSI MIKLÓS  
ANTI-ESZTÉTIKÁJÁRÓL

Elismerésre késztetően sokirányú tájékozódást – ezen belül három idegen nyelvű szakirodalmat – hasznosító, ugyanakkor könnyed vitakészséggel megírt könyv: szerzője különböző, vagy éppen egymással ellentétes szakmai értékeket tud munkájában egyesíteni. Teljesen tárgyilagos kritikában bekezdéseket érdemelne általában vett szellemi teljesítményének méltatása. A fölvetett kérdések súlya és időszerűsége viszont indokoltá teheti, hogy alkalmilag nagyobb szerephez jusson a vitázó érvek megfogalmazása, mint amekkora tér a kiegyensúlyozott mérlegelés műveletei számára marad.

A következőkben ezért nem valamilyen abszolút zérus pontot kiindulási alapul választó objektivitás kap hangot, inkább a szerzőtől eltérő nézőpontok törekszenek érvényre jutni.

De természetesen: személyes élek nélkül.

Három alapkérdés föltevésére indít a kötet. Vajon – provokatív főcíme szerint – valóban *anti*- (más szóval ellen-)esztétikának a kidolgozására vállalkozott-e a szerző, vagy egy ilyesfajta „negatív kategorikusság”-tól eltérően – műve alcimének szavai szerint – „a művészetfilozófiák labirintusában” teendő „séták”-ra invitálja olvasóit – rugalmas gondolati játékokba vonva be őket –, vagy pedig igazában mégiscsak beéri annyival, hogy kísérletet tesz egyes esztétikai rendszerek óvatos „korhoz igazításai”-ra.

A főcímen kívül mindjárt az első mondatok is egyértelműen (úgyszólván egyértelműen?) az első válasz elfogadása mellett érvelnek. „Lehet-e a 20. század végén egyetemes esztétikát írni?

A válasz majdnem (!) nyilvánvaló: nem lehet. Nem lehet, mert...” és sorakoznak egymás nyomába a különböző érvek. Alig öt lappal később viszont már valamilyen visszavonulásnak a megnyilatkozásai ötlenek szembe: „mégsem céлом a...teljes dekonstrukció...maradnia kell valami fogódzónak a művekről való beszéd számára” (12.), s éppenséggel az értékek mibenléte, illetve a rájuk irányuló szemlélet milyensége az – mondja ki később –, amin „még egy anti-esztétikában is áll vagy bukik”, hogy miben jelöljük meg az ítélőerő lényegét. A gondolatfutamok végéhez közeledve (241–243.) viszont már éppenséggel olyan állásfoglalással találkozunk, amely szerint a „jó” és a „rossz” ízlésnek eltérnek ugyan egymástól az értékelési kritériumai, az elítélő minősítést magával hozó „rossz ízlés” kategóriája viszont még „a klasszikus modell bázisán kreált fogalom”, így hát saját korunk gondolkodójának szemében már érthetően „gyanús kategória”. Míg ugyanis korábban „a jó ízlés az egységes kultúrák természetes adománya volt, a modern világ eklektikája...egyszerűen lehetetlenné teszi az ízlésmoделlek egységességét..., a jó és a rossz ízlés-dimenziónak nincs helye.” A könyv egyes érvelései szerint a különböző ízlés-ítéleteknek inkább a szociológiai meghatározottságuk mutatható ki, mint amennyire helyességüknek vagy tévességüknek a megállapítására érdemes törekedni, valamilyen objektív értékrend (illetőleg ennek elsajátítása) alapján. Almási Miklós egy helyütt a szubjektív hangvételt is vállalva fogalmazza meg azt a véleményét, hogy valójában „minden egyes mű magának teremti meg formaelvéit, melyeket magának is kell beteljesítenie. Amennyiben képes arra, hogy önmagát konstituálja a befogadóban, annyiban értékesnek találjuk. És nem kell tovább kérdezni...” (203.).

Itt tehát már valóban egyfajta radikális értelemben vett „anti-esztétiká”-nak a részeit írja, hiszen itt eltűnik az a kérdés, amelyen évezredek gondolkodói töprengtek: miért is érdemelhetnek megkülönböztetett megbecsülést olyan művek, melyeket esetleg csak egy vékony réteg tud legbensőbb meggyőződéssel műalkotásként tisztelni, míg másokat – legyen szó elbeszélte történetekről vagy el-eldúdolt dallamokról, megformált tárgyakról vagy fölépített házakról – „szerényebb értékű” minősítéssel illetnek e sajátos „szakma” úgynevezett illetékesei. (Vagy éppen – mondjuk – „vásári bővli”-nak, „giccses szörnyszülött”-nek, „rémes tákol-

mány"-nak titulálnak.) Kétségtelen ugyanis, hogy az *Akácós út*, a napi tévéfilmek tucatja, vagy éppen az egyéni tervek szerint megálmodott különleges nyaralók is „saját formaelveiket teljesítik ki”, ily módon tehát „önmagukat konstituálják” befogadóiknak legalábbis egy részében. Ilyesfajta felfogásnak a talaján valóban megszűnik a közös értékkritériumok utáni kutatás, és megmarad a tények regisztrálására korlátozódó ízlésszociológia. Mely elvileg megelégszik annak kimondásával, hogy az egyes ízlések milyenségét egyszerűen „konszenzuális tény”-ként kell tudomásul venni.

Ki-ki mást néz, olvas vagy hallgat szívesebben. (Végül is: „Kinek a pap, kinek a papné”...)

Ha ezt lényegi igazságként kell tudomásul venni, mert így igaz, akkor természetesen – tetszik vagy nem tetszik – ezt kell kimondani. Alapos *bizonyítási folyamatot* követően. Egyértelműen tagadva az értékkritériumokkal számoló esztétikák jogosultságát, lerombolva többszázados elméleti konstrukciók különböző építményeit. (Ami természetesen vonhatná maga után a szószoros értelmében vett bontást is: az évezredek templomromok rekonstrukciójával való bajlódást fölválthatná a köveknek új típusú épületekben történő gyorsabb hasznosítása. „Csak” éppen az egyik társadalmi ízléskonvenciónak a szolgálatából kellene – illetve lehetne – ezáltal egy másikéba átlépni.)

Almási Miklós azonban – és aligha véletlenül – ilyen lépéseknek a megtételére már nem vállalkozik.

Sőt, néha még arra is kész, hogy az egész esztétikai építmény-felülvizsgálatot azzal kezdje, hogy volt mesterének, Lukács Györgynek meglehetősen konzervatív mimézis-, illetve realizmus-központú felfogását valahogy *nagyjából* elfogadhatónak tekintse. Az a tény, hogy egy bizonyos „végső tartalmi (filozófiai) üzenet” felfedezésében ismeri föl egy helyütt a műalkotás befogadásának végső mozzanatát (139.), az sem idegen egykori mesterének felfogásától, szembeötlőbb azonban ennél, hogy könyve második – részben alapozó célzatú – fejezetének első hivatkozása már nyíltan Lukácstól való, ennek második alfejezetében pedig már egyfajta lukácsi „starthelyzet”-re is ráismerhetünk: „Kezdjük a legegyszerűbb kérdéssel, miért okoz örömet az a ‚más’, ami így vagy úgy *hasonlít* az eredetire? Először is azért, mert fel lehet ismerni...” – Más szóval: a sok szállal Lukácshoz kötődő képmás-



(illetve megismerés-) elmélet lesz a könyv választott kiindulási pontjává – annak ellenére, hogy a festészetben, a szobrászatban és az irodalom (a film) egy részén túl ez alig jut érdemleges szerephez a művészetek sokszínű együttesében. Almási tökéletesen indokoltan jár el akkor, mikor súlyos tévedései miatt bírálja a *csak erre* fölépített gondolatrendszert, s egy bizonyos „konstrukciós elv”-nek a fontosságáról is szól. Ez a rész azonban – minden értéke ellenére – valamiképpen *az előbbinek a kiegészítéseképpen* hat fejtegetéseiben. Olyankor pedig, amikor fontos (máskor kevésbé fontos) részletekben szól e két törekvés konkrétabb érvényesülési módjairól, alig tesz kísérletet e kettő egymáshoz való viszonyának – nem utolsó sorban a bennük föllelhető *közös mozzanatok lényegének*: az ember-lét szempontjából nélkülözhetetlennek bizonyult funkcionálási képességüknek – megvilágítására. Pedig van, ahol hivatkozik is Adornónak és Heideggernek itt hasznosítható gondolataira: „A művészetben az én-elv csúcsára ér az ember, és egyben az elnyomott természet lázad benne az Én-elv ellen”, s a műalkotásokkal találkozáskor „egy pillanatra valami ősi megvilágosodásba kapcsolódunk bele” (92.), s foglalkozik azzal is, hogy a művészi hatások (föltehetően részleteikben egymástól nagyon is különböző hatások) valamiképpen „vitális értékek ... köré” rendeződnek (133.). Különös „vitális energiát” sugározva, „a világhoz való lehetséges viszonyaink variációit” (97.) próbálgatva-élesztve bennünk (125.). Ebbe a gondolatkörbe kapcsolhatta volna bele a zenéről megfogalmazottakat is, de Ingardentől, Hartmanntól, vagy akár Lukácstól (mutatis mutandis pedig még Jungtól is) kapcsolhatna ide gondolatokat. Olyanokat, amelyeket *mereven szabályos, hézagatlan tételsorrá* ugyan valóban aligha, *elasztikus gondolatcsövédékké* azonban minden bizonnyal el lehetne rendezni. (Túljutva az olyan – nem indokolatlan, de mégiscsak szimpla – következtetéseken, amelyek itt egy „javított valóságmegjelenítés-elmélet” tanulságaiként fogalmazódnak meg arra vonatkozóan, hogy a művészetek – és itt megint csak a képmást adó, történéseket megjelenítő művészetek jöhetnek számításba – a sémákban látástól segítenek bennünket megszabadulni, mivel „az egyediség tapasztalatának modelljével” képesek bennünket „szolgálni” – 62.)

Különböző kiindulású, de közös mozzanatokra rávilágító állítások és tagadások, kétség-megfogalmazások és bizonyítékkeresések egymással polemizálva egymást gazdagító együttesévé is össze lehetne fogni ezeket a vélekedéseket és megállapításokat. (Akár olyan megfogalmazások részletezőbb kifejtését is magukba foglalva, mint amelyek szerint „hipotézisem, hogy a művészet küldetése éppen abban áll, hogy a nyelv mögé kerüljön, hogy átélhetővé tegye azokat az összefüggéseket, amelyek nem nyelvileg vannak adva” – 163.; vagy amelyeket „Husserl, Heidegger s főként Gadamer” nyomán alakított ki, amelyek a művészi hatást „az emberi lét egészének újra- meg újra-rendeződő programján” – 72–73. – kívánják mérni, s amelyekhez áttételesebb változatban a zene érzéki jellegéről előadottakat is oda lehetne kapcsolni.)

Kitűnő tájékozottságának birtokában Almási igen sok meggyőző (vagy nagyobbrészt meggyőző) gondolattal ismerteti meg olvasóit. Éppúgy érdemes odafigyelni arra is, hogy mit mond a mű befogadására vonatkozóan, mint arra, amit egység és feszültség viszonyára, a tragikumra és a komikumra, a stíluskorszakokra és jó néhány más problémára vonatkozóan megfogalmaz. Ezeknél is fontosabbak a „formatartalom”-ról előadottak. (Bár talán sajnálható másfelől, hogy e viszonyra vonatkozóan nem megy egy fokkal tovább a lehetséges következtetések levonásában.) Ezek azonban már inkább színvonalas, jó értelemben vett ismeretterjesztést szolgálnak, mintsem egyéni koncepciók alakítását. „Exkurzus”-ainak száma pedig akár növelhető – vagy esetleg elhagyható is lenne. (Leginkább talán a fenségesről mondottakkal kapcsolatban juthat ilyesmi az eszünkbe, melyek ráadásul nem is igazán széleskörűen elfogadott ítéleteket fogalmaznak meg, vitázó hangvétel nélkül.)

Mindenképpen jó, hogy megjelent napjainkban Almási Miklós-nak ez a könyve. Lukács György rangos, de súlyos ideológiai terhektől torzított munkája mellett hosszú éveken át Szigeti Józsefnek többnyire Lukácsot vulgarizáló-pártosító könyve volt nálunk „esztétikailag elfogadott”-nak tekinthető – oly módon, hogy ezek uralmával az utóbbi évtizedek irodalomtudományi iskoláinak a „beszivárgása” (majd a „benyomulása”) szegült növekvő erővel szembe. Az „Anti-Esztétika” fontos darabjává lehet most annak a – nem nagyszámú – könyvtermésnek, mely merev

világnézeti kötöttségektől megszabadultan próbál tájékozódni a művészetek együttesének világában, minél kevesebb elfogultsággal próbálgatva a vizsgálódások lehetőségeit.

Akkor is szükség van ilyen könyvekre – ha szerzőjük még csak részben érlelte ki őket. Mégis tény, hogy ha szerzőik határozottabban törekszenek céljaik és követendő módszereik előzetes tisztázására, akkor föltehetően nagyobb mértékben tudnak azoknak a hasznára válni, akiket „szakmájuk” valamiképpen versekkel, festményekkel, épületekkel vagy zeneművekkel köt össze. (T-Twins Kiadó – Lukács Archívum 1992.)

(1993)

## VÁLASZ EGY KÖRKÉRDÉSRE „NÉPIES-URBÁNUS”-ÜGYBEN

A szóban forgó ellentét előzményei bizonyára a távoli múltban találhatóak meg, alighanem újabb kori történelmünk legkezdeteinél. Abban az időszakban, melyben II. József részben az európai felvilágosodás modern eszméihez, részben hatalmi pozíciójához igazodva kísérletet tett a magyarországi viszonyok korszerűvé tételére – egyszersmind gleichschaltolásukra. Ekkor vetődött föl az a kérdés, melyet Szent István óta nem ismert a magyarság – amellyel tehát íróink közül épp oly kevéssé kellett szembenéznie Janus Pannoniusnak, mint Zrínyi Miklósnak –, hogy vajon ön maga megőrzésére kell-e inkább törekednie, vagy pedig arra, hogy „utolérje” korát. A retrográddá váló Habsburg-uralom azután megerősítette (önmaga ellenében) azokat a törekvéseket, amelyek korábban is meg-megkísérelték az ellentétek áthidalását, teljesen azonban ekkoriban sem tűntek el a polarizálódás tendenciái. A legjellegzetesebben európainak bizonyára az az Eötvös József mondható, aki a harmincas évek végén már a francia polgárkirályság társadalmi visszásságaival szembesült, aki a bölcséleti igényességet is „behozta” a magyar prózába, aki Petőfit, Aranyt messze meghaladó rokonszenvennel mutatta be a cigányt és a zsidót, aki egyértelműen saját századának politikai struktúrájában gondolkodott – akinek szépírói nyelvezete azonban híjával van mindazoknak az ízeknek – s részben témavilága is azoknak az elemeknek –, melyeknek segítségével a kortárs nagyok elevenen ható kapcsolatot tudtak teremteni olvasóik szélesebb rétegeivel. Negyvennyolc nemzetet formáló napjaiban külföldre menekült, s a bekövetkező tragédiát sem az ő művei örökítik meg, az ellenállás szellemét sem általa teremtett jelképek őrizték, a „lesz

még egyszer ünnep a világon!" hite sem az ő nemzethalál-látomásainak az ellenhatásaképpen született.

Mikor lehetősége nyílt rá, európai szintű közoktatás létrehozásáért tett meg minden tőle telhetőt – miközben az európai szabadságmozgalmak részeként felmagasodott függetlenségi harc emlékének ápolói közül mind többen kezdték beérni a nemzeti színek lobogtatásával.

A nagyobb mozgalmakat kitermelni nem tudó irodalmi élet megzavarodó vizein *csoportok* kezdték fokozatosan a maguk igényeihez hajlítani az útjukat kereső nagyobb tehetségeket.

Ennek ellenére sem polarizálódtak hosszú ideig végletesekké az ellentétek. Nem azért, mintha az új század első évtizedeiben Ady, Babits, Kosztolányi számára soha nem okozott volna ütközést hagyományvállalás és újítás, vagy nemzethez kötődés és európaiság ellentétpárja. Ezeket ők többnyire mégis ki tudták egyensúlyozni – ahhoz hasonlóan, ahogy a Vasárnapi Körben is egymás mellett tudott még ülni Fülep Lajos és Hauser Arnold. A polgárság számarányát növelő, annak arculatát befolyásoló zsidó asszimiláció fokozta ugyan a régebbiről érlelődő ellentéteket, s az is ehhez járulhatott, hogy a magyargyűlölő trónörökös a századelőn – leendő birodalmának modernizálása érdekében – el tudta képzelni avval a szociáldemokráciával az együttműködést, amelyik a Monarchián belül az átlagnál jobban hangsúlyozta nemzetközi arculatát; ez sem volt azonban még elég a szellemi irányvonalak teljes egymásba gubancolásához. Csak azt követően történt ez meg, hogy a háborúellenes polgári forradalom jegyében azok a frontvonalak is felbomlottak, melyek az ország, illetve a nemzet jogos önvédelmét szolgálták volna, a világforradalomra való hivatkozással pedig majd éppúgy eltiporni való lázadásá minősítették a nemzeti színek kitűzését, mint a parasztgazdaságok védelmét. A megalázó vereséget követő szorongató légkörben lettek ijesztően kapkodókká a más-más irányú útkeresések gesztusai: a háborútól, majd vörös- és fehérterrortól elkínzottak, a százezreket pusztító nyomor és a százezreket fenyegető fajgyűlölet szorongattatásaiban élők soraiban lett állandóvá a kölcsönös gyanakvás. Az eltérő ízlés- és hagyománybeli különbségek vállalása mögött innentől leselkedik egy más természetű ellentét is: *ki melyik terrornak a képviselőivel tudott vagy tudna ideiglenesen*

*vagy tartósan szövetkezni, illetve kiknek a felelőtlensége járulhat hozzá egész néprétegek és többszázados művelődési hagyományok pusztulásához.*

Negyvenöt után sem javult a helyzet. Voltak, akik azokat is kiűzték volna ekkor a magyar irodalomból, akik bármikor is szövetkezni tudtak a népi írók közül azokkal, akiket polgárellelens parasztkultuszuk antiszemitává tett: ezek *egyetlen* oldalon keresték csak a felelősséget akkor, mikor több oldalon pusztultak el százezrek. A nyílt vagy rejtett (nyilvánosan tiltott) egymásra mutogatások közepette nagyjából az annyira szükséges tisztító katarzisok is elmaradtak. Gyakran még az önvizsgálatok is: a fenyegetettség légköre nem kedvez a kritikus számvetéseknek. Egyszerűbb ennél mások köreiben bűnbakokat keresni – hol ehhez, hol ahhoz. Majd az új hatalom természetének magyarázatához is: Illés Béla, Aczél Tamás és más „reprezentánsok” alakja jó célpont az egyik, Darvas József, Szabó Pál és más támogatott „útitársak” alakjai a másik tábor visszaszorítottjai számára – miközben mindkét „oldalon” voltak elnyomottak és karrieristák. (És persze nem kis számban olyanok, akik a két típus közti átmeneteket képviselték.)

Hiába: a nekünk és társainknak adott pofonok többnyire jobban, maradandóbb emléket hagyva fájnak, mint azok, amelyek másoknak az arcán csattantak. A nekünk adott vigaszdíjakról pedig könnyebben feledkezünk meg, mint azokról, amelyekkel másoknak a kisebb-nagyobb engedékenységeit jutalmazták.

Ebből a durván leegyszerűsítő vázlatrajzból bizonyára látható: az úgynevezett népi-urbánus ellentétben történelmi kényszerpályák és sajnálatos emberi gyöngeségek kölcsönhatásában keletkezett veszélyes betegséget látok. Nem végzeteset, hiszen saját munkásságukban a legjobbak általában nem engedték ezt uralomra jutni. Közismertek a nevek: azoké is, akik az eltérő művészi irányokból éppenséggel művészi szintézist tudtak létrehozni, de olyat sem csak egyet ismerünk, akit egyszerűen érintetlenül hagyott ez az ellentét. (Népi vagy urbánus író-e például Pilinszky János vagy Ottlik Géza?) De a jól fölismerhető különbségek sem fejlődnek okvetlenül ellentétekké. Ha zsoltárok éneklése helyett Örkény István esetleg szívesebben mesélt pesti vicceket, Tamási Áron viszont nem Schönberg-lemezek meghallgatása kedvéért

tolta félre az írást, ez nem kell hogy ellentáborok középpontjává tegye őket. Kondor Béla és Nagy László művészi gyökereinek és rokoni kapcsolatainak különbözősége személyes barátságuknak a kialakulását sem tudta megakadályozni. A szomszédos Ausztria Handkéjáról tudhatjuk, hogy a modern dráma újitóinak a sorában éppúgy számon tartható, mint azok között, akik a falu erkölcsi értékeit próbálnák őrizni.

Hagyományok súlyának vállalása és kihívó könnyedség, érzelmi telítettség és intellektuális merészség – jól tudjuk – egyaránt szülhet értéket, akár egyetlen korszakon belül is. Illyés világpolgárként is tudott szót váltani, Bartók paraszttal is tudott szót érteni. Igazában közhely, hogy a népi-urbánus ellentétnek fölébe lehet emelkedni – elmondása csak azért nem igazán röstellnivaló, mert jobban kell szégyenkezni amiatt, hogy viszonylag ritkán sikerül ezt a lehetőséget valóra váltani. Pedig tudhatjuk: nem kicsi a tét.

(1990)





# JEGYZETEK

## SZECESSZIÓS TERMÉSZETKULTUSZ ÉS FORRADALMISÁG EGYBEFONÓDÁSAI AZ ADY-LÍRÁBAN

1. TAMÁS Attila, *Király István: Intés az Őrzőkhöz*, It 1983, 96–1002.
2. Debreczeni Hírlap, 1899. ápr. 19. in *A szecesszió* (a bevezető esszét írta, a szövegeket és a képeket válogatta PÓK Lajos), 1972. 450–451.
3. KIRÁLY István, *Ady Endre*, 1972, I., 280–281.
4. Uo. (A felkiáltójeles figyelemfölkeltések tőlem származnak, T. A.)
5. *A szecesszió*, 39.
6. KIRÁLY István, *Intés az Őrzőkhöz*, Bp. 1982. I. 22., II. 24., 129., 361., 500.
7. KIRÁLY I., *Ady Endre*, I., 263.
8. I. m. I., 55.
9. *A szecesszió*, 371.
10. I. m. 362.
11. I. m. 367.
12. I. m. 341.
13. I. m. 356–357.
14. I. m. 360–361.
15. I. m. 362.
16. I. m. 238., 235., 242., 247., 224.
17. *Zum neuen Stil*, von Hans Curjel ausgewählte Schriften, München, 1955. 46.
18. *Bergson vallása*, in *BABITS Mihály művei*, szerk. Belia György, 1972., II. 396–398.
19. *Egykötetes Ady*, in uo. 274.
20. Henri BERGSON, *Teremtő fejlődés*, ford. Dienes Valéria, 1930., 121., 164., 98., 100.
21. KIRÁLY I., *Ady Endre*, I., 496., 397.
22. KIRÁLY I., *Intés...*, I, 43., 110., 124.
23. I. m. II., 228.
24. A. MACKINTOSH, *Symbolismus und Jugendstil*, München–Zürich, 1976, 66. kép.
25. Bár például a Tanácsköztársaság híres plakátjainak némelyike szembeötlően magán viseli ennek a stílusnak a jegyeit – Tóth Árpád nem kevésbé ismert *Az új istenéhez* hasonlóan. De az is említést érdemelhet itt, hogy a *Ver Sacrum*

munkatársai közt számontartott krakkói Wyspianski sem tartozott valamilyen merőben „esztétizáló modernség”-nek a képviselői közé; bizonyára nem véletlen, hogy erősen társadalomkritikus szemléletű munkásságát többen az Adyéval rokonítják. – A szecessziót tárgyalva Eisemann György is foglalkozik általános megújulás- és tavasz-élmények egymásba fonódásával. Avval, hogy a szecesszió úgy „nyilatkozik meg ... mint a jövő művészete, az új élet megvalósítása, tavaszi újjászületés”; a szecesszió „Ver sacrum eszményében, az örök megújulás vágyában a szellem hajnalodásának, a lét napfelkeltéjének nietzschei gondolata talált visszhangra” (*Végidő és katarzis*, 1991, 5., 10.). „A szent tavasz hajnalában ott a beavatás próbája és szenvedése ... is” – teszi ehhez hozzá, anélkül azonban, hogy újjászületés és áldozat kettőse és forradalmi megújulás-hit lehetséges összekapcsolódásának kérdéseivel is foglalkoznék. (Noha más vonatkozásokban ismételtelen említi az Ady-líra szecessziós sajátosságait.) Az értékes tanulmánygyűjtemény szerzőjének az a – Herman Bahrra is hivatkozó – állásfoglalása, mely szerint „a szecesszió nem stílus” (6.), messzire vezető vitákra adhatna alkalmat. (Hogy ti. melyek a kritériumai annak, hogy valamilyen művészeti jelenségegyüttést „joggal” szecesszióknak nevezhessünk.) Ezekről ebben a rövidebb írásban szerencsésebb eltekinteni.

26. Vö. KIRÁLY I., *Intés...*, II. 500.

### EGY KÉSEI ADY-VERSRŐL

(Az *eltévedt lovas*)

Ez az elemzés csaknem egyidejűen jelent meg a Király Istvánéval, az egymással időbelileg párhuzamban írt szövegek természetesen nem tartalmaztak egymásra vonatkozó utalásokat. Mivel utóbb az *Intés az őrzőkhöz* kötetébe átfarmált szöveg szerzője sem látta indokoltnak, hogy tudomást vegyen erről az írásról, talán itt is elég lehet pusztán a jelzés erejéig utalni a részleges hasonlóságok és különbözőségek tényére.

1. WEÖRES Sándor, *Egybegyűjtött írások*, 1975., 245–246.
2. A „*Hajnali részegség*” *motivumának története*, in uő, *A romantika útján*, Bp., 1961.
3. Említi a két vers közötti rokonságot VARGA József is, *Ady Endre*, Bp., 1966. 449.
4. Említi KIRÁLY István, *Ady Endre*, Bp., 1972., II. 462.
5. A versnek *Az eltévedt lovassal* való rokonságát említi KESZI Imre, in *Miért szép?* (Szerk. ALBERT Zsuzsa és VARGHA Kálmán), Bp., 1974., 90–98. – Az elemzés több más fontos tényezőre is ráirányítja a figyelmet.
6. Részletesebben kifejti ezt KIRÁLY István (i. m. II. 28., 137.).
7. „Érlelődni kezdett *Az eltévedt lovas* nagy víziója” – írja róla KIRÁLY István (i. m., II. 689.).
8. „Ady maga az eltévedt lovas” – írja VATAI László (*Az isten szörnyetege*, Washington, 1963., 362.). A személyességet Keszi Imre is kiemeli idézett írásában, FÖLDESSY Gyula viszont csak a külső szemléletből kiindulva beszél a műről (*Ady Minden titkai*, Bp., 1962., 46., 62., 242–243.).
9. Ilyeneknek tekinti őket FÖLDESSY Gyula (i. m., 218.), míg vele szemben KESZI Imre csak a rokonságot látja köztük, lehetséges ellentéttel nem is számolva.

AZ ADY-HAGYOMÁNY  
ÉLŐ KÖLTŐINK MUNKÁSSÁGÁBAN

1. ILLYÉS Gyula, *Ady hatása*, in *Hajszálgyökerek*, Bp., 1971. 327.

A JÓNÁS KÖNYVÉRŐL  
TELJESSÉGRE TÖREKVÉS NÉLKÜL

A szakirodalom sok részletet világitott már eddig is meg, s a megfogalmazottak újraelmondását indokolt lehet elkerülni. Egy problémát azonban láthatólag szükségessé lett volna „a teljességre törekvés nélkül” is a korábbiaknál, illetve az ittenieknél határozottabban megvilágítani; erre a kötet következő írása kerített utóbb sort.

1. Ld. MELCZER Tibor, *Egy költői magatartás kettőssége Babits Jónás könyvében*, ItK 1972., 3. sz. 307–332.

2. Néhányat MELCZER Tibor említett érdekes tanulmánya is számba vesz közülük.

3. Ezekre futólag már korábban is utaltam (*Egy késői Ady-versről*, ItK 1976. 346.; ld. e kötetben is).

4. Említett tanulmányában MELCZER Tibor is hivatkozik rá.

5. Vagy még a nagyobb, felsőbbrendű erővel való azonosulást érzékeltető *Mint forró csontok a máglyán* állítható mellé, rendkívüli átszellemültségével.

6. Vö. KELEMEN Péter, A „Jónás könyve” parabola-szerkezetéről, ItK 1975., 61. – Ehhez hasonló önmegkettőzés jellemzi a *Balázsolást* is, ahol a felnőtt és a gyerek magatartása játszik át egymásba – mint ezt Németh G. Béla szép elemzése részletesen kimutatta (*A szenvedés verse*, It 1975., 375–394.).

7. Vö. *A stílus néhány kérdése – egy periódus lírájának tükrében*, ItK 1969., 461–464; *Huszonegy századi stílusproblémákról – a Radnóti-életmű kapcsán*, It 1972., 630–634.

„...OTT MÁR TUDTÁK ÉS VÁRTÁK ÉS BEVITTEK...”  
(Antifasiszta mű-e a Jónás könyve?)

1. FODOR Ilona, *Babits és a Jónás könyve*, Kortárs, 1967/2., 297–304; MELCZER Tibor, *Egy költői magatartás kettőssége Babits Jónás könyvében*, ItK 1972., 307–332; KELEMEN Péter, *A Jónás könyve parabola-szerkezetéről*, ItK 1975., 60–64; TAMÁS Attila, *A Jónás könyvéről – teljességre törekvés nélkül*, *Studia Litteraria*, Debrecen, XVI. (1978), 57–70. (ld. e kötetben is).

2. Vö. KIRÁLY István, *Individuáletika – társadalometika*, Valóság 1984/8., 23.

KOSZTOLÁNYI DEZSŐ: SZEPTEMBERI ÁHITAT

1. KISS Ferenc, *Az érett Kosztolányi*, Bp., 1980., 585.

2. VARGHA Balázs, *Szeptemberi áhítat*, *Kritika* 1975., 8. sz., 12–34; KISS Ferenc, *Dokumentumokat olvasunk*, *Élet és Irodalom*, 1975. okt. 4.

3. SZAUDER József, *A Hajnali részegség mottóvámának története*, in *A romantika úján*, Bp., 1961. 438–472.

4. I. m. 243.

5. Illyés Gyula költői remekének, az *Ifjúságnak* az elemzésekor vettem észre egy érdekes – talán, de nem biztosan véletlen – párhuzamot (Ld. *A huszadik századi Tündéralom*, Studia Litteraria, 1975., XIII. 173–185.). Megemlítését itt is indokoltnak érzem. „Emlékeim szép *pántlikája*, mit eddig fúrge ujjal fontam, / földoblak most a *magasságba*, lengj a sziszegő, híg *habokban*. – Ez volt az *ifjúság*...” ezekkel a szavakkal, ilyen képek elének rajzolásával zárul Illyés emlék-idéző-emlékbúcsúztató költeménye.

6. Más részük valóban válasz nélkül marad: az életen való ámulás, az élet csodáit megmagyarázni nem tudás – az „ismeretlen úrnak” hódolás jegyében.

7. Csak erős megszorítással fogadható tehát el az az ítélet, amelyik szerint itt „Kosztolányi nem engedi szólammá erősödni a kétségbeesés józan érveit, ... a »kellemes« állapot energiáit ... a lehetlent ostromló euphoria vitorláiba kényszeríti.” (KISS Ferenc, i. m., 589.) A művészi strukturálás erőteljességének ténye is ellentmond – legalábbis részben – ennek a kijelentésnek.

8. Érdemes lehet itt is utalni az említett Illyés-mű távolibb analógiájára: „Ez volt az ifjúság – hadd intsek / feléje utolszor, vidáman...” – Maga az eltávolító gesztus viszont egészében véve Kosztolányinál sem új: „Menj, kisgyerek...” – kezdte annak idején *A szegény kisgyermek panaszainak záróstrófáját*, szintén korábbi énjét búcsúztatva.

9. Az „érthetlenu” beszélés, a mindennapokat megérintő halálsejtés, meghatározatlan „igéret”-re való utalás és a kérdésözön egy részének válasz nélkül maradása a szimbolizmus titokkultuszából! lehet ismerős, míg a fénytől koszorúzott fej látványa, a „pogány igazság”, a panteizmus ígérete és a *Marcus Aurelius*-séhez hasonló tartás kifejezése – stabilitást adó szerkesztési tényezők együttesében, az „óra” és „naptár” idő-allegorizálásával együtt – a klasszicizmus-sal rokonítja a verset.

10. Az „ügyszólván” megszorítást igazában egyetlen sorpárra, ennek is inkább csak a második tagjára való tekintettel érzem jogosnak. A „Nem is kívánok egy pincét kiinni, / vagy egy cukrászdát, vendéglőt megenni” alighanem jobban illenek *A szegény kisgyermek panaszainak* néhol hangsúlyozottan naiv világába, mint a halállal szembenezés szavainak komolyabb együttesébe.

#### KÉT VERS – KÉT ARC

(Az *Esti Kornél éneke* és a *Februári óda*)

1. BÓKA László, *Archépvázlatok és vallomások*, 1962., 420–421.
2. KISS Ferenc, *Az érett Kosztolányi*, 1979., 436–487.

#### A LÉLEKTANI MOTIVÁLÁS TÉNYEZŐI KOSZTOLÁNYI ÉDES ANNÁJÁBAN

1. *A csendtől a kiáltásig*. Utószó a *Nero* és az *Édes Anna* 1974-es kiadásához, 526–527.
2. *Kosztolányi Dezső*, Bp., 1977., 171.; *Az érett Kosztolányi*, Bp., 1979. 267–302.
3. DÓCZY Lajos, *Édes Anna*, Napkelet, 1927. febr.; BÁLINT György, *Kosz-*

tolányi és a nép, Gondolat, 1936., 497–550. (A toronyőr visszapillant, Bp., 1961., II., 295.); NÉMETH László, *Készülődés*, Bp., 1941., I., 319.; HELLER Ágnes, *Az erkölcsi normák felbomlása*, Bp., 1957., 66–67.

4. *Az 50 éves Kosztolányi*, Nyugat, 1935., I., 271.

### TÓTH ÁRPÁD KÖLTÉSZELETE ÉS A SZÁZADELEJI STÍLUSIRÁNYZATOK

1. KARDOS László, *Tóth Árpád*, Bp., 1959., 202., 218–219., 307.
2. I. m. 109., 306., 436.
3. SZABÓ Lőrinc, *Könyvek és emberek az életemben*, Bp., 1984., 397–441.
4. KOMLÓS Aladár, *A szimbolizmus és a magyar líra*, Bp., 1965., 75–80.,
5. RÓNAY György, *A nagy nemzedék*, Bp., 1971., 218.
6. KARDOS, i. m., 183., 114., 120.
7. KOMLÓS, i. m., 33., 77.
8. SZABÓ, i. m. 410., 429.
9. Vö. még például az *Elégia egy rekettveborkorhoz* ismert befejezésével, ahol is „reszketve megnyílik egy lótusz szüzi ajka, / S kileng a boldog légbe a hőszin szárnyú béke.”

### JÓZSEF ATTILA ÉS A NYUGAT KÖLTŐI

1. Legrészletesebben SZABOLCSI Miklós, *Juhász Gyula-problémák*, It 1961., 2. sz. 89–109.
2. BASCH Lóránd, *Egy literáris pör története*, It 1959. 3–4. sz. 408–433.
3. VAS István előszava *Kosztolányi Dezső válogatott versei* elé. 1955.
4. Említi NÉMETH Andor, *József Attila* Bp., 1944., 106.
5. EGRI Péter, *József Attila költészetének látomás- és álomszerű mozzanatai*, It 1960., 279.
6. SZABOLCSI Miklós idézett tanulmánya föltételezi, hogy Juhász Gyulának *Sebesült munkás a Rókusban* című verse jelentős, szinte ihlető hatással volt József Attilára a *Holttest az utcán* megírásakor. Az eszmei rokonság valóban erős – mindkét esetben szerencsétlenül járt munkás sorsa a téma – a látás- és ábrázolásmód, a formai megoldások azonban sokkal erősebben a kérdéses Kosztolányi-vershez kapcsolják.
7. Minden bizonnyal ilyen, a tudat felszíne alá süllyedten tovább élő vers-élmény egy része került felszínre az említett Ady–Kosztolányi–József Attila-rím-átvételekkor is. De az itt tárgyalt Kosztolányi-vers egy jellegzetes ríme is megjelenik a *Pünkösöd előttben* (ott: „Csak ússz az éjbe, tündökölve ússz, / jó égi tűsz, ó, messzeség örültje, Szíriusz!” – itt: „...tündökölj s dalolj csak, / E végtelen vizen büszkébben uszáll, / s csodáljanak, hogy méltóbban repül / zilált szárnyad az égi Szíriusznál.”). A Kosztolányinál előforduló „szelence–lence–Vence” hármas rím viszont emlékeztet József Attilának a „Vencék” szó közelében egymásra rimelő „szelencét–lencét” sorvégződéseire; ebben az esetben mondhatni Kosztolányi veszi át a „saját” rímeit József Attilától.
8. KOSZTOLÁNYI Dezső, *Ábécé*, Bp., 1942., 54.
9. HALÁSZ Gábor, *Az ötvenéves költő*, in *Válogatott írásai*, Bp., 1959., 252.

10. Talán a tisztán lírai természetű *Februári óda* az egyetlen igazi kivétel: itt párosul tökéletesen az illúziótlan igazmondás a szárnyaló szépséggel.

11. A versrészlet erősen emlékeztet ugyan Juhász Gyula *A végeken* című versének egyik részletére is, de részint Kosztolányi költeménye a régebbi, részint pedig akár közvetlen, akár közvetett hatásról van szó, akár – ami a legvalószínűbb – egyszerű rokonságról, a Kosztolányihoz való hasonlítás jogos, hiszen jellegzetesen Kosztolányi-sorokhoz hasonlít egy jellegzetes József Attila-versrészlet. Ugyanez áll itt természetesen Juhász Gyulával kapcsolatban is.

12. Leszámítva az utóbbi két vers befejezésének kisebb hasonlóságát:

Bármerre mennék, ide visszatérnék,  
bármerre szállnék, átkozott, szegény nép,  
a gondodat kiáltaná a szám,

mert bánatkövel van utcád kirakva,  
szemed a bánat végtelen patakja,  
s jaj, ez a föld, e bús föld a hazám.

...e táj nem enged...

Igazán  
csak itt mosolyoghatsz,  
itt sírhatsz.  
Magaddal is csak itt bírhatasz,  
ó lélek! Ez a hazám.

13. „Egész testében reszket, mint a gyermek, kit rajta kaptak, hogy buktát lopott”, „Kioson, kenyeret szel a konyha kövén s majszolja riadtan a gyermek.” stb.

14.

Óvé a tó s a jég alatt  
neki bujnak a jó halak  
iszapba.

...

Csak egy ladik, mely hialhatón  
kotyog még a kásás tapon  
magában.

Vö.:

*Így végezték bus hatalmak,  
olcsó víz a magyar harmat,  
sárba hull.*

...

*Istenem, mi végre élek?  
Dudorászok, árva lélek,  
egymagam.*

15. Először a *Hangyában* találkozunk vele: „Kis fáradt fejét csillámokra hajtja, és alszik vele csöpp árnyéka is”. A *Faluban* „Alsznak az egek, a mezők. Ostorok, csizmák, kések. Lombok közt a tiszta, tág közök. S a levélrések”. Az *Ősz*

című versben majd így jelenik meg: „Fáradtság üli a teherkocsit, de szuszogó mozdonyról álmodik a vakvágányon, amíg hazatér”. (Vö.: „Piros kisdedet álmodik a vasöntő az ércformákba”.) – Igaz, itt Juhász Gyula *Falusi éjszakája* is figyelmet kíván, de Kosztolányi verse a korábbi és az ismertebb a kettő közül.

16. „A jóság, emberség nem rejtély, hanem a tiszta értelem műve” – vallja Kosztolányi, s megvetéssel nyilatkozik a dekadencia torzság-kultuszáról. (Említi HELLER Ágnes, *Az erkölcsi normák felbomlása*, 1957., 92., 139.). Aligha tévedünk, amikor feltételezzük, hogy még Ady elleni – kétségkívül erősen elfogult – támadásának egyik eleme is ez volt, ti. az, hogy Ady költészete merőben más természetű, mint az övé: a tiszta értelem pontos megállapításai helyett zseniális megsejtések vízióit adja. (Azt támadta benne Kosztolányi, amit – lényegesen több joggal, bár itt sem elfogulatlanul – Szabó Dezsőben kifütyölt.)

17. Németh Andor, *József Attila élete és kora*, Csillag, 1948. jún., 51.

### A TÁRGYI VILÁG MEGJELENÍTÉSE JÓZSEF ATTILA KÖLTÉSZETÉBEN

1. BÁLINT György, *József Attila versei*, in uő, *A toronyór visszapillant*, Bp., 1966., 408–409.

2. *József Attila válogatott levelezése*, Bp., 1976., 318.

3. Vö. másutt:

...Égy szalmaszál nagyon  
helyezkedik a csontozott uton;  
kis, száraz nemzet; izgágán szuszog,  
zuzódik, zizzen, izzad és buzog.  
(*Óh, sztv! Nyugodj!*)

### JÓZSEF ATTILA: „KÖLTŐNK ÉS KORA”

1. *József Attila költészetének kozmológiai vonatkozásai*, ItK 1979., 121–133.; *Egy vers keletkezésének körülményei*, Új Írás, 1979., 10. sz. 73–81.

2. *Giusto-rubato. József Attila: „Költőnk és Kora”*, Kortárs, 1979./6., 116–133. A költői érzékenységgel megírt, különösen verselési szempontból figyelmet kívánó esszé több részletében az itt következőkhöz hasonlóan, néhány ponton eltérően vélekedik a vizsgált költeményről. Részletezőbb hivatkozásokra a továbbiakban az egyszerűség kedvéért nem kerül sor, mivel sem merőben egyéni meglátásait nem vettem át, sem olyan vitapontokat nem találtam, amelyek okvetlenül nyílt konfrontálást kívánnának. Hasonló megfontolások alapján maradnak el a Tverdota György írásaira vonatkozó részletezőbb utalások is.

3. TVERDOTA György joggal tételezi föl, hogy Lopo de Vegának a versről írt bravúros játéka, a *Szonett a szonetttről* is ott lehetett a „*Költőnk és Kora*” ihlető mintái közt.

4. Ezért úgy gondolom, téved Tverdota, mikor feltételezi, hogy a korábbi „Szabály szerint költi kényem” helyett azért választotta később József Attila a végleges változat szavait, mert az előbbiek túlzottan jók lettek volna, itt pedig szándékos semmitmondással, hanyag esetlegesség látszatának megteremtésével lenne dolgunk. – Hogy ez a konkrétság miért annyira fontos, annak kérdésére a továbbiak kívánnak válaszolni.

5. Ezért a második versszaktól már nemigen szolgálhatott ösztönző például a Lope de Vega-vers.

6. A „földön” nem utal teljes egyértelműséggel a szó szoros értelmében vett földre. Aszétrézés későbbi mozdulata s a *gyep* megfigyelése azonban majd valóban szabad térségre engednek következtetni. A költemény egyes korábbi szavai viszont (melyek az egymás után leírásra kerülő verssorokról szóltak) asztalfélét tételeztetnek föl. Ugyanakkor a számba vett tárgyak s a leírt folyamatok legkevésbé sem engedik meg, hogy valamilyen lugasnak a körvonalait fessük magunk elé, székkel-asztallal. Szabad természeti tőrre került asztal-szék együttes abszurd látványa sem hökkent viszont meg. Csak annyit tudunk tehát meg teljes egyértelműséggel a székéről, hogy az *valahol* van, *szilárd* sík felületen, vagy pedig közvetlenül összekapcsolva ágítástunk felszínével.

7. Nem pontos ekvivalensként, inkább variánsként említhető itt egymás mellett ez a két szó, illetve fogalom.

8. Alighanem itt is érdemes figyelembe venni egy másik József Attila-verset, az 1936-ból való *Biztató* indítását. „Csomagodat ne bontsd ki, / ha végínségre jutsz. / Azért véredet ontsd ki, / amiért sírni tudsz. / A kősd fordulású eget még nézheted, / te lassú jüdulású, / alkossd meg végzeted.” Ennek írásakor még elég erősnek érezte magát „végzete” önálló megalkotására, ezért a magával hordozott eszelekvési normák, erkölcsi parancsok, hitek és emlékezőések „csomagjait” is őrzendőknak ítélte. A „*Költőnk és Kora*” fogalmazásakor már nem érez ehhez elegendő erőt magában.

9. Vö. az *Óda* ismert, tragikus hangvételű soraival: „Mint alvadt vérdarabok, / úgy hullnak eléd ezek a szavak. / A lét dadog...”.

10. Így volt ez a *Jön a vihar...* esetében is, ahol már megjelent a „lanka nyúl” – „lekonyul” – „alkonyul” rímhármas. Az, amelyiknek meglétéről a „*Költőnk és Kora*” kezdeti fogalmazványát látó Németh Andor is beszámolt. – Vas István egyenesen az enyészet „boldog himnuszát” hallja ki e sorokból.

11. „...fájdalmad szerényen éld át, / s legyen oly lágy a dallama, / mint ha a fű is hullana, / s téged is fűnek vallana” – olvassuk az előbb említett *Jön a vihar...* befejezésében is.

## ILLYÉS GYULA ÉS A SZOCIALIZMUS

1. A tanulmány Illyés Gyula művei közül főként naplójegyzeteire, s a *Hunok Párisban*, a *Beatrice apródjai* és *A Szentlélek karaványa* című könyveire támaszkodik. Adatokat és bibliográfiai útbaigazításokat hasznosított ezeken kívül GARA László, *Az ismeretlen Illyés* (Washington, 1965), TUSKÉTS Tibor, *Illyés Gyula* (Arcok és vallomások sorozat, 1983.) és IZSAK József, *Illyés Gyula költői világképe* (1982, 1986.) című kötetekből.

2. A *Népszavában* a jelzett évfolyamban két „névtelen” vers jelent meg, december 22-én és 23-án, az *El ne essél, testvér* című és a *Bujdosó Péter dalaiból: Tüzel a lelkem*. Az 1993-ban megjelent gyűjteményes kötet (szerk. Domokos Mátys) tartalmazza őket először.

3. *Hunok Párisban*, Bp. 1970. 232.

4. Illyés jelzett verse az *Ék* című folyóirat 1923. évfolyamában. Ugyanezen évfolyam 1. számában cikke jelent meg *Az új nemzetközi irodalom ismertetése és kritikája* címmel, a 3. számban pedig *Kultúrmozgalom Jugoszláviában* című írását közli, a *Világosság* című versét a lap 1924. 1–2. számában. Számos – főleg francia



..öltöktől való – fordítása mellett két versét publikálta Kassák lapja, a *Ma*: az *Atmoszféra* címűt (1924. 5. sz.) és a *Halottat* (1925. 3–4. sz.). Novellája, az *Egyszerű nevelés*, és az *Értünk elhulló proletár halottak* a New Yorkban kiadott *Új Előre* 1925., illetve 1926. évfolyamában jelent meg.

5. *Száműzetésem első keserű éneke, Dokumentum*, 1926. dec. 21., *Száműzetésem második keserű éneke*, uo., 1927. ápr. 12.

6. *Új francia költők vagy a bemázolt szultánok cilinderben* (TAMÁS Aladár és MOJNAR József antológiájáról – *Dokumentum*, 1927. 2.sz. 29.).

7. *Duhamel Oroszországban (Le voyage de Moscou)*, *Nyugat*, 1927. nov.

8. *A Taraszov–Rogyionov regénye. Csokoládé, Nyugat*, 1930. júl.

9. *Oroszország*, in ILLYÉS Gyula, *Szűves kalauz* Bp. 1966. 216.

10. ILLYÉS Gyula, *Naplójegyzetek* Bp. 1986., 81., 95., 121., 128.

11. *A halálbüntetés elleni röpírat* szövegét közli *József Attila Összes Művei*, III., szerk. SZABOLCSI Miklós, Bp., 1958., 204–205.

12. BÉLÁDI Miklós kéziratos hagyatékában.

### A STÍLUS NÉHÁNY KÉRDÉSE – EGY PERIÓDUS LÍRÁJÁNAK TÜKRÉBEN

1. KLANICZAY Tibor, *Marxizmus és irodalomtudomány*, Bp., 1964. 66–109.

2. KOMLÓS Aladár, *Vajda János*, Bp., 1954., 164.; KOMLÓS Aladár, *Komjáthy Jenő*, MTA I. OK V., 1–4. sz.

3. NÉMETH G. Béla, *A magyar szimbolizmus kezdeteinek kérdéséhez*, It 1956., 265–287.

4. KOMLÓS Aladár, *A szimbolizmus és a magyar líra*, Bp., 1965.

5. MEZEI József: *A szimbolista élmény kialakulása (Reviczky Gyula)*, Bp., 1968.

6. KOMLÓSSY Ákos, *Kiss József és Juhász Gyula költészetének rokon vonásai*, ItK 1968., 679–682.

7. Ld. többek között BARÁNSZKY-JÓB László, *Arany lírai formanyelvének fejlődéstörténeti helye*, Bp., 1957.

8. „Forró vulkán a mi szívünk, / Fagyos hóhegy a fejünk, / Jaj a földnek, ha kitörnének, / És hahogy nem, jaj nekünk” (*Havasok és Riviéra*).

9. I. m. 221.

10. BARTA János, *Stílus és stílusok*, *Kritika* 1965., 7. sz., 10.

11. Figyelmet érdemlően elemozte ebből a szempontból is a művet BONYHAI Gábor (*A Szarvas-ének szerkezeti elemei*, *Kritika* 1968., 1. sz.).

12. CSETRI Lajos, *Az irodalom fejlődésének stílustörténeti koncepciója*, Szeged, 1966. Kézirat.

### A STÍLUSVÁLTÁS EGY MEGOLDATLAN VÁLTOZATA

(Vajda János *Alfréd regénye* című műve,  
és a magyar romantika néhány problémája)

1. KOMLÓS Aladár, *Vajda János*, Bp., 1954., 189–90.

2. BÓKA László, *Vajda János*, Bp., 1941., 154–155.

3. GYULAI Pál, *Újabb költői beszélyeink*, Budapesti Szemle, 1877., 19. sz., 206–7.

4. I. m., 208.

## HUSZADIK SZÁZADI STÍLUSPROBLÉMÁKRÓL A RADNÓTI-ÉLETMŰ KAPCSÁN

Közvetlenül e cikk elkészülte után az MTA Stilisztikai és Verstani Munkabizottságának rendezésében, NÉMETH Lajos, SZABOLCSI Miklós, TÓKEI Ferenc és ÚJFALUSSY József előadásai nyomán élénk szóbeli vita bontakozott ki az érdekelt területek különböző képviselői között arról, hogy van-e stílusa a huszadik századnak. Bizonyos vonatkozásban ehhez is kapcsolódik ez az írás – részben párhuzamos, itt-ott polemikus jelleggel, részben a megközelítésnek más útjait keresve. Egy-két mondat módosításának erejéig ugyanakkor – nevekre való közvetlen hivatkozás nélkül – már hasznosítja is az ott elhangzottakat.

1. A hazai szakirodalomban különös figyelmet szentel ennek a kérdésnek NÉMETH Lajos, *Aművészet sorsfordulója* című könyve, Bp., 1970.

2. *A stílus néhány kérdése – egy periódus írájának tükrében*, ItK 1969., 459–464. (Id. e kötetben is).

## EGY STÍLUSTÖRTÉNETI VIZSGÁLODÁS NÉHÁNY TANULSÁGA

(A XX. század első fele magyar költészeti  
termésének áttekintése alapján)

1. ANDEREGG, *Literaturwissenschaftliche Stiltheorie*, Göttingen, 1977., 9.

2. Maga a tüzetesebb leírás részben későbbi folyamat. Részben már közzétett, részben kéziratban elkészült anyagként a következőkre lehet hivatkozni: TAMÁS Attila, *Husadik századi stílusproblémákról a Radnóti-életmű kapcsán*, It 1972., 620–635; Uő., *Klasszicizáló törekvések századunk magyar költészetében*, ItK 1985. 639–649; Uő., *Tóth Árpád és a századeleji stílusirányzatok*, ItK 1986., 393–397.; Uő., *Stílustörténet és műtipológia (Tanulmányok a XX. századi magyar irodalomról)* Studia Litteraria 1989. XXVII. – DOBOS István, *A magyar századforduló novellatípusai*, (Bölcsészdoktori értekezés, Debrecen, 1988.); FÜLÖP László, *Emberkép és lélekrajz (Fejezetek a huszadik századi magyar regény történetéből)* Kézirat.

3. Rába György, *Babits Mihály költészete (1903–1920)*, Bp., 1981. – Vö. majd az impresszionizmusról mondottakkal is; KELEMEN Péter, *Szimbolista versszerkezetek Kosztolányi első korszakában*, Bp., 1981.

4. KIRÁLY István, *Ady Endre*, Bp., 1972., 256–294.

5. DERÉKY Pál rámutat arra, hogy ez inkább csak párhuzamba állítható a *Die Aktion*nak, illetve a német aktivizmusnak a programjával, nem mutatja annak hatását (Pál DERÉKY, *Ungarische Avantgarde-Dichtung in Wien 1920–1926*, Habilitationsarbeit an der Universität Wien, 1990.)

6. Részletesebben foglalkozik ezzel az irányzattal POMOGÁTS Béla (*A tárgyias költésztől a mitologizmusig*, Bp., 1981.).

7. BORI Imre, *A szecessziótól a dadaig*, Újvidék, 1969.; Uő., *A szürrealizmus ideje*, Újvidék, 1970.; Uő., *Az avantgarde apostolai*, Újvidék, 1971.

8. *Giusto-rubato. József Attila: Költőnk és kora*, Kortárs 1979./6., 116–133.
9. Részletesebben lásd ebben a kötetben korábban: *A tárgyi világ megjelenése József Attila költészetében, (L'évocation du monde objectif dans la poésie d'Attila József, Acta Litteraria 1980., 287–293.)*
10. Vö. TAMÁS Attila, *A stílus néhány kérdése – egy periódus lírájának tükrében*, ItK 1969., 459–464. (ld. e kötetben is).
11. *Lehetséges-e a remekművek szociológiája?* Valóság, 1988., 9. sz., 90.
12. A művészettörténész Hegyi Lóránd így ír erről: „... nagy művészek esetében a megkétszerezéssel beszélni egy nagyobb korszak áttekintésével már alig lehet. Nagyon nehéz lenne a viszonyítási pontot megtalálni. Úgy vélem, ... a problémák megfogalmazásához a művészek kénytelenek visszanyúlni bizonyos korábbi modellekhez, mert ez jelenti számukra a kultúrtörténethez való kapcsolódás lehetőségét.” (*A regionális művészet értékei*, SINKOVITS Péter kérdései nyomán, Új Művészet, 1991., 3. sz., 10.)

### HUSZADIK SZÁZADI IRODALMUNK PERIODIZÁLÁSÁRÓL

1. ItK 1966. 609–610.
2. *A Magyar irodalom történetének periodizációs elveiről*, It 1969. 3–40.
3. *Az irodalomtörténeti korszakolás elmélete*, Helikon, 1970. 2. sz. 183–198.
4. *A magyar irodalom története*, Bp. 1964. I. 8.
5. Vö. H. MARKIEWICZ, *Az irodalomtudomány fő kérdései*, 1968. 154.
6. I. m. 165.
7. Idézi MARKIEWICZ, i. m. 153.
8. Ezt érvényesítettem a gyakorlatban, a Klaniczay Tibor által szerkesztett (eredetileg idegen nyelveken, majd a Kossuth Kiadónál magyar változatban is megjelent) irodalomtörténet általam írt fejezeteiben. Közös vállalkozásról lévén szó: nem teljes következetességgel, kompromisszumok árán.

### ÁTFOGÓ STÍLUSKATEGÓRIÁK ÉS MÁS RENDEZÉSI ELVEK ÉRVÉNYESSÉGÉRŐL – SZÁZADUNKBAN

A keletkezés idejéül megadott évszám ebben az esetben annak a német–magyar irodalomtudományi konferenciának az időpontját jelöli, amelyen ezek a gondolatok Bayreuthban megfogalmazódtak. Az e kötetbe illesztéshez szükséges fordítási műveletek néhány helyen más szövegváltoztatásokat is maguk után vontak, ezek azonban sehol nem érintik érdemlegesen a gondolatmenetet.

### VANNAK-E MŰNEMI JELLEMZŐI A LÍRÁNAK?

Ez a cikk 1973-ban íródott, s több – részben idegen nyelvű, valamivel későbbi – változatban nyert publikálást. Az e tárgyban azóta nálunk megjelent írások közül SZILI Józsefnek a *Literatura* hasábjain helyet kapott tanulmánya jut az itteni-ekhez hasonló következtetésekre (*A műnemek Arisztotelész Poetikájában*, 1992. 302–332.).

**„KÉT SZOMSZÉDVÁR”:  
NYELV- ÉS IRODALOMTUDOMÁNY**

A MTA osztályülésén elhangzott előadás – természetéből adódóan – nem tartalmazott tételes szakirodalmi hivatkozásokat. Az előadás menetében szerepet játszó szaktudományos munkák megfelelő szövegrészeire vonatkozó pontosabb utalások megtalálhatók *A nyelvi műalkotás jelentése*, Debrecen, 1984. című könyvben.

1. *Levél Fábry Zoltánhoz*, 1931. szept. 3., in *József Attila összes művei*, szerk. SZABOLCSI Miklós, Bp., 1958. II. 445.
2. *Irodalom és szocializmus*, in i. m. 78.
3. *Szöveg, modell, típus*, Bp. 1973. 16–17.
4. *Az istenek halnak, az ember él*, in i. m. 48.
5. RÉNYI Alfréd, *Napló az információról*, Bp., 1976.

# MUTATÓK

## Névmutató

- Aczél György 181  
Aczél Tamás 340  
Adorno, Theodor Wiesengrund 317, 335  
Ady Endre 9–21, 22–28, 29–41, 42–52, 91, 110, 111, 112, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 150, 168, 203, 207, 208, 212, 213, 214, 223, 230, 245, 246, 247, 248, 249, 252, 260, 261, 269, 271, 276, 283, 306, 339, 327, 344, 347, 349  
Ágh István 210  
Ahmatova, Anna Andrejevna 277  
Ajtmatov, Csingiz 284  
Albert Zsuzsa 344  
Almási Miklós 332–337  
Anderegg, Johannes 352  
Andics Erzsébet 171  
Apollinaire, Guillaume 254  
Aragon, Louis 173, 178  
Arany János 32, 42, 109, 203, 212, 213, 217, 218, 219, 223, 224, 225, 227, 230, 338, 351  
Arisztotelész 315  
Austin, John Langshaw 310  
Babel, Iszaak Emmanuilovics 256  
Babits Mihály 15, 21, 29–30, 38, 42, 53–69, 70–74, 94, 118–124, 142, 175, 186, 212, 214, 247, 248, 251, 273, 278, 281, 339, 343, 352  
Bahr, Hermann 14, 344  
Balassi Bálint 272  
Balázs János 311  
Balázs Béla 249  
Baldensperger, Ferdinand 269  
Bálint György 100, 143, 346, 349  
Baránszky-Jób László 351  
Bárdossy László 179  
Barta János 216, 219, 351  
Barta Sándor 174  
Bartók Béla 306, 341, 328  
Basch Lóránd 119, 347  
Batsányi János 121  
Baudelaire, Charles 110, 217, 248, 280  
Bebel, August 169  
Beckett, Samuel 284,  
Behrens, Irene 287, 288  
Béládi Miklós 351  
Béla György 343  
Belinszkij, Visszarion Grigorjevics 296  
Benjámín László 210, 275  
Benn, Gottfried 278  
Berei Andor 171  
Bergson, Henri 15, 343  
Berkí Viola 208  
Berzsenyi Dániel 76, 94  
Bibó István 179  
Bierwisch, Manfred 303  
Blok, Alekszandr Alekszandrovics 248, 261

- Bóka László 86, 222, 346, 351  
 Böll, Heinrich 284  
 Bölöni György 13, 14,  
 Bonyhai Gábor 323, 351  
 Borges, Jorge Luis 284  
 Bori Imre 254, 352  
 Borowski, Tadeusz 278  
 Brecht, Bertolt 256, 278, 283, 330  
 Breton, André 184  
 Bridgmann, Percy W. W. 309  
 Bugyonnij, Szemjon Mihajlovics 171  
 Buharin, Nyikolaj Ivanovics 169  
 Bühler, Karl 309  
 Bulgakov, Mihail Afanaszjevics 257,  
 282  
 Bunyin, Ivan Alexejevics 256  
 Byron, George Noel Gordon 223  
 Calvino, Italo 284  
 Canetti, Elias 284  
 Carrington, W. W. 309  
 Cassierer, Ernst 311  
 Celan, Paul 263,  
 Cézanne, Paul 257, 284  
 Chatman, Seymour 310  
 Claudel, Paul 184  
 Courbet, Gustave 21, 257  
 Courtenay, Baudouin de 302  
 Croce, Benedetto 287, 293  
 Csehov, Anton Pavlovics 257  
 Csetri Lajos 220–221, 351  
 Csontváry Kosztka Tivadar 208  
 Csoóri Sándor 181  
 Cvetajeva, Marina Ivanovna 277  
 Darvas József 340  
 Darvas József 178  
 Darwin, Charles 168  
 Defoe, Daniel 195  
 Dembicz Géza 171  
 Derék Pál 352  
 Derkovits Gyula 17  
 Déry Tibor 177, 178, 250, 256, 268,  
 269, 274, 275  
 Descartes, René 156  
 Dienes Valéria 343  
 Diósiné Brüll Adél (ld. Léda) 28  
 Dobos István 352  
 Dóczy Lajos 100, 346  
 Dosztojevskij, Fjodor Mihajlovics  
 169, 257  
 Dózsa György 19  
 Duhamel, Georges 175  
 Dumas, Alexandre 256  
 Eco, Umberto 284  
 Egri Péter 125, 347  
 Egry József 208  
 Eisemann György 344  
 Eliot, Thomas Stearns 278, 282, 283  
 Éluard, Paul 178, 307  
 Engels, Friedrich 168, 169  
 Eötvös József 338  
 Erdei Ferenc 178  
 Erdélyi József 43, 273  
 Espersit János 119  
 Esze Tamás 19  
 Faulkner, William 257, 282  
 Fazekas Erzsébet 171  
 Fazekas Anna 171  
 Ferenczy Béni 208  
 Focillon, Henri 221  
 Fodor Ilona 345  
 Földessy Gyula 49, 344  
 Follain, Jean 150  
 Fónagy Iván 310  
 Freud, Sigmund 141  
 Fülöp Lajos 339  
 Fülöp László 352  
 Fürst Sándor 175  
 Füst Milán 252, 270, 273  
 Gadamer, Hans-Georg 310, 311,  
 314–323, 336  
 Galgóczi Erzsébet 275  
 Gara László 350  
 Garaudy, Roger 278  
 Gauguin, Paul 284  
 Gelléri Andor Endre 274  
 Gellért Oszkár 121  
 Gerő (Singer) Ernő 171  
 Giraudoux, Jean 256  
 Goethe, Johann Wolfgang 280  
 Gogh, Vincent Van 257, 284  
 Gömbös Gyula 177  
 Gorkij, Maxim 257  
 Gourmond, Rémy de 111  
 Goya, Francisco de 280  
 Green, Thomas Meyer 220  
 Greenberg, Joseph H. 309  
 Grünwald, Mathias 280  
 Guillevic, Eugène 150

- Gyulai Pál 222, 224, 351  
 Halász Gábor 130, 143, 187, 347  
 Handke, Peter 341  
 Hartmann, Nicolai 317, 335  
 Hatvany Bertalan 158, 160  
 Hatvany Lajos 49  
 Hauptmann, Gerhard 257  
 Hauser Arnold 339  
 Hayakawa, Samuel Ichiyé 309  
 Hegel, Georg Wilhelm 315, 317  
 Hegyi Lóránd 353  
 Heidegger, Martin 315, 335, 336  
 Heine, Heinrich 223  
 Heller Ágnes 100, 347, 349  
 Hidas Antal 171  
 Hitler, Adolf 74  
 Hlebníkov, Viktor Vlagyimirovics 277  
 Hofmann, F. J. 158  
 Hölderlin, Friedrich 208  
 Homérosz 195  
 Horatius Flaccus, Quintus 195  
 Horger Antal 301  
 Horváth János 269  
 Hugo, Victor 195, 256  
 Humboldt, Wilhelm von 309, 311  
 Husserl, Edmund 336  
 Ibsen, Henrik 257  
 Ignotus Pál 159, 327  
 Illés Béla 180, 181, 340  
 Illyés Gyula 9, 42, 43, 45–46, 94, 167–182, 183–191, 192–201, 203, 204–205, 220, 249, 250, 251, 254, 255, 263, 270, 274, 275, 276, 286, 341, 345, 346, 350  
 Imrédy Béla 178, 179  
 Ingarden, Roman 335  
 Izsák József 350  
 Janus Pannonius 272, 338  
 Jeszenyin, Szergej Alekszandrovics 255, 277  
 Jókai Mór 227  
 Joyce, James 256, 257  
 József Attila 42, 43, 44, 84, 92, 118–142, 143–150, 151–166, 176, 220, 238, 247, 249, 250, 254, 255, 256, 261, 269, 270, 271, 273, 276, 280, 282, 301, 302, 307, 311, 327, 347, 348, 349, 350, 351
- II. József császár 338  
 Juhász Ferenc 48–52, 203, 205–206, 219, 252, 255, 262, 263, 275, 280, 282, 286  
 Juhász Gyula 108, 119, 122, 123, 142, 203, 205–206, 213, 246, 247, 261, 273, 347, 348, 349, 351  
 Julow Viktor 261  
 Jung, Carl Gustav 335  
 Kaffka Margit 246  
 Kafka, Franz 257  
 Kállay Lajos 168  
 Kant, Immanuel 315, 317  
 Kardos László 110, 111, 347  
 Karinthy Frigyes 104, 273  
 Károlyi Mihály 172  
 Kassák Lajos 21, 42, 168, 173, 174, 249, 250, 271, 273, 274, 277  
 Katona Jenő 177  
 Kautsky, Karl 168, 169  
 Kayser, Wolfgang 302  
 Kazantzakisz Nikosz 282  
 Kelemen János 311  
 Kelemen Péter 345  
 Kemény Simon 248  
 Keszi Imre 344  
 Kiekegaard, Sören Aaby 169  
 Király István 11–16, 247, 343, 344, 345, 352  
 Kiss Ferenc 75, 86, 87, 100, 345, 346  
 Kiss József 213, 351  
 Klaniczay Tibor 212, 269, 351  
 Klopstock, Friedrich Gottlieb 309  
 Kodály Zoltán 180  
 Kollwitz, Käthe 17  
 Komjáthy Jenő 213–216, 219, 351  
 Komlós Aladár 110, 111, 213, 222, 347, 351  
 Komlóssy Ákos 213, 351  
 Könczöl Csaba 260  
 Kondor Béla 263, 341  
 Konrád György 181  
 Kosík, Karel 317  
 Kőszeg Ferenc 100  
 Kosztolányi Dezső 29, 75–85, 100–107, 118–142, 159, 212, 214, 246, 247, 248, 250, 251, 256, 267, 269, 273, 286, 339, 324–325, 327, 329, 331, 346, 347, 348, 349, 352

- Krauss, Werner 287  
 Kropotkin, Pjotr Alekszejevics 168  
 Krúdy Gyula 207, 256  
 Kun Béla 170  
 Kundera, Milan 284  
 Kunfi Zsigmond 172  
 Laforgue, Jules 169  
 Landler Jenő 174  
 Léda 22–28  
 Lengyel József 169, 274  
 Lenin, Vlagyimir Iljics 176  
 Leonardo da Vinci 328  
 Lévi-Strauss, Claude 303  
 Litván József 169  
 Loerke, Oskar 150  
 Lorca, Frederico Garcia 208, 255,  
 256, 277, 282  
 Lotman, Jurij Mihajlovics 303  
 Lukács György 18, 74, 169, 174, 317,  
 334, 335, 336  
 Lusztig Imre 171  
 Mackintosh, A. 343  
 Madách Imre 226  
 Maillol, Aristide 257  
 Majakovszkij, Vlagyimir Vlagyimi-  
 rovics 118, 255, 277  
 Malamud, Bernard 284  
 Malevics, Kazimir 279  
 Malinowski, Bronislaw 309  
 Mallarmé, Stéphane 110, 248  
 Mandelstam, Oszip Emiljevics 277  
 Mann, Thomas 87, 255, 257, 282, 283  
 Márai Sándor 256  
 Markiewicz, Henryk 269, 270, 293,  
 353  
 Markos Béla 171  
 Márquez, Gabriel García 255, 284  
 Marx, Karl 168, 169  
 Masereel, Frans 17  
 Mauthner Sándor 171  
 Mednyánszky László 51  
 Melczer Tibor 345  
 Menczer Béla 171  
 Meunier, Constantin Emile 21  
 Mezei József 213, 216, 351  
 Mezey Katalin 44  
 Michelangelo, Buonarrotti 280  
 Moholy-Nagy, László 279  
 Molnár József 351  
 Molotov, Vjacseszlav Mihajlovics  
 Szkrjabin 177  
 Mondrian, Piet 279  
 Móricz Zsigmond 256, 269, 273, 309  
 Mukarowsky, Jan 312  
 Müller, Günther 291  
 Musil, Robert 14  
 Nagy László 46–48, 203, 207–209,  
 252, 255, 263, 275, 341  
 Nagy Zoltán 248  
 Nagy Lajos 176, 256  
 Nagy Imre 180  
 Nareki Gergely 209  
 Németh Lajos 352  
 Németh G. Béla 213, 216, 345, 351  
 Németh László 100, 177, 178, 179,  
 256, 267, 269, 274, 347  
 Németh Andor 137, 250, 347, 349,  
 350  
 Nietzsche, Friedrich 15, 22, 168, 261  
 Normai Ernő 171  
 Okudzsava, Bulat Salvovics 284  
 Örkény István 275, 340  
 Osvát Ernő 131  
 Ottlik Géza 340  
 Pártos Alice 171  
 Paszternak, Borisz Leonyidovics 277  
 Péguy, Charles 184  
 Petőfi Sándor János 303  
 Petőfi Sándor 18, 20, 42, 51, 118,  
 120, 123, 168, 203, 208, 223, 238,  
 286, 338  
 Petrovics Emil 63  
 Picasso, Pablo 262, 279, 280, 282  
 Pilinszky János 186, 210, 263, 284,  
 340  
 Pirandello, Luigi 256  
 Platón 315  
 Poe, Edgar Allan 35  
 Pók Lajos 13, 343  
 Pollák Ernő (Dezső) 170  
 Pomogáts Béla 352  
 Ponge, Francis 150  
 Popa, Vasko 150  
 Prévost, Marcel 256  
 Proust, Marcel 257  
 Pulitzer György 172  
 Rába György 352



- Radnóti Miklós 94, 98, 232–242, 250,  
251, 270, 271, 274, 278, 352
- Rákosi Máttyás 174, 178, 180
- Rembrandt, Harmensz van Rijn 280
- Renoir, Edmond 257
- Rényi Alfréd 312, 353
- Révai József 168, 178
- Reviczky Gyula 114, 185, 212, 213,  
214, 216, 219
- Ribbentropp, Joachim von 177
- Riegel, Alois 260, 280
- Rilke, Rainer Maria 150, 248, 255,  
257
- Rimbaud, Arthur 110, 248, 280
- Robbe-Grillet, Alain 284
- Rodin, August 257
- Rónay György 114, 347
- Rónay László 87, 100
- Rothbart Irma 169
- Ruttkowski, Wolfgang Viktor 289
- Sallai Imre 175
- Sándor Pál 175
- Sánta Ferenc 275
- Sapir, Edward 309
- Sarkadi Imre 275
- Sárközi György 251
- Saussure, Ferdinand de 302, 304
- Schaár Erzsébet 263
- Schopenhauer, Arthur 168
- Searle, John Rogers 310
- Sedlmayer, Hans 283
- Sevcenko, Tarasz 209
- Shakespeare, William 195
- Sinka István 43, 251
- Sinkó Ervin 169
- Sinkovits Péter 353
- Solohov, Mihail Alekszandrovics  
195, 256
- Somlyó Zoltán 20, 248
- Staiger, Emil 290
- Szabó Dezső 177, 273, 349
- Szabó Lőrinc 43, 94, 110, 179, 197,  
238, 249, 250, 251, 273, 276, 347
- Szabó Pál 340
- Szabó Ervin 168
- Szabolcsi Miklós 123, 347, 351, 352,  
354
- Szántó Gyula ld. Hidas Antal
- Szántó Imre 171
- Szaunder József 29, 75, 345
- Szelényi Iván 181
- Szent István 338
- Szentjóni László 181
- Szigeti József 336
- Szili József 266, 353
- Szimonidész Lajos 176
- Szini Gyula 111
- Szomory Dezső 246
- Szophoklész 330
- Sztravinszkij, Igor 14
- Taine, Hippolyte-Adolphe 229
- Tamás, Aquinói Szent 184
- Tamási Aladár 351
- Tamási Áron 208, 256, 340
- Táncsics Mihály 19
- Tandori Dezső 44, 210
- Taraszov-Rogyionov, Alekszandr  
175, 351
- Tersánszky Józsi Jenő 256, 273
- Tieghem, Paul van 269
- Tókei Ferenc 352
- Tordai Zádor 323
- Tóth Árpád 108–117, 118, 121, 131,  
217, 246, 271, 343, 347, 352
- Toulouse-Lautrec, Henry de 284
- Tüskés Tibor 350
- Tverdota György 151, 160, 349
- Uitz Béla 17
- Újfalussy József 352
- Ungvári Tamás 287
- Utassy József 52
- Vajda János 212, 213, 222–231, 261,  
351
- Valery, Paul 124
- Varga József 344
- Vargha Kálmán 344
- Vargha Balázs 75, 345
- Varjas Sándor 168, 171, 182
- Vas István 52, 121, 151, 250, 255,  
347, 350
- Vas (Weinberger) Zoltán 171
- Vasarely, Victor 326
- Vatai László 344
- Vega, Lope de 154, 350
- Velde, Henry van de 14,
- Veres Péter 178
- Vergilius Maro, Publius 278
- Verhaeren, Émile 118

Vigotszkij, Lev Szemjonovics 310  
Villon, François 118  
Vörösmarty Mihály 120, 198, 286  
Wellek, René 287  
Weöres Sándor 29, 42, 43, 197, 209–  
210, 220, 251, 255, 263, 275, 276,  
280, 344  
Weszely László 171, 173, 179  
Whitman, Walt 170, 255

Wittgenstein, Ludwig 309  
Wölfflin, Heinrich 303  
Wolf, Virginia 256  
Wypianski, Stanislaw 261, 344  
Zelk Zoltán 210  
Zola, Emile 257  
Zrínyi Miklós 272, 286, 338  
Zumbusch, Kaspar von 16

## A SZOROZATRÓL

A Kossuth Lajos Tudományegyetem Magyar Irodalomtörténeti Intézetének szakmai hírnevét Barta János és Bán Imre professzorok kiemelkedő munkássága alapozta meg még az ötvenes-hatvanas években. A „debreceni iskolát” ettől kezdve jellemzi az elmélyült esztétikai és filológiai munka egysége, az irodalom és az emberi lét kérdéseinek egymással összefüggő vizsgálata, valamint a széles körű tájékozódás. A mesterek nyomába lépő munkatársak, tanítványok és immár a tanítványok tanítványai az újabb időkben is megőrizték és továbbviszik, újabb szempontokkal frissítik, színesítik az irodalomszemléletet, amelynek jellegadó vonása a szélsőségektől tartózkodó szakmai igényesség.

A Kossuth Lajos Tudományegyetem Magyar és Összehasonlító Irodalomtudományi Intézetének négy tanszékén ma is széles körű, elmélyült irodalomtudományi kutatómunka folyik. Elsősorban, de nem kizárólag, ennek eredményeiről kíván számot adni az intézet és a Csokonai Könyvkiadó közös vállalkozása, a Csokonai Könyvtár című sorozat. Ennek harmadik kötete Tamás Attila tanulmánygyűjteménye. Az évente két-három irodalomtudományi művet megjelentető sorozat hosszabb távon a magyar irodalom valamennyi korszakának értékeit igyekszik új megvilágításba helyezni.

### A sorozatban megjelent:

Debreczeni Attila: *Csokonai, az újrakezdések költője* (A felvilágosult szemléletmód fordulata az életműben)

S. Varga Pál: *A gondviselés hittől a vitalizmusig* (A magyar líra világképének alakulása a XIX. század második felében)

### A sorozat következő kötetei:

Imre Mihály: *„Magyarország panasza”* (A *Querela Hungariae* toposz a XVI–XVII. század irodalmában)

Dobos István: *Alaktan és értelmezéstörténet* (Elbeszéléstípusok a századvég magyar irodalmában)