317.463
34
1987/88

LITERATURA

1987–88/1–2

9
h°

AKADÉMIAI KIADÓ

LITERATURA

LITERATURA

A Magyar Tudományos Akadémia
Irodalomtudományi Intézetének folyóirata

Főszerkesztő: Bodnár György

Felelős szerkesztő: Pomogáts Béla

Szerkesztő: R. Takács Olga

Szerkesztőbizottsági tagok: Bonyhai Gábor,
Kulcsár Szabó Ernő, Nyíró Lajos, Szili József

Szerkesztőség: 1118 Budapest, Ménesi út 11—13
Telefon: 667-271

Megjelenik évente négyszer

LITERATURA

Megjelenik negyedévenként
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál,
a Posta hírlapüzleteiben és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál
(HELIR) 1900 Budapest V., József nádor tér 1.
Közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a HELIR 215—96162 pénzforgalmi jelzőszámra.
Előfizethető és példányonként megvásárolható az *Akadémiai Kiadó*nál
(1363 Budapest, Alkotmány u. 21., tel.: 111-010)
és az Akadémiai Kiadó *Stúdium* (1368 Budapest, Váci utca 22.,
Tel.: 185—881) és *Magiszter* (1052 Budapest, Városház utca 1.,
tel.: 382-440) könyvesboltjaiban.
Előfizetési díj 1 évre: 108 Ft
Egy szám ára: 27 Ft
Külföldön terjeszti a KULTURA Külkereskedelmi Vállalat
H-1389 Budapest, Postafiók 149.

LITERATURA

TARTALOM

1987-88/1-2

Sőtér István: Bodnár György köszöntése 5
Juhász Ferenc: Az ember ünnepe; Tíz évvel ezelőtt 9
Bori Imre: A "valóság túlságos szeretete" 14
Czine Mihály: Móricz Zsigmondról — lengyel olvasóknak 20
Dérczy Péter: Krúdy elfelejtett regénytöredéke 31
Vujicsics Sztoján: Kosztolányi és a modern szerb költészet 43
Angyalosi Gergely: Kritikai törekvések a Nyugat vonzáskörében 49
Illés László: A messianizmus kritikája a lukácsi realizmuselmélet előterében 62
R. Takács Olga: Az "Új kultúrá"-ról 71
József Farkas: Kassák Lajos: Egy ember élete 78
Rónay László: Márai Sándor kísérletei az "idő-pánik" legyőzésére 86
Tverdota György: József Attila szocializmus-képe 98
Kántor Lajos: Verseskönyv korfordulóra. Illyés Gyula: Bátrabb igazságokért! című kötettervéről 108
Csűrös Miklós: A drámaíró Kodolányi 122
Erdődy Edit: A "magyar abszurd" a hatvanas években 129
Kulcsár Szabó Ernő: A különbözés esélyei — Szempontok a posztmodern fogalmának meghatározásához 137
Sargina Ludmilla: Andrej Belij "szimfóniái" 147
Karafiáth Judit: Celine és Semmelweis 155
Németh Lajos: Csernus Tibor és a Kép 162
Irodalomtudósaink fóruma — Béládi Miklóssal beszélget Szabó B. István 179
Pomogáts Béla: Az esszéíró nemzedék krónikása 188
Bodnár György irodalmi munkássága. Összeállította: Simon Zsuzsanna ... 194

Bodnár György fényképét Makky György készítette.

MAGYAR
TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
KÖNYVTÁRA

SŐTÉR ISTVÁN

BODNÁR GYÖRGY KÖSZÖNTÉSE

Köszöntöm a hatvanéves Bodnár Györgyöt, a barátot, munkatársat, gondolatok megosztóját, a segítőt és a gondoskodót.

Egy műhely akkor igazán a miénk, ha azt mások is a magukénak érzik. Az Irodalomtudományi Intézet műhelyét azért érezhettem a magaménak, mert Bodnár Györggyel és számos őhozzá hasonló társsal, baráttal dolgozhattam együtt. Felüdülés volt vele és velük minden találkozás, mert az nemcsak hivatali ügyintézést jelentett és távolról sem holmi értesülések kicserélését, hanem annak átérzését, hogy közösek az örömeink, az aggodalmaink, a megérzéseink. Abban a műhelyben nem szakítottuk el egymástól az irodalmat és a tudományt, de nem értük be azzal sem, hogy egyesítsük irodalomtudománnyá. Sokszor elmondtuk, hogy irodalomkritikusként irodalomtörténészek is szeretnénk lenni, irodalomtörténészként pedig irodalomkritikusok is. Pedig irodalomkritikusnak lenni vagy akár irodalomtörténésznek: egyaránt nehéz manapság. Lehet, hogy mindig is nehéz volt! Kritikánk és irodalomtudományunk története az érthetetlen értetlenségek története. Miért nem értette meg Gyulai Pál Jókaiban mindazt, ami benne máig érték? Miért nem emelte magasabbra Krúdyt a Nyugat, miért idegenkedett Szomorytól a harmincas évek új irodalma, és miért tört ki annyi szánalmas düh Kosztolányi ellen a 40—50-es években? A mai irodalom is ragaszkodik a kettéosztottsághoz és kielégül abban, ha a két fél gyűlöli egymást, vagy legalábbis nem vesz tudomást egymásról.

Bodnár Györggyel intézeti szobámban, Eötvös József íróasztala előtt — melyet örömömre ő örökölt, és hozatott rendbe szeretettel, felfrissítette, hogy olyan legyen, mint első gazdája idejében volt — Egry Józsefnek talán legszebb képe alatt, mely kivételesen nem a Balatont ábrázolja, hanem egy virágzó gyümölcsöst, nagy bravúrral: ebben a környezetben mi Bodnár Györgygyel mindig csak az egységes magyar irodalomról gondolkoztunk. Mert nem irodalmi pártokban és tömörülésekben, hanem korszakokban gondolkoztunk. Márpe-

dig egyazon korszak egymás mellett foglalja magába az ellentéteket, az egymást tagadókat, hisz mindezek akarva-akaratlan ugyanarról vallanak. Nem ugyanazt vallják korunkról, de ugyanúgy. Még ihletik is egymást ellentéteikben. Így tartoznak össze Gyulai és Jókai, Babits és Krúdy, Tóth Árpád és Kassák, a Válasz és a Szép Szó. Nincsenek elegen, akik átérzik az ellentétek összetartozásának történelmi értelmét. Bodnár György mindig átérezte, és erre az átérzésre csak azok képesek, akik nem egy, hanem két vagy többféle kultúrát egyesítenek magukban.

Bodnár György el szokta mondani magáról, hogy ő a falusi szegénységből jött; olyan közegből, mely még társadalmi osztályhoz sem tartozik igazán, nem paraszt, de még munkás sem. Úgy látszik, ez a réteg a legalkalmasabb arra, hogy értelmiségivé váljék, mert e réteg fiai üres lappal, elfogulatlan befogadóképességgel és fogékonysággal indulnak. Bodnár György Eötvös-kollégista volt, egy olyan kollégiumban, mely — ahogy mondani szoktuk — "nem volt már a régi", de mire elhagyta a kollégiumot, úgy fejlődött tovább, mintha valamiképp a "régi", Gombocz-féle kollégiumba került volna vissza, mert hisz ma is annak a hagyományait képviseli. Bodnár fejlődése tehát a múltbelihez való visszakanyarodással vezetett előbbre. Azt a múltat ugyanis egy egészséges fejlődésből nem lehetett büntetlenül kihagyni.

Az új értelmiségben máig nem vált általánossá egy bizonyos erkölcsi, kulturális eszmény elfogadása és őrzése. Bodnár György ama kevesek közé tartozik, akik nemcsak ismerik és őrzik az új értelmiség erkölcsi és kulturális eszményét, de részt vettek annak kialakításában. Írásaiban és hivatali tudományos munkájában ezt az eszményt érvényesíti és erre neveli műhelyének munkatársait. Mert az Intézet műhelye nevelési intézmény is, iskola, és az együttgondolkodás színtere. Az egykori Eötvös-kollégiumból a munkának azt az erkölcsét sajátította el, melynek lényege a kölcsönös serkentés, az igényesség meggyökereztetése. Többször tapasztalhattam, mennyire kényes az ő tökéletesség iránti igénye. Akár tárgyakban, akár műalkotásokban — rend igénye ez, a pontosságé, a megbízhatóságé.

Kutatási tárgyának kiválasztásában is ez a hajlama vezette. Kaffka Margit, noha számos könyv szerzője, sokunk szemében mégis egykönyvű író, mert a Színek és évek tökéletességét egyik regényében sem érte el. Kortársai közül is alig egy-ketten írtak ilyen tökéletes regényt. A nagy művek az egyediben mindig ott rejtik az általánost. Ilyen egyedien általános érvényű remekmű a Bovaryné, mégpedig minél egyedibb, annál általánosabb. A Színek és évek éppúgy magába foglalja egy korszak, egy társadalom asszonyainak sorsát, mint a

Bovaryné — ha mégoly nagy is a különbség a két regény asszonytípusa és környezetük között.

A magányos remekművekkel a legnehezebb foglalkozni, mert társtalanul állnak egy életműben, s magyarázatukat az életmű hasonló teljesítményeiben nem lehet megtalálni. Bodnár György tehát a Kaffka Margit-témával sokkal nehezebb feladatra vállalkozott, mintsem első látásra hihetnők. Feladata épp azért lett nehéz, mivel képes volt felismerni és tisztelni a tökéletességet. Nem sok kritikusban és irodalomtörténészben él a tökéletesség felismerésének és tiszteletének ez a képessége. Bodnár Györgynek épp egy értékes tulajdonsága jelentette az akadályt, hisz Kaffka-pályaképet nyújtani nem túlzottan nehéz feladat, de annál nehezebb megbirkózni a tökéletesség olyan példájával, mint a Színek és évek.

Csak sejteni lehet azt a válságot, melyet egy időben ez a feladat jelentett Bodnár irodalomkritikusi gondolkodásában. Mégis megtalálta a kiutat a válságból, mégpedig azzal, hogy témáját kiszélesítette, a magyar szépprózа egészét vette vizsgálat alá a századelőn, vagyis olyan anyagot vont gondolkodása körébe, mely bővelkedik a remeklésekben. A Kaffka-téma így a magyar szépprózа újjászületésének ábrázolásává szélesedett, olyan tájképpé, melyben csúcs maradt a Színek és évek, de nem egymagában, hanem egy hatalmas hegylánc részeként. Mindabból, amit Bodnár monográfiájából eddig megismerhettem, úgy látom, rendkívül fogékonnyá vált munka közben a legújabb poétikai módszerek és eljárások iránt. S műve bizonyára újszerűen fogja alkalmazni ezeket a magyar irodalom történetére.

Bodnár György alkata sajátos kettősséget mutat, nagy monográfiájának megalkotása közben olyan képet nyújtott magáról, mint aki nehezen birkózik anyagával. Bizonyos, hogy ezzel az anyaggal, ilyen felfogásban, valóban nehéz megbirkózni. Kisebb igény, színvonalbeli engedékenység önmagával szemben, lényegesen megkönnyítette volna munkáját. Mégis tévedés lenne Bodnár Györgyöt "nehezen alkotó" tudósnak tekinteni. Nem az ő alkotásmódja nehéz, hanem a feladata, melyet ő maga nehezített meg, fokról fokra, a feltételek és az igény felsrófolásával. Hogy milyen termékenyen és frissen alkot valójában, arra kitűnő könyvkritikái nyújtanak példát, a rádió hetenkénti szemléjében, vagy az Új Írás kritikai rovatában. Egyik legmozgékonyabb, legfrissebb kritikusunk éppen Bodnár György.

Nála a tudományszervezés alkotó munkává válik. Hányféle bizottságot vezetett, hányféle testületet, szervezetet támogatott tanáccsal, döntéssel, közreműködéssel! Láthatóan mindig szüksége volt a tudomány ilyen társadalmi

munkáira, azt az eszmét szolgálta velük, amely benne az új értelmiség legjobbjaival közös. Ha őrá és a nem túl sok hozzá hasonlóra gondolok, úgy érzem, érdemes volt néhány évtizeddel ezelőtt mindent megtenni azért, hogy ez az új értelmiség létrejöhessen. Nekünk, idősebbeknek életünk egyik elégtétele ez — elégtétel annyi kudarcért és csalódásért. Ha tanszéki éveimre visszagondolok, úgy érzem, az adott munkámhoz hitet és bizakodást, hogy fiatalabb társaimban megfogant az, amiért akár nekünk, akár nekik, dolgoznunk és alkotnunk érdemes.

JUHÁSZ FERENC

AZ EMBER ÜNNEPE

Az uszályról integetők

Bodnár György hatvanadik születésnapjára

Ha most a Duna-partra lemennénk, s a vízbe-omló lépcső-tetőn állva merengnénk, a lépcső-sor tetején, mely mint összehajtogatott itatóspapír, csak kilegyezve s kőből, azt látnánk: a sárga sorsunk-folyón, a Dunán, az olaj-penészes néma sorsunk-folyamon nagy fekete uszályok mennek lefelé, a szűkebb végtelen felé, a lassan és irgalmasan, fényes bőrredő-habosan lefelé csúszó örvényes agyagszínű folyam híg testében nagy fekete uszályok csúsznak a pátört tágabb mennyiség felé halállal-megrakottan, látomással hegyekké púpozottan, mint óriás gyomor-hal elnyúlva merevülten, süllyedten páncélperemig merülten a súlyteherrel, a halandóság-rakománnyal, s a szögecselt uszály-tetőkön, páncélkaréjos uszály-széleken, a szivárványos salakhalmaz halál-hegyeken halandóbb halottak nyüzsögnek, bozsognak, integetnek pezsegve állva, kiabálva, fekete kalapot lengetnek nevetve, ordibálva, integetnek nagy fehér zászlókkal és nagy fehér kezekkel, hajukat tépi, fújja az átlátszó aranyüvöltés tiszta szél, állnak derékig meztelenül, állnak fekete nagykabátban, állnak fehér ingben, kékcsíkos piros nyakkendőben, cigarettázva, szivarozva, ecsettel, fröccsös-pohárral, töltőtollal, ceruzával halál-malachit ujjaik között, mint piros számjegyek, zöld számjegyek, fekete számjegyek a csillagsziget szemhéjpereme elmúlás-listán, zsíros ujjhegyektől elzsírosodott nevek az örökös kivégző-listán: a szőke kazalfény szöcske-pillanat Simon István, ferdén előre lehajtott fejjel, mintha most érne célba: Kondor Béla, a bicegve zöld gyűlöletben ázó járógép-angyalnyikorgás Nagy László, a baljós-istenünnepű Béládi Miklós, a tisztán-özönlő ezüsthús zápor-kehely Kormos István, s mind a többiek, akiknek boldogtalan és véres lénye sikoltva, mosolygva, zokogva, káromkodva embertajtékkal ott pezseg a lassú fekete gyászon: az uszály-vonuláson, a halandókkal-úszó nehéz, páncélos sors-tetem világszigeteken. Jaj, nem hallani, mit mondanak, mit ordítanak, mit kiabálnak, üvöltésük, jajgatásuk ide nem ér, mert a szél, a szél, a szél, a szél nagy

fénylő fehér üvegtömbjei, rángó, lihegő, forogva szétmálló és süvöltve torony-oszloppá tarajló, fényes szilánk-kévékként széthullva robajló iszonyú izzás-tömegei temetik húsukba a lény-hangokat, ember-harangokat, a kiáltás-zászlók fehér csóvái, mint jégbe fagyott halak arany pikkely-szitákkal domborúan ragyognak, s a száz és ezer és millió halottan-világító emberszem a szél átlátszó dübörgő csöndhalmaz üveglávájába fagyva, mint ős-szitakötőszem dupla, domború dülledt ponthalmaz-kéreg-gömbje ősidő-ásványüvegben. Mint a kristálymély néma szívében, a kristálymögötti messzi mélyben a boldog ember-volt uszályról-integetők! S csúszik a múlt felé, az elmúlhatatlan öntudat felé a lassú lomha sárga vízben, a híg sorsfolyam-csúszásnehézben az ember-szívekkel kúposan árván megrakott fekete uszályhajó, s a szél fehér dunyhái-ban, a fehérparázs embervarázs szélben, a szél-mögötti világ-súlya világ-messzi térben az elmúlás-kalappal integetők, a köd-ásvány kezekkel integetők, a bedagadt-gégével kiáltozók, lilára lazúlva és lilára szorúlva, mintha ki-vágott emberszívet nyeltek le volna, s a véres emberszív torkukba dagad. A halandóság emberfalat. A bűnbe-esés szív-tudat! Mert testük köd és bűn az integetőknek, köd és bűn és alázat. Mintha fényből és árnyból, sugárból és árny-tartományból, felhőből és gyantahomályból lenne összegyúrva testük. Mintha hiányból, pusztulásból, nem-ből, elérhetetlen könnyű türelemből, át-eresztő szabályból, sűrű gézfátyol hiánytudatból, halandóság-aszályból, gáz-nemű adományból, semmi-szigorból, hiányból szikrázó füst-gyopárból, elúszás-pillanat ragályból. Akik vannak, mert nincsenek, akik nincsenek, mert van-nak, akik hiába intenek, kiáltoznak hiába, hömpölygő halál-folyamon lassan csobogva csúszó sors-uszályok utas-népe utazók. Mint lassan lebegve úszó tengermélyi korallszigeten egymáson hemzsegve púposodó millió bizsergő, mo-corgó, bolyhos és csöves nyaláb-lombokkal himbáló és bomlottan viszolygó színes virágállat. Integető és mosolygó virágzó nyalábhab. Lényük csak lát-ható, létük nem fogható. Nézzük őket. Nézed őket: komoly szívedben gyász-pa-rázzsal derengve, ahogy elcsúsznak integetve és földszínű szemgolyókkal, föld-arcú dáridókkal dideregve a nagy fekete uszályok utasai. Mióta ismer-lek? Hány éve ismerem hited és arányod könnytelen uszály-néző, dörgő és dü-börgő semminek-visszaintő? Te velem egyforma történelem, kiközösítettje és kivetettje ugyanannak a varázsnak, sose-legyőzöttje a megmaradásnak, mindíg embercsillanás a gyászban, okos figyelem, a figyelem szorgalma látás, hűség ezüstpohara vörösborral, rózsaszirmokkal beszórt szegénység, hűség: földből, esőből, növényi tavasz-tolongásból, sárga homokkal befújt hajnali nyárikony-ha-derengés, jövő-csíra a történelem-tojásban, utcakövön-kúszás a tankgép-fegyver-ropogásban, düheimtől sose-akartad megadó gyermekként részeg, jövő-

alkalom bánat-szorgalom, aki kenyeret adtál és áhítatomnak emberiséget, versnek papírost! Mert volt megszületés, föltámadás, irgalom, futás, vékony vállakon Krisztus kereszt súlya, véres hernyótalp-csikordulás és volt minden ami emberrel alíg mérhető! Verem és tető. Völgy, kőszirt, ember-lapály, s emberen-túli sugárzó könnyű táj, zivatar-dörgésben keskeny sárga koporsó. Szivárványhíd-összezúdulás, mintha színes kristály-oszlopok parázs-kérgei és parázs-sugárívei zúgva omlanának jajgató szenvedéskupaccá. Szivárványrom-halálalkalom. A színes űr-parázs világrothadék sercegése. Sziget-képző vágyaim bizalma! Most oda jutottam, hogy elmondom neked: sziget vagy, egyszerű sziget-bizonyosság a torlódó és dühöngő emberi dologban. Lángoló, lobogó vizekben ember-sziget! És a látás-közös látás-része is vagy, a látás-egész része. Pont-szerű sugár-út. Mint a méh összetett szemének egy szemsejtje: a fordított üveg-kúp. Az összetett látás egy üvegliliom pénze. A látás egyik csillaga. Hisz csak az összetett látás a látás maga! És jó, hogy így lehet, hisz jó közösen látni veled! A lét csak így virágzás! Ó, te Uszály-néző! Integetnek a nem-lét halandói neked, bámul az elúszó arc-halom. Feléd tódul a szél-üveg fölnagyításban az elmúlás: aki hatvan éve születtél Karcagon.

TÍZ ÉVVEL EZELŐTT

Drága Gyurikám! Drága jó barátom! Gyurka!

Boldog vagyok, hogy ötvenedik születésnapodon köszönthetlek. Nemcsak azért, mert testvéredként vagyok barátod, de azért is, hogy megéljük ezt az ünnep-pillanatot, hogy túléltük, hogy átéltük, hogy elviseltük azt a Valóságot, történelmit, társadalmit és emberit: amelyben élnünk rendeltetett, s amelyben élnünk oly gyötrelmesen gyönyörű, oly győztesen nehéz volt. De hát az a történelmi idő: a mi időnk Barátom. Itt és most kell élnünk. Halálosan, szépen, életakaróan, emberül! Büszke vagyok: mert barátomnak mondhatlak Gyurka, évtizedek óta már, s tudom ez a barátság nem lett pettyes, foltos, szeplős, szemölcsös, mint az alkoholisták mája. De létfontosságú szervként egészségesen dolgozott az elmúlt évtizedekben: méregtelenített! És micsoda szépség a barátság tiszta vérkeringése! És ha voltak nehezebb napjaink, mert lesznek nehezebb napjaink a tevékeny időben, ha elmagányosodtam is, vagy megszomorodtam a körülttünk csordázó gyűlölettől: tudtam mindig: van egy ember, a Wallenberg utca 11 hatodik emeletén, Te, Barátom, Bodnár György: akinek hitéből ki nem estem, akinek szép embersége, tiszta hitele föloldoz bűneimből, segít szégyeneimben és gyalázatomban, segít emberré maradnom. És hiszem: nemcsak én voltam és vagyok így veled Gyurka, de vagyunk mindannyian,

akik most ünneplünk Téged, te ötvenéves kölyök, kicsit bátyám, testvérem, Gyurka! Mert a te legemberibb tulajdonságaid egyike: a mindig-segítés. A segíteni-akarás és a segíteni-tudás. Kenyérrel, tiszta szóval, szeretettel és okos, hasznos cselekvéssel! De nemcsak ez! Mondom tovább, hiszen ez ünnep, s az ilyen szép ünnep, nem a hibák számvetése. Hiszen te sem vagy hibátlan. De, mert a hibátlan ember: embertelen lény, az emberséget nélkülöző hazugságszerkezet, a szemérmetlenség absztrakciója: azt mondom: úgy és olyannak becsüllek és szeretlek, amilyen vagy, aki vagy Gyurka! Eltűnődtem ma barátságunk történelmén, és lényeden Gyurka, s csak arra jutottam szívemben, hogy összegezve embervoltod lényegét: a hűség, az okosság, a józanság, a becsületesség és a politikai s emberi tisztesség azok a szavak, nem, a szavaknál többek: lényege, amelyekkel jellemezhetem alakod, lelked, tevékenységed. Ugye nem haragszol Gyurka ezekért az így talán szemérmetlenül őszinte vallomás-mondatokért? De most nem hallgathatok. Nemcsak azért, mert ünneped van Gyurka, születésnapod, az ötvenedik, de mert ezt egyszer már el kellett mondanom. És van-e szebb, emberibb alkalom, mint ez a mai? Nem köveket akarok a szívedre dobálni Gyurka, tudom: érzékeny szívedre, de virágot. Az én virágaimat. Amik nőttek termesztve és vadon: kertben, temetőben, ifjúságom vad szomorú mezőin, férfikorom csillag-földjén. Amik kinőttek halottaimból és vágyaimból. Gyurka! Sokat temettünk, sok halottunk van. Nagyon sok. Mennek, egyre mennek a földbe az elődök, társak, barátok, a szellem csillagai, az erkölcs lángjai, asszonyok, férfiak, ahogy a földbe mentek apáink, ahogy anyád a földbe olvadt. Ez is kötelesség. És tudni tovább is őket: ez is kötelesség. A mi kötelességünk. A Te kötelességed. Mert nem lehetünk feledékenyek. Mert a visszafelé-tudat, a múltakat számontartó örökös éber tudat a legszebb kötelességünk: emberben, történelemben! Hát: a halottak, halottaink nevében, halottaink helyett is köszöntlek Téged: ötvenéves Barátom! Mert ők nem felejtenek. Mert az ő hitük is az életé, így a miénk is: Gyurka! Transzcendencia ez? Nem! Csak élet. Szeretet. Élniakarás! Valamit még Rólad, Barátom! Rólad? Rólunk is! Sorsod (és sorsunk) különössége és egyszerű szépsége: származásod! Erről is szólni kell most. És épp ez ünnepi pillanatban. A szegények közül jöttél, szegények fia, küldöttnek Te is, elhivatottnak a cselekvő emberi jövőért. És azért is, hogy soha ne legyen a magyar történelemben visszafelé!, hogy ne lehessen! Ez a mi szent elkötelezettségünk: a Tiéd is, az enyém is. Hogy munkánkkal és hitünkkel tegyük: ne lehessen, mert nem lehet vissza-út! Konokon, keményen vallom ezt Veled, Drága Barátom! Ez az új társadalom tele van gyötrődéssel, gyötrelemmel és szenvedéssel, de az élő szívütés boldogságával mondom: telve: pórusainkig és a nemzet pórusaiig:

eddig nem volt örömökkel, társadalmival, személyivel is. Ha mással nem, hát a megvalósulás örömével. Hogy vagyunk! Hogy lehetünk! Hogy lennünk kell! Hogy általunk van minden e hazában, hogy mi vagyunk, mi kell legyünk: a törvényt-teremtők, törvényt-hozók. Így hát Rád és ránk nem érvényes törvényszerűen Illyés Gyula híres hajdani verse: amelyben azt vallja: nem az a fontos, honnan jöttél, de az, hová mégy öcsém! Illyés Gyula gyönyörű vers-intése egy történelmi időpillanat érvényes szülötte, akkor, vagy akkor is igaz volt! De a mi igazabb igazunk, a Tiéd is Gyurka, hogy sose feledjük: honnan jöttünk! Dolgod, dolgunk: szolgálat. Értük is, mert a jövőért! Kötelességünk, hogy őket ne feledjük, hogy dolgozzunk értük: a megmaradottakért! Mert ők érdemlik meg, a kétkeziek, a legtöbbet e világon: szellemben, szeretetben, költészetben, dicsőségben, anyagi javakban. S így lesz ez a világ végezetéig. Ez az én hitem, hiszen Te tudod Gyurka. S én tudom: ez a Te hited is! Hogy valljak újra: mondani szoktam: apám kőműves-csontvázát el nem adom semmiért! Inkább belehalok. Lebújok hozzá a földbe, s csontvázát átölelve csókolgatom. Ez az én ontológiám. S még az ontológia, mert ilyen egyszerű: a föld az föld, a munka az munka, a szerelem az szerelem. Igen. Ilyen egyszerű. Drága Gyurikám: léted: szolgálat! Tűnődve sorsunk múltján: sokszor gondolok mosolyos és vacogó ifjúságunkra! (Hisz mi múltunk van már nekünk is Barátom! Micsoda Szörnyangyal Múlt!) Arra a virágzó esztendőre, 1955-re, amikor (ne haragudj a fogalomért!) kezdő férfiként az Új Hang című folyóiratot szerkesztetted! Micsoda év volt az! Gyönyörű tavasza életünknek. És milyen okos felnőtt voltál már akkor is Gyurka: szerkesztőnek, politikusnak! Milyen okos tapintattal, érzékeny indulattal, hozzáértő szeretettel teremtetted meg folyóirat-színpadát annak az új magyar irodalomnak, az akkor fiatalnak, amely felnőtté teljesedett azóta, s amelyet mégis, még ma is, oly sokan: hinni akarnak nemlétezővé. Butaságukban, vagy gyűlöletükben. Valamennyiünk nevében ezt is köszönöm Neked Gyurka! Ezt a tevékeny szeretetet, emberi és politikai okosságot.

Hidd el jó Barátom: ha volna hatalmam rá: kivonnálak a halandóságból. Hogy élj örökké: szenvedésben és gyönyörben, munkában és elfáradásban! De hát halandó vagyok én is, s a halandónak csak a halandóság a hatalma! Meg a szeretet! Nem tudlak megváltani a haláltól! Majd megyünk, ha menni kell! De hát épp ezért férfi-szívem minden hűségével és szeretetével, ragaszkodásával kérem sorsodat: adjon nekünk az idő örömet arra, hogy majd a hatvanadik, hetvenedik, nyolcvanadik születésnapod is megünnepelhessük, vígadván szóban és borban.

Az én Istenem éltessen sokáig Gyurka, Édes Barátom!

BORI IMRE

A "VALÓSÁG TÚLSÁGOS SZERETETE"

(Bevezető sorok a magyar naturalizmus történetéhez)

Az 1880-as években a naturalizmus központi kérdése a magyar irodalomnak. Nem mindent elsöprő viharként tört a szellemi életre, hanem jótékony zápora permetezte az elméket, s befolyásolta az ízlést, hatott világszemléletre és erkölcsi felfogásra egyaránt. Főképpen pedig felszabadító hatással volt azokra, akik írói pályájukat akkoriban kezdték, és az első kísérleteikkel is a naturalizmus mellett tettek hitet.

Szinte mindent tudni lehetett róla akkor már: előkészítette a tudományos gondolkodás, hiszen annak a Budapesti Szemlének olvasói, akik Péterfy Jenő Zola-recenziójában Claude Bernard nevét olvasták, azok már 1865-ben is találkoztak a francia orvostudós nevével. Akkor ismertették Claude Bernard: Az élettani tudományok előrehaladásáról című munkáját és írták: "Mihelyt a kísérleti módszernek egyetlen céljául a közel fekvő okok vannak elfogadva, nincs többé sem materializmus, sem spiritualizmus, sem élettelen, sem élő anyag; nincs egyéb, csak természeti tünemény, melynek meg kell határozni föltételeit, más szókkal megismerni a körülményeket, melyek, e jelenségekkel viszonyban, a közel fekvő okok szerepét játsszák. Minden tudománynak, mely a kísérleti módszert használja, rendszerellenesnek kell lennie." A tudománytörténészi megállapítás szerint ugyanis "az egzakt tudományok szakágait művelők eszményképe: Claude Bernard" volt, és igazság gyanánt a "szisztematikus módszerrel, a szabatosan ellenőrzött kísérletekkel, a szigorú pontossággal, bő tárgyismerettel bizonyított eredményeket fogadták el". Herman Ottó ezt a követelményt 1876-ban a pókfaunáról írott nagy művének bevezetőjében a következőképpen határozta meg: "A tárgyakat, viszonyaikat pontról pontra, területről területre kell hogy kövessük, csak így juthatunk el a jelenségekben rejlő tanúságokhoz, az általános érvényű tételhez."

A naturalizmus előtt is híre járt, és már az — akárcsak másutt a világon — a magyar irodalmi életet is megosztotta — lévén szó nem csupán esz-

tétikai, hanem politikai és társadalmi kérdésekről is. Az első információk elutasítását sugallták, és az "eszményi szép" védelmét sürgették. Csiky Gergely 1879-ben Párizsban látta a naturalizmust a színpadon, és a Fővárosi Lapokat a következőkről tudósítja: "Pálinkagőz, rekedt rikácsolás, reszkető kezek, bután kimeredt szemek, összeverődő térdek, görcsös lihegés, állati hörgés, szenny, rongy, szemét, lelki fekélyek minden takaró nélkül, testi nyavalya vonaglása, hörgése, verejtéke, meztelen nyomor, csupasz aljasság, a szigorú, kérlelhetetlen, igazságot nem ismerő, elégtételt nem adó valóság, állattá süllyedt ember élete a sárban — lehet iszonyú, megrendítő, tanulságos, de nem szép; és ha beront a térre, mely az eszményi szép kultuszának van szentelve, erős bizonyítvánnyal kell igazolnia jogosultságát, hogy a régi tulajdonossal megosztozkodhatik birtokán." Nem véletlen, hogy az első magyar naturalista művek még el sem készültek, a naturalizmus ellenes kampány már megkezdődött, többek között a vidéki sajtóban, amelynek szerepe különben jelentős volt a naturalizmus eszmevilágának terjesztésében. A francia irodalmi példák önmagukban is provokálták a szemlélőket, a tapasztalatok pedig sejteni engedték a magyar irodalmi fejlemények jellegét. "A művészet Franciaországban egy fél század óta mindinkább lemondva az eszményítésről, úgyszólva belebolondult a valóságba s mai napság legfőbb gondja, hogy azt aprólékos pontossággal s növekvő szabadsággal leírja" — kezdi fejtegetéseit a ma már feledésbe merült Végh Artúr, a Carlyle-fordító 1883-ban A finom érzék a művészetben című tanulmányában. "Az effajta leírásban fokozatosan süllyedt a nemesről a családiasra, majd a közönségesre, a gorombára, a nemtelenre s nemsokára a kifejezhetetlen előtt fogja magát találni... Végre, a fejlődés új momentumaként, úgy gondolták, hogy ha a valóság a művészet valódi tere, nem kell megfeledkezni a legsilányabb tárgyakról s a legaljasabb lényekről se, melyek szintén megérdemlik, hogy velök foglalkozzunk." Végh Artúr állítja azt is, hogy a naturalisták túlságos valóságszerete volt az, amely "ma megbotránkoztat túlkapásaival". A korabeli sajtó alaposabb tanulmányozása az adatok sokaságával bizonyítaná, a naturalizmus térhódításának milyen gazdag folyamatai játszódtak le a magyar irodalomban, milyen gyorsan szívódott fel eszmevilága (a negatív minősítések segítségével is) az irodalmi és az olvasói köztudatba. E sajtó egyetlen szegmentuma, az ebből a szempontból már feltárt erdélyi is az adatok bőségével lep meg. De emlékeztethetünk a Magyar Salonnak arra a jellemzésére is, amelyet Dersi Tamás adott: "Irodalomelméleti tanulmányai Zolára és egy nem túl magas színvonalon értelmezett naturalizmus-felfogásra hivatkoztak leggyakrabban, anélkül, hogy ezt az irányzatot elvszerű következetességgel igyekeztek volna hazai talajba ültetni. Általában jellemző, hogy a Magyar Salon inkább informált, mint állást foglalt."

Az irodalomtörténész a művelődési élet más területein is észleli a naturalista felfogás térhódítását: "Haszonleső vállalatok nagy propagandát csinálnak a naturalista Zolának s nemcsak az ő műveit terjesztik, hanem a többi naturalista regényt is. A Népszínházban 1882 júniusában Zolának két naturalista darabját is játsszák (Nana, Pálinka)... " (Kokas Endre). Joggal írja Sőtér István, hogy az 1880-as években az új francia regény divatja kezdődött, amikor Flaubert és Zola műveit kezdik fordítani és ismertetni, főképpen "élénken kommentálni". Vannak, akik "esztétikai mértéket" vesznek Zola műveiről, mások felháborodnak és elutasítják, kézenfekvő lesz tehát, hogy a naturalizmus eszméje mintegy benne volt a korszak levegőjében (Kokas Endre), mint ahogy majd két évtizeddel előbb a darwinizmussal telítődött, miként azt 1869-ben Dósa Dénes középiskolai tanár megfogalmazta, mondván: "A levegő darwinizmussal van tele..." A Magyar Tudományos Akadémia sem kerülhette el a naturalizmussal való foglalkozást: pályakérdést tűzött ki A modern realizmus a szépirodalomban címmel, amelynek kézzelfogható eredménye Haraszti Gyulának A naturalista regényről című könyve lett. Az adatok "naprakész volta" éppen úgy jellemzi ezt a művet, mint az, hogy a szerző a "kor hivatalos magyar irodalmi álláspontját és ideológiai sáncait védte" (Köllő Károly). Az ideológiai sáncok pedig nemcsak az 1880-as, hanem az 1890-es években is erősek voltak, és az eszményítés hívei tovább dacoltak, mint akik nem akarják meglátni az új társadalmi és gazdasági viszonyok között élő embervilágot, végső fokon pedig azt, ami a kapitalizmus akár pozitív, akár negatív előjelű képződménye volt Magyarországon. A naturalizmus kiváltotta polarizálódás folyamata korra jellemző jelenség. S ha jellemző és fontos Lyka Károly deklarációja 1891-ből, ugyanolyan tanulságos gróf Apponyi Albert nyilatkozata is 1895-ből.

Lyka Károly Modern művészet című programírását az Élet című folyóirat közölte, amelynek Katona Lajos volt a szerkesztője, és feje is egyúttal egy naturalista felfogású értelmiségi körnek. Ebben a Lyka-írásban találjuk a következőket is:

"Józanul, tudományosan lát (ti. a modern művész), előtte nem libegnek álomképek, nincsenek víziói, művészete valóban az új tudománynak a festészetre alkalmazott formája. Boncol, kutat, okokat keres és hatásokat figyel meg, de kritika nélkül áll a természet elé, nem bírálja meg, vajon az, ami előtte fekszik, megfelel-e valamely esztétikai szabálynak; veszi azt, amint az neki kínálkozik. Sőt veszi azt minden véletlenségével együtt, e véletlenségeket is a dologhoz tartozó organikus részeknek tekinti. Ennek analógiája megvan a modern orvostudományban, mely nem ismeri el az »abnormis«, be-

teges elnevezések jogosultságát, hanem azokat is természeti ágensek rendes hatásainak tudja be."

Apponyi Albert a Kisfaludy Társaságban mondta el ellenvéleményét 1895-ben megtartott székfoglaló előadásában, ott, ahol öt esztendővel később Szász Károly majd a szecesszió ellen dörög. Apponyi Albert Aesthetika és politika, művész és államférfiú címmel értekezett. A naturalizmus elleni támadását a következőképpen vezette be:

"Ami a művészi alkotást a képzeletnek és a szívnek közönséges teremtményeitől megkülönbözteti, mindenekelőtt az igazság, az alkotásnak összhangja magával és tárgyának valóságával. Ha valami, hát akkor ez a tétel a közmegegyezésnek tárgya. Ebben találkoznak azok az iskolák, melyek minden létezőnek utánzását, tehát az undorítónak képét is bekebelezik a művészet körébe, és így a legtriviálisabb értelemben vett igazsággal beérik, és azok, amelyek a művészi igaznak fogalmát szűkebbre szorítják és kívüle még az erkölcsi jót is a szépnek követelményei közé sorozzák; ebben egyezik a legvadabb realizmus és a legfinomabb idealizmus és minden közbeeső árnyalat."

Majd a naturalizmus kitagadása következik:

"Annyit azonban mégis meg kell mondanom, hogy éppenséggel nem vagyok a túlhajtott realizmusnak, legkevésbé pedig a modern naturalizmusnak híve; az undoknak festését nem tartom művészetnek, bármennyi technikai ügyesség nyilvánuljon is benne; a rútnak ecsetelését mint öncélt nem — és csakis mint eszközt a szépnek tökéletesebb megértésére tartom aesthetikailag megengedettnek..."

Ezzel kapcsolatban pedig egyik végkövetkeztetése az lesz, hogy a "rút magasabb értelemben véve nem is igaz", mert eltér a "normális típusoktól".

Apponyi Albert az uralkodó ízlés véleményét hirdette, a naturalizmussal szembeni ellenállás azonban több forrásból is táplálkozott. Ezekről írta 1938-ban Eckhardt Sándor:

"Ahhoz, hogy erőteljes magyar realista vagy naturalista regény fejlődjék ki francia hatás alatt, úgy látszik, hiányzott a magyar prózairodalom szellemében a kritikai él, a merész látás, mely szükséges ahhoz, hogy mint Maupassant vagy Zola, az élet csúfabbik oldalát mutassa olvasóinak és hiányzott a közönség, mely a kritikát elfogadja. A magyar költészet és Mikszáth kedélyes realizmusa nem francia hatásokat oldott fel magában, de jórészt magyar valóságlátáson alapszik, amely szintetikus, lélekbe látó, mint Aranyé, vagy lírai öntetű, romantikus, mint Petőfié. Az optimista látású magyar közönség 1867 után nem is fogadta el a naturalisták sötétenlátását, csak olyan írónak tapsolt, aki hízelgett nemzeti hiúságának, s ezért szívesen nézi meg

a színházban a francia társadalom Dumas-féle szatíráját, de csak efemér sikert biztosít a francia iskolázottságú Csiky Gergely felületes társadalmi rajzainak."

Több részlete Eckhardt Sándor magyarázatának vitatható, a magyar uralkodó osztály optimizmusáról mondottak azonban elfogadhatóak: rajtuk mérhetjük annak a politikai-esztétikai ellenállásnak az erejét, amely a magyarországi naturalista irodalommal szemben fenntartásokban és elutasításokban mutatkozott meg.

A naturalista irányról természetesen szinte minden lényegeset tudni lehetett az 1880-as években Magyarországon. Nyilvánvaló volt, hogy új vonásokat kap a magyar irodalmi élet is: például demokratizálódik és kommercionalizálódik. "Minden irodalmi és művészeti alkotás ma már bizonyos fokig ipari vállalat is..." -- szögezi le a Budapesti Szemle értekezés-írója 1888-ban (Neményi Ambrus), s közli, hogy egyetlen napon Zola Nanájából ötvenötezer példányt adtak el Franciaországban. A naturalizmus "szenzációhajhászását" is ezzel magyarázzák: keresik a "szenzációnális újdonságokat", amelyeket nyilvánvalóan az író csak a maga korában találhat meg, a törvényszéki tárgyalások forrásainál. Itt vannak a kísérleti regények igazi tárgykörei -- eggyel több ok tehát, hogy az élet feltárulkozó kórképei riasztóan hassanak. Pontosan informálnak az ismertetők a "cyklus-regény" balzaci örökségének a naturalista irodalomban játszott szerepéről, s mint Haraszti Gyula Ohnet-tanulmányában írta, Zola szerint egyedül a ciklusba szervezett regények nyújtanak alkalmat az élet "tökéletes" és "igazi" visszatükrözésére, ábrázolására. Egyértelműen tényként rögzíti a magyar irodalom is, hogy a naturalizmus a lélektant fiziológiai érdeklődésével helyettesíti. Ebből pedig közvetlen módon adódik, hogy az érzékiség a naturalista regények egyik "kimeríthetetlen kincsesbányája". Végül pedig ott van a magyar irodalmi köztudatban is a naturalizmus két technikus terminusa: a proces-verbal és a modernité -- a jegyzőkönyv és a modernség, azaz, azok az ismérvek, amelyek a naturalizmust könnyen felismerhetővé teszik.

Mindezek ismeretében csodálkoznunk kellene, ha a magyar naturalista próza, és annak keretében a naturalista regény meg nem születik már az 1880-as évek első felében. Ám nem véletlenül, szinte csodával határos módon, Bródy Sándor amolyan fiatalos huszárvágásával, valamilyen provinciális virtusból! De fölöttébb tudatosan, amit az 1880-as évek magyar naturalista programírásai bizonyítanak, nemkülönben az a szenvedély, amellyel Bródy Sándor a naturalista próza majdnem minden lehetőségét egy évtized alatt ki akarja próbálni, olvasói szeme elé tárni a modern, az immár kapitalistává vált életforma

képeit és körképeit, amelyek egyúttal kórképek is. Nem megkésett és alig értékelhető kísérletekről van tehát szó akkor, amikor a magyar naturalista irodalomról beszélünk. A nyugat-európai periodizációk tükrében is ezt kell megállapítanunk — a legfrissebbekét tekintve is, amelyekben a keret a Germinie Lacerteux (1864) és a Cseresnyéskert (1905).

A naturalizmus első nagy hullámának, illetve diadalának évtizedében, az 1880-as években születik meg a magyar naturalista irodalom a maga sajátos vonásaival és természetes vonzásköreivel. Ezek Jókai Mórt éppen úgy befolyásolták, mint Mikszáth Kálmánt, és alig találni prózaírót e korszakban, akinek művén a naturalizmussal való találkozásnak nyoma ne maradt volna. Korszerű természetesen a XX. század első évtizedeiben is, elannyira, hogy Kosztolányi Dezső 1923-ban, miközben parttalanítja, védelmére is kel azok ellenében, akik meghúzták a naturalizmus felett a lélekharangot, és hirdették, hogy divatját múlta, hogy halott irány: "Ami az előbbit illeti, nem tudom, volt-e divatosabb kora a naturalizmusnak, mint most, mikor a stílusok farsangjában, melyet a futurizmus, dadaizmus hozott ránk, németek, franciák, angolok egyaránt a nemes naturalizmusra tekintenek, a »stílusok anyjára«, a neonaturalizmusra, mely egyedül kalauzolhat ki bennünket a mai útvesztőből." (Különvélemény a naturalizmusról) Évekkel előbb is ez volt a véleménye, miként a Herman Heijersmans drámájáról írott 1918-as kritikája is bizonyítja. "És a jó naturalizmusban is — hirdeti — van valami meg nem áporodó, el nem évülő, időtálló. Hiába, ez a kezdet, és minden igazi irodalom — a jelképes is, mely igazán összefogja a szálakat — a naturalizmusra épül."

A magyar naturalizmusnak is ebben van többek között az irodalomtörténeti jelentősége.

CZINE MIHÁLY

MÓRICZ ZSIGMONDRÓL — LENGYEL OLVASÓKNAK

A lengyel és magyar irodalomban, a sok tekintetben rokon történelem következtében, számos hasonló vonásra figyelhetünk. Még a két nép irodalomszemléletében is: a lengyel is, a magyar is a lírát tartja irodalma reprezentatív műnemének, vagy legalábbis egymás irodalmából inkább a lírára figyelnek. Nem is ok nélkül: a lengyelben — többek között — Miczkiewicz, a magyarban — ugyancsak többek között — Petőfi jelzi a lírai csúcsokat. A lengyel életre, a lengyel irodalomra mindig is megkülönböztetett érdeklődéssel tekintett a magyarság. Már a XVI. századi magyar költő, Balassi Bálint örömmel pengette citeráját a lengyel szép Zsuzsanna előtt, a lengyel nép szabadságküzdelmét a XIX. századi magyarság legnagyobbjai, Kölcsey, Wesselényi és Kossuth is pártfogolták, az irodalomban Petőfi, Jókai és Illyés Gyula emelték örökéletűvé fiaikat. A XX. század legnagyobb költője, Ady Endre, a maga patriotizmusát a lengyel emigránsokéhoz is közelállónak érezte. Lengyel vonatkozású motívumok színezik költészetét, az emberi termékenységben, a meg nem szakadó létben való hitének egyik legszebb költői megfogalmazását éppen az Ének a Visztulán című versében adta. Ahogy Jerzy Robert Nowak mondta nemrégen: az Ady költészetében, publicisztikájában megfogalmazott problémák a lengyel történelemben is ismerős kérdések. Az irodalom néppel való összeforrottsága, a nemzeti mondanivaló a lengyel és a magyar irodalomban is megkülönböztető érték.

Nemcsak a lírában, az epikában is. A világirodalmi értékű klasszikus lengyel prózából ezért is lettek például Sienkiewicz és Reymont nagy regényei a magyar nép feledhetetlen olvasmányaivá; újabb és újabb kiadásokban jelennek meg napjainkban is. Érdemes értékei a magyar prózának is vannak. Csak két XX. századi alkotót hadd említsünk, Ady kortársai közül: a lengyel dallamokra is érzékeny Krúdy Gyulát, aki Prousttal egyidőben teremtette meg az álmok vizén hajózó figuráit, vegyítette az álmot és a valót, az objektív

Kedves OLVASÓINK!

Folyóiratunk kötete 1987-88-as évszámmal összevontan jelenik meg. A Kiadó így tudja az MTA elnökségének határozatát végrehajtani, s az elmaradást 1989-re megszüntetni. A következő évfolyam változatlanul jelenik meg. Az 1987-re befizetett előfizetési dij 1988-ra is érvényes.

A gazdasági és technikai nehézségekre való tekintettel kérjük megértésüket és türelmüket.

A szerkesztőség

idő helyébe a szubjektív időt léptetve, s Móricz Zsigmondot, a korszerű realistát, akinek paraszt ábrázolását a lengyel Reymont, a román Sadoveanu műveivel emlegetik többször az irodalomtörténetek.

Móricz Zsigmond csak 63 évet élt (1879—1942), de élete során nagyon nagy változások történtek a magyarság életében. Még a "békebeli békében" született, az Osztrák—Magyar Monarchia idején, amikor meghalt, már a második világháború bombái robbantak a sírja körül. Két világháborún, két magyar forradalmon (1918—1919) keresztül vezetett az útja, a régi konzervatív világtól a forradalmak vállalásáig, a felszabadulás küszöbéig. Szinte mindent leltárba vett, amit a körülötte vajúdó világban látott. Egyik novellaskötete kapcsán okkal írta az 1930-as évek elején a kritika: "Ha az egész Magyarország elpusztulna, és sokkal később egy Mars-lakó vagy egy német szociálpszichológus elolvasná ezt az elbeszélésgyűjteményt, akkor megismerné belőle a magyar lényeget. Megismerné? Testileg érzékelné, látná, a szagát érezné. Fájna neki..." A magyarság gondolkodását a XX. század első felében, a költő Ady Endre, a muzsikus Bartók Béla és Kodály Zoltán mellett az epikus Móricz Zsigmond alakította leginkább; az ő műveikben érzi teljes identitását, azonosságát a ma magyarsága.

Móricz Zsigmond életútja is fölér egy regénnyel. Alig 30 esztendővel a magyar jobbágyfölszabadítás után született, egy falusi parasztlegény és egy árva papkisasszony házasságából, az akkori Magyarország egyik legkisebb falujában, Tiszacsécsén, azon a tájon, amelyiken korábban a lengyel földről hazatérő Rákóczi Ferenc szabadságharca indult. Az apa a feltörekvő, polgárosodni vágyó parasztság embere volt; maga csak négy elemit járt, de gyermekei — hat fiú és egy lány — száznál több osztályt végeztek, statisztikus, pap, tanár, építész és szobrász lett belőlük.

Móricz Zsigmond maga teológiai, jogi és bölcsészeti tanulmányokat folytatott, de sohasem a diploma, hanem kezdettől az írói felkészülés érdekében. Mihelyt tehette, csakis az írásnak élt; még az újságok kötelékéből is kilépett. Szabad íróként, szabad emberként nyilvánította mindig véleményét, állt a haladó mozgalmak és az érdemes törekvések mellé. Nehéz utakon vezetett a sorsa, de úgy halt meg — életében talán ez a legcsodálatosabb —, hogy ifjúi hitéből nem adott fel semmit. Férfikori barátai rendre távoztak mellőle, megálmodott álmai egyre messzebbre tűntek, magányos maradt, megtépett, de Petőfi Bolond Istókjának hitével vallotta: míg az ember boldog nem volt, nem halhat meg.

S mint kedves hősei, mindig újra kezdett. Hatvanesztendős korában, mikor a legtöbb ember már bölcsen kivágja magát az életből, s nyugdíjba megy — ő

folyóiratot teremtett magának, hogy a lehetséges mértékig hangfogó nélkül szólhasson, és szólhassanak azok a fiatalok is, akik az életüket tették a népi, független Magyarország megteremtésére. A nagy író-elődöket ébresztette, regényeket írt, hogy "fogfájásként" hassanak, hogy cselekvésre buzdítsanak, fáslizott, beteg lábbal járta az országot, hogy a szegénységnek gyakorlati tanácsokat adjon. S hirdette: a szegény is ember. Cselekedni, tenni kell. Holtáig egyenes volt az útja. Egy vonalban, előre; az igazság felé.

A fiatal, induló Móricz Zsigmond művészetének középpontjába szükségképpen, mint akkoriban a legtöbb kelet-európai prózaírónál, a paraszti tematika került. Szerencsés történelmi fejlődésű népek irodalmában a paraszti téma csak egy a sok közül. Keleten, a túlnyomórészt paraszti lakosságú és megkésett történelmi fejlődésű népeknél azonban a parasztból lehetett és kellett nemzetet formálni. Gyarmati és félgyarmati sorsban ő volt a nemzeti hagyományok őrzője, a megtartó erő és a jövendő ígérete. Ez a parasztság azonban a század elejéig alig nyilatkozott meg a magyar irodalomban: a hatalom csak az olajnyomatos képeket fogadta róla szívesen. Móricz szembefordult a hagyományos ünnepi képpel. Az elődök békés, csendes, romantikus falujával szemben megfestette a lázadó, vergődő, új élet felé tapogatózó falut.

Közvetlen élmények alapján: a paraszti sorsban töltött gyermekkor után is évekig járta a falvakat. Mint Gorkijnak, néki is ezek a vándorlások voltak a legfőbb egyetemei; élete végéig nem fogyott ki az a tarisznya, amit akkor töltött meg a nép életének mindenféle anyagával. Első regényében (Sárarany, 1910) már művészete egyik legnagyobb problémáját pendítette meg: mi a sorsa a sárba került aranynak, a kicsinyes viszonyok közé került nagy lélegnek. Ez a téma, az elsikkadó népi tehetség sorsa, a kelet-európai irodalmakban elég általános — Sienkiewicz Furulyás Jankójával is tart rokonságot —, mindenütt, ahol a demokratizmus hiánya, a kasztokba való merevedés lehetetlenné teszi a tehetség kibomlását.

Móricz teljes tragikumában ábrázolja a sárarany-problémát: a hős építésre hivatott nagy ereje szoknyákon fecsérlődik el. Földet, emberséget akar szerezni magának és falujának, de útját állja a félfeudális rend, csak a kastély nyoszolyájáig jut. A társadalmi forradalmárnak induló hős útját a Don Juanokéhoz hajlítja a sors; az eposznak induló történetből tragédia lesz. Naturalista színek ugyan több helyt sötétítik ezt a regényt, de problémája más, mint Zola Földjének. Zola már a szociális tulajdon kérdésébe ütközött, Móricz parasztjai előtt a feudalizmus gátjai meredeznek; Zola a megrokkant föld-imádó tragikumát, Móricz a környezetből kinőtt, a feudális korlátokon összetört ember tragédiáját írta meg. A móriczi regényhős inkább Gorkij "szép

haramiáinak" a rokona. Az ő szívét is, mint Gorkij embereiét, az egyéni érvényesülés durva ösztönei és magasabb rendű homályos vágyak mozgatják, valami nagy tett végrehajtására.

A paraszt — a magyar irodalomban — Móricz művészetében magasodik minden vonatkozásban önálló, felnőtt emberré, akiből minden lehet. Az igazi falu az ő művészetében jelent meg a maga teljességében. A falu, nem mint idill, nem mint naivitás, hanem mint a válságokkal terhes, múlt és jövő küszöbén álló magyar sors cselekvő és szenvedő részese; a paraszt, az emberré nőtt, a minden jóra érdemes és sorsát irányítani akaró egyéniség, aki már nem nyugszik bele a lefojtottságba, akit örökös belső viharok feszítenek, aki a nyomorult meglévő helyett újat, másat akar; földet, emberséget, magának és egész fajtájának. Ebben a parasztban, ha anarchikusan, ha rekedten is, a demokratikus, új Magyarország álma munkál. Mikor Móricz megfogalmazta, Reymont már fáradt volt, Solohov még csak kisdiák és Sadoveanu is csak első műveit írta.

Móricz Zsigmond nem a patriarchális világot akarta élővé idézni; a szegénység jövőbeli útját kereste. A népre akarta bízni sorsa irányítását. Így lett a parasztság törekvéseinek a kifejezője, noha tematikájának csak egy része paraszti, és osztálygyökerei nemcsak a parasztságba nyúlnak. Ő az első a magyar irodalomban, aki az urak életét is, a polgárságét is, a történelmet is a parasztság, a demokratikus átalakulás szempontjából ábrázolja. Annak az országos látókörű, az egész nemzet sorsát szívén viselő írónak a szemléletével, aki úgy tudja, hogy a magyarságot csak a gyors, demokratikus átalakulás válthatja meg a jövőnek, és a nagy átalakulás legfontosabb feltétele a parasztság sorsának a megoldása. Így lesz Móricznál a paraszti demokratizmus átfogó szempont, amelynek segítségével művészetében egybefog mindent, amiről az elődök és a kortársak alkalmilag tudósítottak; a nyomorúságot és a lázadást, a kastély és a viskó ellentétét, az idillt és a tragédiát. Az elődök a lázadást kiáltó témáikat is többnyire pöfékelő nyugalmú stílusban adták elő, Móricz megtalálta forrongó anyagához a drámai stílust. Kedves parasztjaival egy-egy ponton, bármennyire is azonosul velük, mintha hangtalan küzdelmet folytatna, s olykor mintha a kisúri-paraszti világból kinőtt kultúrember szívével fájlalna. Túlzások, túlbonyolítások és egyben igazi művészi erények fakadnak innen. Átélője a paraszt sorsának, de maga nem reked belül e sorson, kellő távlatból tud mindig nézni, a fajtájából kinőtt ember belső felindultságán keresztül. Innen hangja együttérző forrósága és csontig hatoló kritikája.

Korai művészetének a drámaiság a legfőbb jellemzője. Ez a drámaiság nemcsak a párbeszédekben, nemcsak a stílusban mutatkozik meg; a szemléletben rejlik. Móricz nem ismer tréfát, alkut a problémákkal, az irodalmat nem mesemondásnak, nem is csak erkölcsi és politikai ideálok hirdetőjének tekinti, hanem, miként nagy barátja, Ady, a nemzet lelkiismeretének. Innen írásainak belső felindultsága és lírai heve. Vagy-vagyokban lát és láttat, olyan helyzeteket rajzol, amelyekben a hősöknek feltétlenül dönteniük kell. Szinte mindig drámát rajzol, tragédiás életeket és mindig újra és újra nekigyürkőző embereket. Ez persze nem jelenti azt, hogy csupa tragédiákat írna, s azt sem, hogy minden írása drámai kompozíciójú. Az élet tragikus voltát igen sokszor a kompromisszumos letörésekben, a lázadások kényszerű megszelídülésében érezteti — de ezekben is, s még idilli elbeszéléseiben is remeg a talaj. Nála a csend nem a tisztázottság és megoldottság, csak a mérkőző erők pillanatnyi kiegyenlítődése. A harc, a küzdelem mindig újrakezdődik, az élet újabb robbanásokhoz ér, és a robbanások végleges megoldást sohasem hoznak. A század eleje forradalmat érlelő és forradalmat veszejtő világa ez: a rendkívüli, de kitöréskor legtöbbször kilátástalanul szétfoszló vagy tévútra futó feszültség művészi megjelenítése. A szenvedély, a lírai hőfok, az alakokkal való teljes azonosulás azé az íróé, aki a most vagy soha hitével küzd a magyar ugar kivirágoztatásáért. A magyar társadalom demokratikus átalakulásáért.

A falu után a kisvárost írta meg Móricz, s a magyar társadalom úri rétegeinek az életét. A kisvárosról beszél egyik legharmonikusabb regénye, Az Isten háta mögött (1911). Flaubert Bovarynéjának pandantja ez a regény: azt ábrázolja fölényes iróniával, hogy mennyire másként alakul két hasonló értékű emberi élet, a demokratikus Franciaországban és a félfeudális Magyarországon. Bovaryné legalább percekre az élet csúcsaira kerülhetett, magyar rokona meg sem ízlelhette a vágyott örömöket; Bovaryné az életből tragikusan távozhatott, Veres tanítóné tragédiájából tragikomédia lett. Ez a világ csak a karikatúra karikatúrája.

Az Isten háta mögött még az induló Móricz műve, a "lávaömlés" szakaszából való, de már érett alkotás. Az érccé nemesedett, higgadt, letisztult alkotások bővebben az első világháború utáni korszakban születtek.

Zola társadalomkritikája megmaradt, de ragyogó humorral elegyedik, a naturalisztikus színek elmaradnak, különösen az új életérzést megidéző regényekben (Kivilágos kivirradtig, 1924; Úri muri, 1927; Rokonok, 1930). Fehér asztal mellé ülteti alakjait, azok egy sóhajtással űzik a bánatot, eszik a húsokat és isszák a borokat, anekdotáznak, koccintgatnak, kedvük a hetedik

mennyországig csavarodik — pedig siralomházban ülnek, a végzet szárnya suhog a fejük fölött. Az Úri muri — mondja Móricz — halálmuri. Az alakok gyakran anekdotákban mutatják be magukat, s az anekdotákkal átszőtt történetekben mutatkozik meg a kor, az egész félfeudális világ. Az anekdotizmus Móricz kezén, ezekben a regényekben teljes értékű jellemzéssé és az objektivitás, illetve az ironizálás eszközévé válik. Az élet színét és fonákját, a jelenséget és a lényeget, a valóságot és a lehetőséget egyszerre mutatja fel, különös színjátszásban. Sár cuppog az Úri muri földjén — ez a magyar ugar —, de a mesebeli szóló szőlő, csengő barack és mosolygó alma tündérkertje lehetne itten. Még a szűkre száradt koponyák is földerülnek a dalban. A pusztulásra érett urakban is vonzó színeket lát a fehér asztal mellett: a mulató, bortól, vidámságtól kipirult férfiarcokban a "perzselő nyarú, viharzó, vad telű alföldnek a bennszülött vadjait is érzi".

Móricznál a "muri", a vigadás szinte mindig több az urak, a dzsentri puszta mulatozásánál. Élménykeresés is, a szűkre szabott keretek tágítása. Úgy tudta, hogy a karakter a mámor tanyáján teljesedik ki tüzes szilajságában és megejtő szépségében, mikor a mámor megoldja a nyelvet és leolvasztja az egyéniségre rakódó kérget. Ezért mutatta be bor mellett nemcsak a dzsentri urakat, de az országló fejedelmeket és a futó betyárt is. Főként azokat, akik megrekedt álmaikat fojtották a bérelt jókedv borába, hogy legalább csodás kurjantásokban és dalokban lobogtassák fel lelkük szétmorzsolódásra ítélt kincseit. Nála a muri egy kicsit a kipányvázott, a megkötözött lelkek rúgkapálása is. Ezért nem tudta, nem is akarta egyértelműen a dzsentri dekadenciájához kötni. Dzsentri-bírálata olykor halványodott emiatt, a vergődésnek azonban ő adta a legszínesebb rajzát.

A jelen kérdéseit tárgyaló művek mellett művészetének másik vonulata a múltat ábrázolja (Erdély, 1922—1935; Betyár, 1937; Rózsa Sándor, 1941—42). A múltat is a jelen szemszögéből, a jelen kérdéseinek az előzményeit kutatva, vagy a jelen másként elmondhatatlan kérdéseit a múltra vetítve. Leghatalmasabb történelmi regényében, az Erdélyben, a bukott forradalmak utáni magyarságnak próbál utat keresni. A XVII. századi Erdélyt, a reformáció és ellenreformáció lelki zűrzavarát érezte hasonlónak a forradalmak utáni lelkiállapothoz. S közösnek a feladatokat: kizöldíteni a letarolt mezőt. Majd húsz éven keresztül dolgozott ezen a művön; ezt szánta templomnak. Ott lélegzik benne a XVII. századi Erdély egész világa, a történelem beszél tényekkel és komor pátosszal. A történelem és a magánsors, a közélet és a magánélet úgy szakad egybe, különösen a trilógia első kötetében, a Tündérkertben, mint a tűz és a puskapor.

Az élet kérdései a Móricz-művekben igen sokszor a szerelmen, illetve a házasságon keresztül fogalmazódnak. A magyarság sorsa mellett Móricz a férfi és a nő házasságbeli kapcsolatával foglalkozott a legtöbbet; a házasság adta titkokon és gyötrelmeken keresztül szűrte át élményei jó részét. Szinte Ibsen módján hitte: a férfi sorsa a nő. Száz oldalakat írt, hogy a feleségének egy-egy sorban üzenhessen.

Férfias komolysággal, már-már áhítattal rajzolta a szerelmet minden változatában. Szerette látni a népdal módján, harmatosan, hajnalban rebbenő sóhajban; megírta a rejtve, titkon, termékenyen virágzó szívek szerelmét és vörös-fekete lángjaiban az érzéki szerelmet is. A szerelmen keresztül műveiben a legkülönfélébb gondolatokat és tartalmakat közvetíti. Szerelmen keresztül jeleníti meg a korabeli magyar élet szűkösségét, amelyben nincs más öröm, csak a boldog nász. A szerelem kiélési lehetőség; az erotika az egyetlen terület, ahol felparázslanak a vágyak, ahol a nők is kereshetik a feloldó élményt. Az erotikus vágy rendes körülmények között a természetes lélek velejárója, félfeudális keretekben lázadás lehet a tespedtség ellen is; sóvárgás a mélyebb, finomabb érzések, a színesebb élet után. A szerelem, az erotika, talán az egyetlen terület a nem demokratikus országokban, ahol az ember önértéke szerint megmutatkozhat, ahol az élet egyik legszebb örömének — a kert alatti csók is édes — az ember társadalmi elhagyottságában, iskola, rang fényes külső nélkül is részese lehet. A szerelem — Móricz műveiben — a boldog jövő hite is.

Legtöbb írásában azonban a szerelem: mégiscsak harc. Harc a férfi és a nő, a férj és a feleség között. A házasság az egyik legnagyobb és leggyakoribb témája, a nemek kohéziója és polarizációja: ahány Móricz-regény, szinte annyi össze nem illő emberpár emésztődik a házasság kalodájában. A férfi és a nő közötti súrlódás problémájának — érthető módon — sohasem tudott a végére járni; a házasságnak az irodalomban sincs végleges megoldása. A szerelem harca a szerelemért bizonyos értelemben örök, a szerelemben nincs győztes és legyőzött, a lélektől lélekig vezető utat a társadalmi fejlődés megrövidítheti, de egészében meg nem szüntetheti. Móricz egyik legnagyobb átélője és ábrázolója a férfi—nő ellentétének, és egyik legnagyobb megértője az asszonyi sorsnak. Az asszonysors boldogtalanságának alighanem ő az egyik legnagyobb írója, a szerelemért való véresen tragikus küzdelemnek is. Boldogasszonyai nem kisebbek a világirodalom Duldnerineinél, s a XX. században talán senki sem tudta poétikusabban rajzolni a harmatos üdeségű szerelmet.

Móricz polgári íróként kezdte munkásságát, útja azonban túlvezetett a polgári irodalom gondolatkörein. A 30-as években a népet leggyorsabban nem-

zetté emelni akaró népi írók, Illyés Gyula, Németh László, Veres Péter közelébe érkezik, az új írótípusnak ő lett az egyik első, s talán máig legnagyobb megtestesítője. A körülmények diktálta feladatokat vállalva ez az írótípus történész, statisztikus, publicista egyszerre, a nemzeti, a társadalmi kérdések felvetője, szinte apostola népének. Az öregedő Móricz Zsigmond saját folyóiratot szerkeszt és ad ki (Kelet Népe), járja az országot, keresi népe boldogulásának az útját, még az olcsó téglaégetés és a biztosabb zöldségtermelés módjait is ismerteti lapjában és előadásaiban, hátha ezzel is segíthet a parasztságon. S írja sok vihart kavaró, a magyar, sőt az európai sors mélyeire világító műveit. A jelent, a történelmet egyre inkább alulról nézi, a történelem viharaitól felkavart, de abban alig részt vevő kisember szemével.

A Barbárokban (1931) a "primitívség" emberi tragikumát ábrázolja. Azt a mélyréteget, amely alig kapott valamit a történelemtől, s a társadalomtól, amit kapott, az inkább animális ösztöneit izgatta. Hatalmas arányokat parányi területre préselve mutat be egy lelkiséget, egy-egy szóval, egy-egy vonással rajzolva embert, helyzetet és érzelmi állapotot. A Barbárok is kelet-európai jellegű téma, s ugyanebben az időben írta Sadoveanu a rokon történetű Baltát (1930).

S még inkább a rokon kelet-európai sors kifejezőjévé váltak betyár-regényei (A betyár, 1937; Rózsa Sándor a lovát ugratja, 1941; Rózsa Sándor összevonja szemöldökét, 1942). A betyár a magyar népköltészetben is úgy él, mint más kelet-európai nép folklórjában: szegénypártoló testvérként, már-már a szabadság pogány isteneként; a magyar Rózsa Sándor a szerb Radojica, a bolgár Radul, a román Korbea, a szlovák Jánosik rokona. Móricz Zsigmondot nemzeti-népi célok vezették a betyárhoz. A jobbágyfelszabadítás történetét akarta megírni, s olyan hőst keresni, aki forradalmi bátorsággal mer cselekedni. Hőse azonban túlmutat a magyar sorson: Kelet-Európa hosszú századokra jobbágyságban rekedt népeinek sorsát példázza, s az emberség minden időben érvényes ethoszát. A mélység szolidaritásának a hősévé válik, aki népe minden rezdülésével elszántan együtt remeg, de más népek ügyét is szívébe fogadja.

Móricz Zsigmondot sokáig megkésett naturalistának tartották. Nem egészen ok nélkül; a szociális és tartalmi új jelentős részben naturalista tematikába és enyhén naturalisztikus színezésben jelentkezett művészetében. A naturalizmustól sok ösztönzést kapott, de csak fogadta véglegesen belőle, ami látásban, érzésben és témában többletet jelentett a korábbi hagyományokhoz képest: a kemény látását, a szociális érzést, a szigorú társadalomkriti-

kát és az ösztönök rajzát. Még a naturalista témát és érzéseket is inkább realista módon fejezte ki, ember-koncepciója túllépett a naturalizmus természeti-determinista elképzelésén.

A magyar kritikai realizmust ő teljesítette ki. Mikor Európa-szerte antirealista tendenciák mutatkoztak, a klasszikus novellatípust újrafogalmazta, és a regényekben is megmaradt a realizmus talaján. Bámulatos következetességgel és erővel kereste a maga útját, szemben a váltakozó divatokkal. A kortársak, akik a festésben, a pszichologizmusban és a zeneiségben keresték az újszerűséget, többnyire csak részeredményekhez jutottak. A jeles tehetségek prózája is gyakran kisszerű, stilizált és modoros lett, az életnek csak az árnyékát, illetve a fonákját rajzolták. S akkor jött Móricz. Hozta az életet, s a meggyőződést, hogy az irodalomnak az élet résztvevőjének és hitvallójának kell lenni. Színén és fonákján rajzolt mindent, a magyar föld alakjait olyan friss látással, mintha ő találkozott volna először velük. A stílromantika, a festés, a formák felbontása korában klasszikus elbeszélő modorban, népi ízekkel telített nyelven beszélt. Olyanképpen hathatott, mint Maupassant egykor a francia irodalomban. Ugyanazt igazolva: a klasszikus formák újrafogalmazhatók és új tartalommal megtölthetők. Az új a hagyományosba ágyazva a legéletképesebb, s a jól értelmezett egyszerűség igazi nagyvonalúságot adhat.

Móricz újrafogalmazta a klasszikus novellaformát, s a modern problémák kifejezésére alkalmassá tette. Megtartotta a régi elbeszélő modort, a szűkszavúságot, a csattanót is a szükséges mértékben, a kompozíció tömörségét még fokozta is és cselekménybe ágyazta a pszichológiát. Nem boncol, nem elemezget, reflexióival legfeljebb körítve adja meg az alakok gondolatmenetét, amennyire az elkerülhetetlen. Legtöbbször azonban mindent a történésből meg a szereplők dialógusaiból tudunk meg. Elkésettség lenne ez? Megkésett naturalista? — ahogy a korban többen hitték? Inkább a régi erényeket is maradéktalanul őrző, modern író. A biztos vonalvezetés, a fordulópont, a tömörség, a klasszikusok öröksége; a líraiság, a vallomásszerűség, az ösztönök, a tudatosba belejátszó tudatalatti rajza és nyelvi bátorsága a korabeli modernséggel rokonítja. Innen nézve történésre épülő stílusa és drámaisága nem elmaradottság, hanem többlet, amellyel meghaladta az analitikus iskolát, a kor vizuális és pikturális hatásokat kereső irodalmát.

Persze, ez a jellemzés csak a java Móricz-írásokra érvényes. Sokszor nagyon is pongyola, a szerkesztés tudományát és a stílus eleganciáját nem nagyon becsülte. Fő gondja az volt, hogy az életet "lélegző elevenséggel" rögzítse a papíron, tapinthatóan érzékelhető képekben. Szintetizáló egyéniség

volt; az irodalmi irányok, módszerek csak egy-egy szempontot és eszközt jelentettek kifejező kedvének. Némely írása regénnyé feszített ballada, első korszakának több regényében a naturalizmus és expresszionizmus eredményeit gyümölcsöztette (Sárarany, Fáklya), teremtett pszichológiai remeket (Légy jó mindhalálig), s kísérletezett a történelmi regény új megoldásával (Tündérkert). Próbálta megnemesíteni a detektívregény módszereit (Forró mezők), s megoldani az idő-ábrázolás problémáit (Életem regénye). Az epika határait a lírával és a folklór beépítésével tágította (A boldog ember, Rózsa Sándor, Árvácska).

Realista volt, XX. századi realista; költői látomásokkal. Mint a nagy realisták, az életnek nemcsak a fonákját, a színét is ábrázolta. A kevesek közül való volt — Thomas Mann írta róla —, aki a XX. században is meg tudta őrizni a poézist.

Móricz művei, a magyar irodalomban, beleépültek az egymást követő nemzedékek életébe. Már kortársait, a század elején induló nagy nemzedéket az életre, a realitásokra figyelmeztette, s a két világháború közötti demokratikus irodalmi törekvések — Ady mellett — szinte mindig őt tekintették példának. Nemcsak Magyarországon; a Romániában, Csehszlovákiában és Jugoszláviában élő magyar kisebbségek is.

S mégis eleven, fájdalmasan eleven a kérdés: benne van-e, benne lehet-e igazán más népek, a világirodalom tudatában? A kérdésekre nem lehet vigaszos a válasz. Nagy értői voltak más népek irodalmában is — Thomas Mann nagyra becsülőn nyilatkozott róla, Sauvageot szorgalmazta, hogy minél több könyve jelenjen meg franciául, mert a magyar élet és a magyar ember az ő műveiből érthető meg leginkább — könyvei közül sok megjelent más nyelveken is, udvariasan elismerő hang is többször felelt —, de a sokszor remélt "áttörés", a méltó felfedezés, az igazi megértés eddig igazában mindig elmaradt. S talán nem is fog bekövetkezni soha a kívánatos mértékben; különösen a nyugati világban nem. Problémái többször annyira magyarok, annyira kelet-európai jellegűek, hogy a nyugati olvasó egészen megérteni talán nem is tudhatja: amiben mi a tragédia fuvalmát érezzük, azt a polgári hagyományban felnövők nemegyszer inkább szatirikus vagy komikus keretben tudnák jobban elképzelni. Ebbe már igencsak bele kell törődni; ez azonban semmiképpen sem bizonyít Móricz ellen.

Csak figyelmeztet a valóságra: Móricz világirodalmi hatóköre mindenekelőtt Kelet- és Közép-Európa lehet. Ahogy Dobossy László fogalmazza: Móricz "igazi értékét és mélységét az itteni irodalmakon nevelődött olvasó érzékelheti valószerűen. Az indulatok, amelyek Móricz regényeit feszítik, a szerte-

lenségek és a mértéktelenség, amelyek a nyugati olvasókat esetleg zavarhatják, itt az élet, a sors és valóság hiteles megjelenítéséül hatnak. S az irodalomkedvelők olyan írásművészt ismerhetnek meg benne, aki Ady szavával — 'Nyugat csapatának keleti zászlója'-ként — lényegbehatóan tudta kifejezni a földrajzilag és történelmileg sajátosan körülhatárolt életforma: az egész pusztuló és átalakuló világ belső mozgását, tudati vetületét."

Kelet- és Közép-Európa lehetne talán csakugyan Móricz Zsigmond világirodalmi hatóköre, a vele rokon lengyel, cseh, szlovák, szerb, horvát és román írók, Reymont, Olbracht, Jilemnicky, Andrić és Sadoveanu szellemi társaságában. Nemcsak a népek, íróik között is lehetséges a testvériség, a rokonság, s nemcsak a testvérnépek — a "tejtestvérek" — írói meríthetnek egymás anyagából, mint Németh László már régen mondta, de — hisszük — a testvérnépek egymás íróit is a legtermészetesebb módon olvashatnák. Mint saját írójukat. Így Móricz Zsigmondot is.

DÉRCZY PÉTER

KRÚDY ELFELEJTETT REGÉNYTÖREDÉKE

Krúdy pályáján az 1920-as évek elejére lezárul egy alkotói korszak, s egy újabb kezdődik. E lezárásnak és újraindulásnak a kiemelkedő alkotása egy sajátos regény, a Mit látott Vak Béla Szerelemben és Bánatban, mely befejezetlen maradt. Krúdynak ezt a művét általában mind a szakmai, mind az olvasói figyelem ez idáig elkerülte. Az 1921-ben született töredék Bécsben jelent meg, folytatásokban, ám első kötetpublikációja csak 1961-ben látott napvilágot; azóta csak még egyszer jelent meg, az író legutóbbi életműkiadásában. Bár Krúdy műveiről számtalan tanulmány, s néhány kismonográfia is született már, ezt a regénytöredéket általában vagy meg sem említik a szerzők, vagy épp csak jelzik, hogy létezik. Ezen összefoglalóbb jellegű művek között ez idáig Czére Béla vállalkozott a regény részletesebb elemzésére, bemutatására, némileg pótolva azt a hiányt, mely a regény mellőzésével jött létre, s elemzésével egyúttal a művet az őt megillető helyre tette. Munkája jellege, terjedelmi korlátai miatt viszont természetesen nem térhetett ki a mű minden jellegzetességének ismertetésére, valamint óhatatlanul fordult bizonyos leegyszerűsítések, értelmezési "rövidre-zárások" felé.

Jelen dolgozat arra tesz kísérletet, hogy a fentiekben jelzett hiányosságokat pótolja, újabb adalékokkal egészítse ki a regényről alkotott fogalmainkat, de — az értékelést előrevetve — azt is állítja, hogy a Mit látott Vak Béla... Krúdy egyik legjelentősebb műve, sőt, a Boldogult úrfikoromban című regénye mellett az életmű főműve is lehetett volna, ha szerzője befejezi. A töredék még ebben a formájában is az életmű kiemelkedő alkotása, s több jel is arra vall, hogy Krúdy tudatosan annak is szánta; mintegy addigi pályája összefoglaló művének, s mi több, az értelmező ezt bizonyosan kikövetkeztetheti, eljövendő korszakát is mintegy megelőlegezte benne.

ELBESZÉLŐI HELYZET, IDŐ ÉS TÉR

Krúdy prózájára alapvetően jellemző, hogy az elbeszélő nem változtatja meg radikálisan a narratív perspektívát a hagyományos narráció omnipotens elbeszélőjéhez képest. Legtöbb művében pontosan nyomon követhető, hogy az elbeszélés alaprétegében ez a hagyományos narráció az uralkodó, ugyanakkor más rétegekben az is megfigyelhető, hogy Krúdy ezeket a kereteket szétfeszíti és olyan elbeszélésmódokkal ötvözi, melyek mintegy eltüntetik, vagy legalábbis elrejtik ezt az alap elbeszélési módot. A Vak Béla... szerkezete, különféle rétegei arról tanúskodnak, hogy ebben a regényében sincs ez másképp, sőt, igen változatos, sok művéhez képest változatosabb eszközökkel dúsítja a narráció, a narrátor alappozícióját.

A regény előszava, mely a műnek szerves poétikai része, valamint jó néhány betét és részlet arra hívja föl a figyelmet, hogy szerzői, auktoriális elbeszéléssel van dolgunk. A legtisztábban a mindentudó elbeszélővel a második fejezetben találkozhatunk, melyben tökéletesen a XIX. századi felülemelkedő szerzői helyzetből szólal meg, hőseit és a történetet úgy állítja be, mint olyan fikciót, mely a szerzőnek van alárendelve; mintegy az ő akaratának engedelmeskednek, hisz az ő teremtményei, mindent tud róluk, visszamenőleg és az időben előrevetítve is. A tisztán auktoriális beszéd mellett a regény szövetét azonban olyan perszonális szövegek alkotják, melyek eltérnek a szokványos regényszerkezetek szerzői leírásokból és kommentárokból, valamint párbeszédekből alakuló struktúrájától. A perszonális szövegek ugyanis bújtatott szerzői szövegek tulajdonképpen. Igen ritka a tiszta és tényleges párbeszéd, az igazi személyes közlés, helyettük olyan monológok vehetők észre, melyek egyfelől én-jellegű szövegek, hiszen a szereplő egyes szám első személyben nyilatkozik meg, vagy mint egy nagyobb betétben, a Kóborló szövegében, egyes szám második személyben, mintegy önmegszólításképpen. Ezek a szövegek azt tükrözik, hogy a szerzői és a perszonális elbeszélés, szöveg aligalig különbözik a Vak Béla... narratív szövetében. Ilyen részekre hozható példaként a Kóborló szövege, mikor a vak embernek bemutatja Pestet, vagy éppen a halotti toron Cseresznye "magán áriája" gyermekkoráról. Ezekben a szövegekben, "tirádákban" összemosódik a háttérből kilépő szerzői elbeszélés és a perszonális magánbeszéd, s olyan lírai tónust kap, melyben megkülönböztethetetlenné válik, vajon igazából ki is beszél: a szereplő vagy a szerző. Ezek az elbeszélésbeli sajátságok arra utalnak, hogy a regény nem valóságos szereplőkkel dolgozik, igazi főszereplője a szerző, pontosabban egy olyan elbeszélő, aki csak az előszó által határozható meg mint szerző. A Vak Béla...

szövegei, betétei, auktoriális és az előzőek szerint értett perszonális szövegei egyetlen személy belső képeinek, világának a kivetítései, melyek nem a valóság rendjét, törvényszerűségeit és a valószerűség követelményeit követik, hanem e belső kép lírai kivetítései.

Az alapvető regénykonstituáló elemek, mint az idő, a tér és a történet, cselekmény ennek megfelelően nem szokványos képet mutatnak. Még olyan vonatkozásban sem, ha a korábbi Krúdy-művekkel vetjük össze őket, vagy az elkövetkezendő Krúdy-műveket is ideszámítjuk. A korábbi Krúdy-művek mindig megőriztek valamiféle laza történetszerűséget, vagy ha ez már alig is volt látható, megőrizték bizonyos történetszerű szerkezetek látszatát. Például, a nevelődési regény látszatát, mely bizonyos fokig még a Vak Bélá...-ban is érezteti hatását. A Vak Béla... ideje és tere azonban arra utal, hogy Krúdy itt még kevésbé támaszkodott ilyen kialakult szerkezeti elemekre. A regényben eltelt idő, vagy maga az elbeszélés tartama tulajdonképpen megállapíthatatlan. Persze, fölfejthető még akár a valóságos idő is az elbeszélésből, mely mindenképpen érinti a múlt századvéget, majd a századelőt, s valószínű, hogy a tényleges narratív idő a háború utánra esik, ezek az idők azonban csak épp jelzésszerűen jelentkeznek a regényben. Meglehetős bizonytalanságok is érzékelhetők egyébként ebben: a regény első fejezete alighanem a századforduló idejére tehető; az előszó, mely mintegy a regényben ábrázolt, kifejtett világhoz szolgál hasonlítási alapként, egy korábbi időt jelezne. Az elbeszélés alapideje viszont bizonyosan a "Ferenc József-i" idők utánra tehető. Ez három időréteget alkotna, ha nem volnának az elbeszélésből adódó árulkodó jelek. Az előszó, mely egy becsületes és familiáris időről tudósít, főszereplője a vakember. Krúdy így ír róla: "Ugyan kinek jutott volna eszébe gáncsot vetni a vaknak,...". A vakember, aki később vakul meg a regény története szerint, már itt is mint vakember szerepel. Az első fejezet pedig lényegében nem különbözik a továbbiaktól; közvetlen ideje ugyan tán meghatározható lenne (a századfordulóé), de az elbeszélésnek nincs tartama, s legfőképpen lényegében nem különbözik az értékítélet a további fejezetekétől. Az egyetlen ténylegesen számba vehető idő a regényben az, ahonnét a regény története elmesélésre kerül. De ez sem rendelkezik konkrétan meghatározott idővel. Szintén kikövetkeztethető, hogy ez már a háború utáni korszakból való, de az elbeszélés sajátságai arra utalnak, hogy a konkrét történelmi idő csak épp jelzésként fontos Krúdy számára. Az elbeszélés grammatikai szerkezete pontosan utal erre: Krúdy váltogatja az egyszeri elbeszélés és a gyakorítás eszközeit. Azaz, az elbeszélés összemossa az időket; hol úgy szól valamiről, mint egyszer megtörtént eseményről, hol megváltoztatva az aspek-

tust, úgy, mint ismétlődő, állandóan előforduló, vagy legalábbis többször, gyakran előforduló eseményről. Ezzel elhomályosítja azt, hogy az elbeszélés ténylegesen milyen időről beszél, s leginkább azt, hogy ezt milyen perspektívában teszi. Az elbeszélés alapidejét jelentené az a szöveg, mely így szól: "A vak zenésznek most azt a dalt játszották..." (kiem. tőlem), ezzel szemben áll az a szövegrész, mely így szól: "Amikor ez izgalomtól remegő zene felhangzott esténkint..." Összemosódik így az egyszer megtörtént és a mindig megtörténő idő, s ebben a szerkezetben végül is ez lesz az uralkodó. Ami egyszer megtörténik, az mindig megtörténhet; az "egyszer" befejezettsége és a "mindig" folyamatossága megkülönböztethetetlen.

A regényben tehát nem állapítható meg az idő valóságos múlása. Az egyes részletek között nincs időbeli átkötés, az elbeszélés nem rendelkezik azzal a karakterisztikummal, melyet úgy nevezhetnénk, hogy telik az idő. A regényből kikövetkeztethető időt legfeljebb úgy jellemezhetnénk, hogy Krúdy időnként jelzi, hogy újabb, az előzőekhez képest másfajta időben kell érzékelnünk az eseményeket. Ezek az események azonban nincsenek igazából kifejtett időbeli linearitásra fűzve, igazából az elbeszélés és a történet nem időbeli alapokon szerveződik meg. Kétségtelen ugyan, hogy a történet mint már jeleztük, mutat rokonságot a Bildungsroman felépítésével, s így óhatatlanul annak időbeli megképződésével; azaz azzal, hogy a főhős időben is valahonnét indul s valahova eljut, s mindezt valóban a múló idő szervezi meg. Alapképletként például, a gyermekkortól az ifjúkoron át a felnőttkor tapasztalásáig juthat a hős. A Vak Béla...- ban tulajdonképpen ez a szerkezet sejlik föl, de Krúdy semmiképpen nem követi igazán ezt az alapmodellt. Az időbeliség eltérései mellett a térkezelés, ezzel összefüggve, jelzi ezt leginkább.

A Vak Béla... térszerkezete igen szétdarabolt, szerteágazó, szétszórt. Miután az időbeli megszervezettség az elbeszélés helyszíneit nem köti össze, nincs logikusan fölfejthető térbeli kapcsolódás az egyes terek között, a betétek, egyes fejezetek különálló térképezéssel rendelkeznek. Az egyes helyszínek az elbeszélés hangulatából, az elbeszélő emlékezéséből bukkannak elő, s elsősorban az emlékezés belső logikája szerint. A pesti jelenetek így keveredhetnek össze a mózi vagy a felvidéki kisvárosi jelenetekkel, arról nem is beszélve, hogy a szerzői narrációban a pesti részletek általában olyan általános megfogalmazásúak, hogy nem foghatók föl narratív térként. Mégis kikövetkeztethető, hogy az elbeszélés alapideje és alaptere egy pesti kocsma-kávéház tere és ideje. Az egész történet ugyanis ebből az aspektusból idéződik föl. A főhős ezen a helyszínen ül és fölidézi, újrajátssza azokat az eseményeket, melyek odáig elvezették. E térbeli megképzésnek kétféle jelen-

tősége is van: az egész regénytörténet fölidézés s ebben az értelemben statikusságot tételez, változatlanságot. A térképzet pedig szűkösséget, illetve valószerűtlen tágasságot: egy kocsma teréből fölidézhető az egész élet tere. Ebből következik, hogy mint az idő kérdésénél már említettük: ahogy az idő is egy lélek belső törvényszerűségei szerint alakul, az elbeszélés tere is e lélek belső tere, s ebben az értelemben nem valóságos terekkel van dolgunk, csakis e lélek bensőségei által meghatározott helyszínekkel.

A regény tehát ugyan alapvetően auktoriális elbeszélésben szerveződik meg, idő- és térbeli szervezettsége arra utal, hogy nagyon is szubjektív az idő- és térkezelése, s ez a szubjektivitás úgy jelenik meg mint egyfelől szerzői narráció, másfelől perszonális visszaemlékezés, melyek az elbeszélésben nagyon sokszor nem különböztethetők meg, s így egy elbeszélő lírai viszonyt sejtetnek. Ez a viszony, elbeszélői attitűd pedig alapvetően azonos a Krúdy által kidolgozott korábbi és későbbi nagy művekkel. A Vak Béla... tehát például, az N. N.-hez (itt a legszembetűnőbb e viszony) és mondjuk a Hét Bagolyhoz, a Boldogult úrfikoromban-hoz hasonló elbeszélői attitűdöt alkalmaz, melynek lényege ez az említett sajátos elidegenített szubjektivitás.

A SZERKEZET ÉS TÖRTÉNET, CSELEKMÉNY PROBLÉMÁJA

A regénynek alapvetően nincs története, még kevésbé cselekménye, ha ezt a két kategóriát megkülönböztetjük. Történeten azt értjük, hogy a Vak Béla...-nak nincs egyetlen kerek egész története, mely a regény szerkezetét elejétől végéig összefogná. Az orosz és angol terminológiában fabulának, illetve sztorinak nevezett alap teljes mértékben hiányzik a regényből. A sztori egy regénynek azon elemeit jelentheti, melyek a mű alaprétegét képezik, s amelyek adott esetben akár elmesélhetők, zanzásíthatók — azaz, olyan összefüggő eseménysorokat, melyek egy adott műben végül is kerek egésszé változnak, segítik az egyszeri befogadást. A cselekmény ettől annyiban különbözik, hogy ez lehet teljesen szétszórt, látszólag nem egybefüggő, mégis alapvetően olyan eseménysorokat tartalmaz, melyek egy ponttól egy másikig logikusan terjednek, olyan akciókat, melyek egy nagyobb szerkezeti elgondolás részelemei, s mint ilyenek illeszkednek egy nagyobb kompozícióba. A Krúdy-művek lényegében ezzel az elemmel szinte soha nem élnek, illetve ezt a megoldást mindig egy sajátos transzformációban érvényesítik. A Vak Béla...-nak tulajdonképpen össze lehetne foglalni a történetét, noha ez a történet csak kiegészítésekkel lenne elfogadható, olyan elemekkel, melyek csak a regény szövetéből, atmoszférájából következtethetők ki, s akkor is kérdés, hogy helye-

sen-e. Egy laza történetszerűség persze mégis megállapítható: a főhős tapasztalatszerzéseinek különböző stációi jelentenék ezt a történetszerűséget. A fabulát, a mesét összefüggő eseménysorrá, cselekménnyé, akciókban megnyilvánuló sztorivá azonban mindenképpen egy koherens történet fűzné össze. Ez azonban a Vak Bélá...-ból hiányzik. A koherens történet és cselekmény csak részletekben, töredékekben figyelhető meg a műben. A Vak Bélá...-val alig foglalkozott néhány irodalomtörténész, mindannyiuk figyelmét többé-kevésbé elkerülte az a tény, hogy a narráció végül is egy keretes elbeszélést takar. Czére Béla, a regény szinte egyedüli elemzője is, bár megemlékezik e tényről, poétikai szempontból nem hasznosítja e felismerést. Pedig e szerkezeti megoldás sok tekintetben árulkodó lehet Krúdy szerkesztési-elbeszélői gyakorlatával kapcsolatban. E szerkezet pedig lényeges: mutatja egyfelől Krúdy kötődését azokhoz a hagyományokhoz, melyekből egész prózája táplálkozik, másfelől azt is, hogy milyen irányban próbálkozik e kereteken tágítani. A Vak Béla... Krúdy egyik legnagyobb szabású kísérlete arra, hogy ezt a jellegű prózát megváltoztassa. A szerkezetnek alapvetően világképi jelentősége van.

VILÁGKÉP ÉS SZERKEZET

A Vak Béla... idő- és térszerkezete az előzőek értelmében meglehetősen homályos, az egyetlen igazi tájékozódási pont a felidézés attitűdje. Világképi jelentősége a történet és a cselekmény széttagozódásával van. Krúdy világképének érzékeltetésére csak az alapréteghez való visszatérést jelölhetjük meg.

A Vak Béla... világképe olyan elbeszélőt állít elénk, aki minden tekintetben egyfajta átmenetiséget képvisel. Poétikai szempontból ez azt jelenti, hogy Krúdy — mint már utaltunk rá — tulajdonképpen keretes elbeszélést alkalmaz, a narratív formák egyik legnagyobb hagyományokra visszatekintő változatát. A kerettörténetet azonban nem fejti ki, éppen csak jelzi annak sajátságát, s mivel a regény nincs befejezve, azt sem tudhatjuk, hogy ez valóságos keretet alkotott volna, azaz, visszatért volna a befejezésben a kerethez, vagy — mégis nyitva hagyva a szerkezetet — elhagyta volna. Világképi, kifejezésbeli szinten Krúdy ezt úgy is érzékelteti, hogy a főhős e keretben a lét és nem-lét határán áll: "Erre a helyre képzelte ő saját magát is, amióta megvakult: egy sajátos ponton állott, távol a való élettől, távol a nyugodt megsemmisüléstől, amilyen stáció lehet az anyaszentegyház tanítása szerint a purgatórium a mennyország és a pokol között." Ez az alappozíció Krúdy műveinek nagy részében felfedezhető: a sehol nem levés, az átmeneti

állapot s az ezzel összefüggő keresés, utazás motívuma a legnagyobb regények, novellaciklusok sajátsága is. A Krúdy-világkép alapvető jellegzetességére mutat rá: a statikusságra, arra, hogy a felszínen bármilyen változások is zajlódnak le, valójában minden változatlan, minden ismétlődik, mindig minden ugyanaz. Ez abban az apró momentumban is felfedezhető, hogy a főhős megvakulása egyúttal azt is jelenti, "hogy az egész világ megvakult ugyanakkor". S ugyanerre utal az is, hogy Vak Béláról még látó korszakában is úgy ír Krúdy, mint akinek "sehol nem volt maradása többé", aki "a vándorlókat mindig különös szimpátiával nézegette", aki "eljött" északról, "eljött" délről. A második fejezet befejező oldalainak lírai, ritmikus tagozódása, mely mindig az "eljött" szóval kezdődik, csak megerősíti ezt a szerkezeti-világképi jellegzetességet. De nemcsak ez. A regény közvetlen tartalomelemzése — legalábbis a gyermek- és ifjúkori részeké — is olyan nyugtalanító jellegzetességekre hívhatja föl a figyelmet, amelyek ugyancsak e világképet világíthatják meg.

A gyermekkor fölidézése tulajdonképpen egyetlen metaforába zsúfolódik össze, ez pedig a szem metaforája. "Csupa szemeket, szemeket látott a vakember, ha visszagondolt gyermekségére. Mindennek és mindenkinek volt szeme, amellyel az utat kereste." A regény világképileg egyetlen pozitív értékű állítása is e metaforához kapcsolódik: a szem képéhez olyan grammatikai szerkezetek tartoznak, melyek: a biztos, a bátorít, a barátságos és a legjobb kifejezésekkel társulnak. "E sok szemnek a jelenléte tette vidámmá a vakember gyermekkorát" — írja Krúdy. E világképben a gyermeki ártatlanság szerepel egyedüli feltétlen értékként. Mindamellett ez sem nélkülözi a nyugtalanító vonásokat. A lehunyódó szem, mint a halál metaforája a gyermekkort is átalakítja, s ettől kezdve a metaforikus szem és vele összefüggésben a látás a halállal lesz összetársítva, s lassan a szem metaforája az egész regényszerkezetre kiterjeszkedik. A főhős gyermek- és ifjúkorában "holtszemű", "halott szemű", "rossz-szemű" lesz, mivel "mindenben és mindenütt" a halált látja. Paradox módon megvakulása után, tehát mikor szemét elveszti, kezdi el látni az életet: "csak az élőket láthassa ezentúl...". A szem így válik a világ metaforájává, s ha figyelembe vesszük a már említett idézetet ("az egész világ megvakult") vagy például az első rész negyedik fejezetének címét (Vak vezet világtalant), akkor éppen a felidéző jellegű elbeszélés következtében állíthatjuk, hogy Krúdy világképe a regényben ezt a világ nélküliséget tükrözi. Illetve azt, hogy ezt a világot a vak sors, gondviselés irányítja. Olyannyira, hogy mindez a gyermekkor egyetlen értéket jelentő világát is kétségbe vonja: "Hiábavalóknak látta azokat az éveket is...". A világtalan-

ság metaforája így teljesen átszövi a regény szerkezetét, s alighanem azt is hozzátehetjük, hogy a Vak Béla... Krúdy leginkább metaforikus műve. Mint említettük, e metafora része a halál képe is. Tüzetesebb elemzés bebizonyíthatná, hogy Krúdynak valószínűleg nincs még egy olyan műve, melyben a halálgondolat, a halálmetafora ennyire erősen jelen lenne, noha tudjuk, hogy motívumai között ez kitüntetett szereppel bír. A Vak Béla... még ezen a téren is újat hoz világképileg, mert például a Szindbád-ciklusban a halál még nem foglal el ilyen központi jelentőségű helyet. Igaz viszont, hogy minőségileg a Vak Bélá...-ban sem változik Krúdy világképi viszonya a halálképhez. A megvakult és a látó ember, a főhős két "korszaka", azaz az élet és a halál között Krúdy nem lát semmilyen különbséget; pontosabban, mindkettő ugyanazt a vigasztalanságot és elidegenítő félelmet kelti a hősben. S egyik sem jelent feltétlen értéket, akár önmagában, akár egyes elemeiben. Ifjúkori szerelmei elzüllenek; Szerénkát mint züllött nőt homályos körülmények között meggyilkolják. Janka, akivel a halotti toron találkozik, a bánatot és szenvedést idézi föl benne, mely "vidéki temetés szagával", s ugyanakkor az akasztófa, a bitófa árnyékával társul. A Kóborló, aki megmenti a haláltól, az öngyilkosságtól, valójában hazug fráter, s metaforikus értelemben a vak sorsot szimbolizálja tulajdonképpen, amely becsapja az embereket. Frimet kisasszony, akivel a temetőben egyesül mint az asszonyok, nők megtestesítőjével, igazából szintén hazudik a hősnek. Nincs egyetlen olyan eleme, szereplője tehát a regénynek, amelyhez vagy akihez értékek, megbízható, szilárd, biztos értékek kapcsolódhatnának, amelyek valamilyen módon a főhőst kivezethetnék otthontalanságából. A regény töredék jellege is csalóka: Janka úgy tűnik, mintha a régi szerelem újjáéledését közvetítené felé, de az utolsó mondatok előtt az olvasó már régen tudja, hogy ő is temetői szagot áraszt, tubarózsaillatot, hogy "megszabaduljon az élet szagaitól", s az akasztófa árnyékát idézi meg alakja. A vakembernek az élet nem kínál semmit. A halál viszont a legdrasztikusabb képekben bukkan föl a regény szövegében, át- meg átjárva azt a legváratlanabb helyzetekben, asszociációkban. Például a halotti tor evést-ivást leíró "jóízű" képei közé váratlanul közbeiktatódik egy mondat: "Senki se gondolt e percben a Dunában úszó, hamuszürke, rothadó hullákra...". Janka alakjához több ízben is kapcsolódik ilyen váratlan asszociáció: "...egykor hulla lesz e szép testből, és a klinikai szolga a jeges tepsibe helyezi szépen egymás mellé a bokákat;".

A VAK BÉLA... MINT VISSZATEKINTÉS ÉS ELŐREVETÍTÉS

A regény az utolsó azon művek sorában, melyekben Krúdy a metaforikus stílust, a stilizáció eszközeit a végsőkig feszíti, végletes formában használja föl. Az egy évvel későbbi Hét bagoly már sokkal tárgyiasabb hangot üt meg, nem is beszélve a húszas évek végének novellisztikájáról vagy egyes kiemelkedő regényeiről. A Vak Béla... tehát ebben az értelemben is lezárása egy pályaszakasznak, de abban a vonatkozásban is, hogy Krúdy mintegy tudatosan beépítette a műbe legfőbb poétikai eredményeit; világképe itt bontható ki a legtisztábban, s az egyes korábbi motívumok a leggazdagabban burjánoznak a regény szövetében.

A Szindbád-novellák helyszíneit idézik a gyermekkor és az ifjúkor felvidéki kisvárosainak képei. De még szövegszerű összefüggés is kimutatható motívumszinten, például a jellegzetesen szindbádos megfogalmazásban; "midőn a városba érve, először hallotta, hogy már találkozott vele... valaha régen. Szerénát még a harangszó előtt ismerte." Az első rész harmadik fejezetének mózi betéttörténete, Frimet kisasszony életéről és haláláról, még korábbi motívumot ötvöz a regénybe: Krúdy itt a középkori zsoldos novellák helyszínét és atmoszféráját idézi meg, s olyan beágyazott történetet elevenít meg, mely nem logikailag kapcsolódik a főtörténethez, hanem tisztán atmoszférikusan-metaforikusan. "A haldoklás képei vettek körül" — mondja Frimet a főhősnek, s tulajdonképpen e rész metaforikusan átvihető az egészre, a teljes regény világképére is. A betét például, tökéletesen rímel végítéletszerű pusztulás képeivel az 1910-ből való A középkori város című novella pusztulás vízióira. De idézhetnénk még jó néhány középkori novellát a kilencszázas évek második feléből.

A halotti toron Cseresznye, a "falusi leány" monológja gyermekkoráról az 1919-es N. N. világát és szövegét idézi azzal is, hogy a nőt akkor Tücsöknek hívták, s a visszatérő "Tücsök, Tücsök!" indítású, ritmikus bekezdések arra is például szolgálhatnak, s egyben a motívum felhasználására magyarázatként, hogy ez a perszonális monológ hogyan olvad össze a szerzői beszéddel, s így már semmi különös nincs abban, hogy a szöveg hangulatilag az N. N.-t idézi meg.

Hivatkozásként a Vak Béla... összefoglaló jellegére talán ennyi is elég. A Vak Béla... azonban bizonyos előrevetítéseket is tartalmaz, mind motívumok jelzésében, mind stiláris-világképi elemeiben. Két jelentős, jóval későbbi regényre való utalást, vagy talán helyesebben, két motívumnak a csíráit figyelhetjük meg, melyek majd egyrészt a Purgatórium című regényben,

másrészt a Boldogult úrfikoromban című műben kapnak majd részletes kifejtést. A Purgatóriummal való rokonsága a regénynek talán nem is szorul különösebb magyarázatra, szöveges megfogalmazását már idéztük is, de ennél is fontosabb a lényegi világképi és szerkezeti hasonlóság: az élet és halál közti lebegés szürreális víziója.

A halotti tor pedig úgy is, mint a regényen belül egy önálló betét — hiszen a részletes leírást semmiféle epikai valószínűség nem indokolja — teljes egészében a Boldogult úrfikoromban szerkezetét mintázza, modellálja. Az étkezések leírása és a közöttük lévő egymástól olykor független monológok az 1929-es regény előképeihez tartoznak. A kocsma-kávéház enteriőrjét itt a halotti torra készülő, majd azt elfogyasztó vendégsereg egyetlen szobába való zsúfolása helyettesíti, tehát itt is egy szűk belső tér az, amelyből az élet képei kibontakoznak. Egészen sajátos az is, hogy Krúdy — bár a regény szerkezetében nem először (lásd a Kóborló monológját a könyvügynökségről s ennek szatirikus-ironikus hangvételét) — e fejezetben stílust vált, hangja tárgyiasabb, olykor a belső iróniát sem nélkülözi. Az étkezések leírásai, a fogások bemutatása kifejezetten a húszas évek végi úgynevezett "gyomornovellákat" s rajtuk keresztül természetesen a Boldogult úrfikoromban-t idézik.

Mindezek a motívumok s még ezen kívül néhány arra vallanak, hogy Krúdy tudatosan kezelte őket s építette be regényébe s egyúttal ezzel mintegy összesze kívánta foglalni addigi eredményeit, témáit, s ugyanakkor igyekezett kitapogatni a tematika, a narráció további lehetőségeit, az összefoglalás utáni utak jellegét. Ezek sematizálva, leegyszerűsítve: a metaforizált szerkezet és a tárgyias narráció ötvözete lettek a későbbiekben, s az előbb idézett részletek, betétek pontosan ezt próbálják meg. A Vak Bélá...-t azonban egyelőre még inkább a metaforikus szerkezet és a metaforikus stílus jellemzik. Ezért is áll két pályaszakasz határán. Kiemelkedő jelentőségét talán azért ismerték fel kevesen, mert ezt a határon való állást átmenetiségnek gondolják, noha inkább összefoglalás, lezárás és nyitás egyszerre. Ezen kívül a regény befejezetlen is maradt, mely ugyancsak arra utalhatna, hogy Krúdy elgondolásai netán ezen időszakban még kialakulatlanok a "hogyan tovább" illetően, s ezért esetleg poétikai megfontolásokból nem képes befejezni a művet.

A VAK BÉLA... MINT TÖREDÉK

A regény töredék volta, befejezetlensége Krúdy pályáján meglepő, és ami az értéket és jelentőségét illeti, egyedülálló. Krúdy köztudomásúan nemigen

hagyott hátra szövegvariánsokat, vázlatokat, töredékeket. Munkamódszerei és ezzel összefüggésben életformája, életmódja nem nagyon engedték egyes témák különféle változatainak kipróbálását, kísérletezéseket, sem azt, hogy műveket töredékben hagyjon. A Vak Béla... ezért is különös regénye, mert nem folytatta, befejezetlenül hagyta, noha a regénynek már nagyobbik része elkészült. Arra, hogy miért történt így, pontos választ aligha kereshetünk és adhatunk, két lényegileg összefüggő hipotézist állíthatunk csak fel legfeljebb. Az egyik inkább poétikai, a másik inkább világképi jellegű.

Krúdy nem egy nagy regényének befejezése poétikailag (s ezen túlmenően, de ezzel összefüggve világképileg is) indokolatlan, mintegy az elbeszélő agresszív beleavatkozása a történetbe. A legkézenfekvőbb példa talán a Boldogult úrfikoromban-nak a zárása, mely teljesen szervetlenül csatlakozik a már ténylegesen befejeződő regényhez. De más példákat is hozhatnánk, így a Hét bagoly zárása is -- itt inkább főleg világképi értelmű -- "csúsztatással"él, s "boldog véget" tételez. E világképi, máskor poétikai és világképi eltérések a zárásban a teljes műből kibontható meglehetősen borúlátó világképtől olyan írói módszerre utalnak, melyben úgy tűnik Krúdy számításba vette az olvasói gyakorlatot is, függetlenül attól, hogy egész életműve, s az egyes művek nagy többsége egészükben egyáltalán nem voltak erre tekintettel. A hangsúlyos befejezéseket sokszor kerülte el, vagy ha mégsem, akkor mint az említett regényekben is, még poétikai következetlenség árán is föloldotta azokat. A Vak Béla... szerkezete s a benne megnyilvánuló világkép azonban ezt valószínűleg nem viselte volna el, hiszen a szerkezet felidéző jellegű, azaz, a főhős visszaemlékezéseiből áll össze, még ha ez nem is hangsúlyos. Az ebből adódó kerethez egyszerűen elbeszéléstechnikailag a regényzárásban vissza kellett volna térnie, vagy a visszatérés után, most már e keretet elhagyva, folytatni az alapelbeszélés jelenidejét, melynek állapota "az egész világ megvakult", s valamilyen "kinyitott" zárást alkalmaznia. Ha regényzárásait tekintjük, feltehető, hogy egyikhez sem kívánt ragaszkodni az adott esetben, s valószínű, hogy akár még egzisztenciális okok miatt sem. A kerethez mint záráshoz való visszatérés ugyanis Krúdy talán legsötétebben látó befejezéseinek egyike lett volna; e keret "kinyitása" viszont a világkép és a regény metaforájának hitelességét vonta volna kétségbe.

De éppen ez a szerkezet tulajdonképpen meg is menti a Vak Bélá...-t attól, hogy pusztán kuriózumként tekinthessünk rá. A felidéző keret ugyanis önmagában, minden befejezés nélkül érzékelteti a történet végét. A főhős ide jutott: vakon bolyong a városban, miközben a körülötte lévő világ is a vak sorsnak engedelmeskedik. Ez egy állapot, melyhez a fölidézett történetsorok

vezettek el. A regény tehát olyan körszerű szerkezet, melyből ugyan hiányzik néhány szelet, de ez végül is nem zavarja, nem zavarhatja az egész szerkezet érzékelését. Maga a történet s annak különböző stációi pedig lényegében annyira nem koherens rendszert alkotnak, annyira nem a linearitásra vannak fölfűzve, hogy valójában egyes elemei akár el is hagyhatók, vagy persze, tetszés szerint bővíthetők is. A történet lényegén ez már nem változtatna. Tehát Krúdy, amikor a Vak Bélá...-t ilyen vagy olyan okok miatt félbehagyta, valószínűleg tudatában lehetett annak, hogy ez a műve befejezetlenül, töredékként is autentikus és érvényes. Nyilván nem töredéknek szánta, de nem is próbálkozott később befejezni. S ez a szerkezet teszi azt is lehetővé, hogy a regényt befejezetlensége ellenére is teljes műként fogadhassuk be, sőt, úgy tekinthessünk rá, mint az egyik legnagyobb Krúdy-regényre.

VUJICSICS SZTOJÁN

KOSZTOLÁNYI ÉS A MODERN SZERB KÖLTÉSZET

A "Bibliotheca Vitae — Az Élet Könyvei" sorában 1914 elején jutott az olvasókhoz először Kosztolányi Dezső (1885—1936) hamarosan klasszikussá nemesedett "külföldi antológiája", Modern költők című műfordításkötete.

"Ez a könyv az új lírát szólaltatja meg. Félve írom le: majd az egész világ líráját." E pretenciózus kijelentés kockázatával is adta közre korszakos jelentőségű világlíra antológiáját Kosztolányi. A kis híján félezer oldalas kötetet nevével fémjelezte. Előszava 1913. november hóban Budapesten kelt, de kiviláglik belőle, hogy a könyv tíz évig készült, és sajtó alá rendezése is kis híján egy teljes évet igényelt: "Tíz évig dolgoztam a könyvem anyagán. Magán a könyvön alig egy évig. Az a tíz év, amíg a magyar köntösbe öltöztetett versek kötetté nőttek, az új magyar irodalom háborús korszaka volt. Azok, akikkel együtt küzdöttem az új líráért, hasonlóan sokat fordítottak. Csiszoltuk a nyelvünket idegen verseken, hogy a saját bonyolult érzéseink kifejezésére gazdag és könnyed, tartalmas és nemes nyelvet kapjunk... Azt se tagadjuk, hogy ezektől a költőktől tanultunk is, egy igazságot tanultunk, hogy hűnek kell lennünk önmagunkhoz."

Bár tulajdon bevallása szerint csak "kénytelenségből" nevezi kötetét antológiának, Kosztolányi töredékes hagyatéka is azt látszik sugallani, hogy "szeszélyes, egyéni válogatását" mégis a világirodalmi teljesség keretébe igyekezett és szándékozott foglalni, még ha ezt egyidejűleg tagadja is ("teljességre nem törekedtem"). A modern líra teljesebb egybefogásának igényét kivált azok a fordításai támasztják alá, melyek "újak", s kifejezetten e könyve számára készültek. Ezeket korábban nem is jelentette meg, s először antológiájában láttak napvilágot. Ezek közé tartozik két klasszikussá lett fordítása a kortárs szerb lírából is, Jovan Dučić (1874—1943) Női portré és Milan Rakić (1876—1938) Szerelmes vers című költeménye.

A versek kiválasztásánál "a szempontom pusztán a szépség szempontja volt", vallja Kosztolányi. "Van sok vers, amelyet feltétlenül szeretek, de egy és más okból nem akartam hozzányúlni és van itt sok olyan vers is, amely csak azáltal vált előttem érdekessé és értékessé, hogy a formába öntésére, a magyarul való megzengetésére izgatott. Eléjük rövid bevezetőt írtam, s elsőnek gyűjtöttem össze a költőkre vonatkozó magyar irodalmi adatokat és a magyar fordítók nevét" — teszi hozzá. Mindez áll szerb fordításaira, a bemutatott két szerb költőre is. Mégis, a szláv nyelvekből magyarra ültetett versek a megközelítés kényszerű módja miatt elkülönülnek. Míg az angol és amerikai, francia és belga, német, olasz és spanyol költőket eredetiből fordítja, az északiakat (dán, norvég, svéd), a japánokat, kínaiakat és a török verset pontos német, francia és angol szövegek nyomán szólaltatja meg, "a szláv (cseh, lengyel, orosz, szerb) verseket szláv ismerősei közvetítésével, nyersfordítás után" költheti magyarrá.

"Szerbia" költészetét a Modern költőkben egy-egy verssel maradandóan és meggyőzően képviseli Jovan Dučić és Milan Rakić, egyenrangúan a századforduló modern lírikusai sorában. A műfordító Kosztolányi és a munkáját értőn támogató baráti körének az érdeme, hogy a kortárs szerb líra a századelőn, csak hónapokkal a minden szellemi közeledést is hosszú időre megbénító világháború fellángolása előtt (s már a Balkán-háborúk után) méltón — ha csak jelzésként is — képviseltethette magát magyar fordításban, egy választék-osan megszerkesztett és mesterien megszólaltatott modern világlíra antológiában.

Kosztolányi találkozása a kortárs szerb lírával a magyar—szerb irodalmi kapcsolatok kivételes jelentőségű, meghitt pillanata volt. De családja, s gyermekkora bácskai, szabadkai kötődése mellett sem lehetett e "találkozás" közvetlen — értő baráti segítőkészség egyengette. Hogy személy szerint ki segített Kosztolányinak a szerb versek kiválasztásában és fordításában — nem vagyunk képesek felfedni. A közvetítő kilétét immár a szerb és magyar irodalom érintkezési pontjainak más talányai közé kell sorolnunk. Bizonyos azonban, hogy e barát és segítőtárs tájékozottan választotta ki a századelő szerb lírájának két reprezentánsát, biztos ízléssel igazodott el költészetükben, s árnyalt, megbízható nyersfordítással segítette Kosztolányit verseik magyar megszólaltatásában.

A Modern költők előszavában Kosztolányi azt írja, hogy "elsőnek gyűjtötte össze a költőkre vonatkozó magyar irodalmi adatokat és a magyar fordítók nevét". Tájékozottsága a kortárs szerb költészetről érthetően szerény lehetett csak. Ismerte Szászy István Szerb költőkből közreadott fordításait, me-

lyek az Olcsó Könyvtár népszerű füzetei sorában jelentek meg 1910-ben. E kötetből főleg a szerb romantikus költészetet ismerhette meg, bár a századvég (Vojislav Ilić) és a századforduló néhány bontakozó költője is (Aleksa Šantić, Mileta Jakšić) szerepelt már benne. A fordítások színvonala azonban semmiképp sem volt alkalmas arra, hogy határozottabb képet alkothasson az élő szerb líráról. Említi Kosztolányi, hogy "több szerb verset fordított magyarra Dorits István" is. A szerb származású Dórits Istvánnak (Stevan Dorić, 1883—1932) a Jövendőben megjelent fordításait ismerte, bár azok a század első éveiben sorra feltünedeztek számos lapban és folyóiratban (Nemzeti Hírlap, Fővárosi Lapok, Ország-Világ, Pesti Napló, Magyar Szalon, Jövendő, Magyar Szemle, Croatia), ahol ugyancsak olvashatta őket. Dórits István érdeme, hogy elsőként szólaltatta meg magyarul a kortárs szerb lírikusokat. Jovan Dučić és Milan Rakić verseiből is ő fordított először magyarra, s említésre méltó, hogy sok évvel Kosztolányi Dezső előtt, 1906-ban a budapesti Croatiaban már megjelentette Milan Rakić Ljubavna pesma című költeményének magyar fordítását is Szerelmi dal címmel. E fordítással találkozhatott ugyan Kosztolányi, későbbi Rakić-fordításának megalkotásában azonban még közvetve sem játszott közre. (A Modern költők második kiadásában, 1921-ben Kosztolányi a szerb költészet fordítóinak sorát még Bajza Józseffel és Rohonyi Gyulával egészítette ki.)

Kosztolányinak a szerepeltetett költőkre vonatkozó életrajzi jegyzetei is feltűnően aránytalanok. Jovan Dučić és Milan Rakić szűkszavú, hézagos életrajzi bevezetőinek részletei, jellemzései egyenesen meghökkentők! Dučićról, aki Dubrovnik "hátországában", Dél-Hercegovinában, Trebinjében született, azt olvashatjuk, hogy "dalmáciai, helyesebben albán, nyelve tele van török, arab szavakkal"! Nyilván részben elkeveredhettek az adatok, mert a szerbiai, belgrádi születésű Milan Rakićról viszont azt olvashatjuk, hogy "Hercegovinában, Trebinjében született"! Az adatközlő jó tájékozottságára vall viszont az információ, hogy "a balkáni háború befejezése után Prisztinába konzullá nevezték ki. Ma is ott él." S újból talányos adatok: "Igazi szerb, nyelve, poézise tiszta délszláv. Jól beszél magyarul. Sokat járt Dunántúl." Rakić életrajzának ezek mindmáig megfejthetetlen mozzanatai!

Jovan Dučić munkái közül verseinek első (1901) és 1908-ban Belgrádban kiadott újabb kötete (Pesme), illetőleg Pesme u prozi (Költemények prózában) kötete szerepel a bibliográfiai felsorolásban (az utóbbi külön tartalmazza Kék legendáit — Plave legende). Milan Rakićnak "egyetlen kötete van", amely 1903-ban jelent meg Belgrádban. A Modern költők sajtó alá rendezésének idejét tekintve Dučić és Rakić addigi költői munkásságának bibliográfiája tel-

jesnek mondható. Jovan Dučić Női portré és Milan Rakić Szerelmes vers című költeményének valóságos forrása azonban nem szerepel e kötetek sorában. A két vers már a Modern költők szerkesztésének utolsó szakaszában Bogdan Popović (1863—1944) mesterien megalkotott Az újabb szerb líra antológiájából (Antologija novije srpske lirike) került Kosztolányihoz, melyet 1911-ben elősz̈ör a Matica hrvatska adott ki Zágrábban, majd rövidesen, 1912-ben már Belgrádban is megérte második kiadását. Bogdan Popović a századelő szerb irodalmának és irodalmi életének korszakos hatású kritikusa és esztétája, a belgrádi Srpski književni glasnik (Szerb Irodalmi Közlöny) alapító-szerkesztője (1901—1904) volt. A költészetről vallott esztétikai elveit a legteljesebben épp az újabb kori szerb líra antológiájában juttatta érvényre, a szimbolista lírát hangsúlyozva a modern szerb költészet század eleji teljesítményeiben. Antológiája klasszikussá lett és számtalan kiadást ért meg.

Jovan Dučić Női portré című verse Poznanstvo címmel Bogdan Popović antológiájának LXVIII-ik darabja, Milan Rakić Szerelmes verse — Ljubavna pesma címmel — az LI-ik.

Dučić versének átvétele némi magyarázatot kíván. E magyarázat egyben Bogdan Popović antológiájának szerepét is tisztázza. A Dučić-vers először a belgrádi Srpski književni glasnik 1902. június 1-i számában (VI. kötet, 3. sz.) jelent meg, ahol a Bdenje című verssel együtt látott napvilágot, mégpedig cím nélkül, csillag alatt (834. oldal). Első közlésekor a vers hat strófából állt. 1908-ban Dučić a belgrádi Srpska književna zadruga (Szerb Irodalmi Társaság) könyvsorozatában megjelent kötetébe (Pesme) e verset Poznanstvo (Ismeretség) címmel vette fel, a Senke po vodi (Árnyak a vízen) ciklusba sorolva. E közlésben azonban elmaradt a 3. strófa, s több helyen változtatott a költő a versben. Bogdan Popović 1911-ben Poznanstvo címmel foglalta antológiájába Dučić e versét, de eredeti, hat versszakból álló változatának szövegével, ahogyan 1902-ben, szerkesztő korában, közölte a Srpski književni glasnikban! (Dučić egyébként e versén később újból változtatott, tovább csiszolva sorait, 1929 végén végérvényesnek nyilvánított gyűjteményes életmű kiadásában.) A Női portré cím tehát Kosztolányi önkényes változtatása és leleménye, a Poznanstvo — Ismeretség helyett. A Modern költők második kiadásában (1921) pedig a címet Női arcképre változtatta. De javított a fordításon is. Az első strófa 4. sorában "tiszta valóság" helyett "földi valóság", a harmadik strófa 2. sorában "nyirkos víz bejő" helyett "nyirkos lég bejő" olvasható. Dučić tizenegyes sorait Kosztolányi tizenkettesekre változtatta, s fordítása részint markánsabbnak, részint líraibbnak tetszik az eredetinél. A magyar fordítás (vagy átköltés) szembetűnően gyenge részlete a 3.

strófa, melynek szövegértelmezése is bizonytalanabbá vált (az egyébként rendkívül biztonságosan használható nyersfordítás ellenére). Nem véletlen, hogy e gyöngébb versszakot maga Dučić is elhagyta. Magyar átköltésénél Kosztolányi is érezhetően megtorpant és elbizonytalanodott e strófánál!

Kosztolányi Dezső modern világlíra antológiája — Bogdan Popović antológiája nyomán — napjainkig és számos kiadásban Jovan Dučić egy szép versét olyan változatában őrzi, melyet a szerb költő — megtagadott! De Bogdan Popović antológiájában is változatlanul így szerepel, immár közel nyolc évtizede.

Jovan Dučić és Milan Rakić verseinek fordításait Kosztolányi kifejezetten a Modern költők antológiája számára készítette. Az első kiadásban, 1914-ben e két vers képezte a "Szerbia" fejezetet. A Modern költők "tetemesen bővített" második kiadásában, 1921-ben, a harmadik, "angolok, olaszok, spanyolok stb." kötet "Szlávok" részében, a csehek, lengyelek, oroszok mellett kaptak helyet a szerbek.

Kosztolányi két szerb versfordításának keletkezését 1912-re vagy 1913-ra tehetjük.

A Dučić- és Rakić-versek fordítása idején idézte fel Kosztolányi egy régebbi "találkozását" is a modern szerb költészettel. A téma időszerűsége úgy hozta, hogy a budapesti Világ 1913. február 2-i számában csipkelődő cikket közölt A szerb nemesek címmel. Számba véve szerb "arisztokrata" ismerőseit a múltból írta ekkor: "A harmadik szerb arisztokrata, akit ismertem, egy hórihorgas és zseniális költő, modern poéta, formarobbantó és újat hirdető, aki nyolc nyelven beszélt és írt folyékonyan — magyarul is —, és annak idején, amikor a budapesti egyetemre is betévedt, egy új poézist vártunk tőle. Kiírom a nevét: Petrovics Veljko. Nekem, amikor vad és szeszélyes sorait olvastam, eszembe jutott, hogy már volt egy másik Petrovicsunk. Később egy szarajevói szerb lapot szerkesztett. Ki tudja, hol van most és mivé lett ez a legnemesebb és legkülönösebb szerb arisztokrata, aki a balkáni virágos bozótokról, egy kis nép forró szomorúságáról énekelt?" Veljko Petrović (1884—1967) zombori születésű volt, Kosztolányi földije és kortársa. Futó ismeretségük — talán csak látásból — budapesti egyetemi éveikből datálódott. Veljko Petrović ekkor, 1906-ban, már a rövid életű budapesti Croatia című horvát-szerb szociálpolitikai, gazdasági és szépirodalmi folyóirat egyik szerkesztője, irodalmi főmunkatársa volt. Leginkább szerb és horvát költők és elbeszélők írásait fordította a folyóirat számára, s rövid portrékat közölt szerb és horvát írókról. Magyar lapokba is írt, még verset is. Kosztolányi lendületes hírlapi cikkében szinte kísértetiesen sejlik fel az ifjú

Veljko Petrović egyik korai, nagysodrású hazafias versének messzi emléke. A "balkáni virágos bozótokról" és "egy kis nép forró szomorúságáról" Veljko Petrović A szerb föld (Srpska zemlja) című versében énekelt, még 1906-ban! Nem tudni, hogyan ismerhette meg Kosztolányi a verset, azt sem, miért rögzödött meg ennyire emlékezetében.

ANGYALOSI GERGELY

KRITIKAI TÖREKVÉSEK A NYUGAT VONZÁSKÖRÉBEN

(Előzetes töprengések egy kritikatörténeti munka nehézségeiről)

"Ma már az lenne az időszerű, ha a Nyugat irodalomszemléletét a kritikatörténet összefüggésében kísérelnénk meg értelmezni és rekonstruálni. (...) Amint az irodalom történetében kikerülhetetlen kérdés, hogy mit adott az új mozgalom a nép-nemzeti és a naturalizmus után, úgy a kritikatörténet is arra kér választ, hogy miként helyezkedik el a Nyugat irodalomkoncepciója a pozitivizmus és a szellemtörténet között." Bodnár György 1980-ban szólt a magyar kritikatörténet eme alapvető feladatáról, s ez a program ma sem veszített időszerűségéből.[1] Azóta megjelent néhány alapvető kritikatörténeti munka, s történt kísérlet a diszciplína szélesebb áttekintésű elméleti megalapozására is.[2] Ma már tehát nem csupán Komlós Aladár "irodalomtörténeti fontosságú kezdeményezése" (Bodnár) áll a kritikatörténész rendelkezésére. Mielőtt azonban hozzákezdenénk a Nyugat "kritikai öntudatának" vizsgálatához, előzetesen olyan problémákkal kell szembenéznünk, amelyek csakis ezzel a témakörrel kapcsolatosak.

Az irodalomtudomány ágazatai közül talán a kritikatörténeti tevékenységet béklyózza leginkább a hagyomány, az előző korszakok ítélete. "A kritika egy-egy ideológia részeként nyilvánul meg, annak elveit rendezi egységbe" — írta Németh G. Béla. Természetesen ez a múlt század második felére vonatkoztatva sem azt jelenti nála, hogy minden egyes kritikusi elvrendszer egy meghatározott ideológiának felel meg. Fel kell tételeznie egymásnak ellentmondó ideológiák keveredését egyazon munkásságon, akár egyazon szövegen belül, de fel kell tételeznie kritikai eljárások, technikák, poétikai és irodalomtörténeti elvek helycseréit, módosulásait stb. úgyszintén. Úgy gondolom, hogy a Nyugat korszakában az egyes kritikusi életművek még sokrétűbbek, ellentmondásosabbak voltak ideológiai és módszertani szempontból egyaránt, vagyis még nehezebben vonhatók egy-egy domináns ideológiai képlet alá.

De a kritikai tevékenység ideológia-közelisége mindenképpen kihat magára a kritikatörténetre is. Az irodalmi művek (akár egész írói életművek) irodalomtörténeti feldolgozása és értékelése többféleképpen is történhet. Homlokegyenest ellenkező nézetek is kialakulhatnak egy-egy műalkotás értékelésével kapcsolatosan. A kritikatörténeti munka látszólag nem ilyen, hiszen célja a kritikusok eszmerendszerének, bírálói egyéniségének feltárása és leírása, majd ezeknek a munkálatoknak az alapján a tágabb összefüggések megfogalmazása. "Ténykérdések", mondhatnók: ezen a területen a véleménykülönbségek forrása csak a nem eléggé alapos filológiai munka vagy bizonyos szövegrészek pontatlan értelmezése lehet. Nos, nem egészen így áll a helyzet. Éppen a Nyugat kritikatörténeti szempontú vizsgálata győzhet meg bennünket arról, mennyi előzetes kérdés vár eldöntésre a konkrét filológiai munka megkezdése előtt.

Mint tudjuk, a "Nyugat" szó nem csupán egy valaha létezett folyóiratot jelöl. Magában foglalja a századelő "irodalmi megújulásának", az ekkor kezdődő "irodalmi forradalomnak" a fogalmát is, legalább, ami az 1919-ig terjedő időszakot illeti. Ez a felfogás a magyar irodalomtörténeti közvélekedésben elfogadottnak mondható. Nem kell részleteznünk, hogy ez a fogalom milyen mértékben ideologikus. Akkor érzékeljük ezt a leginkább, ha számot vetünk a Nyugat másféle megítéléseivel is, amelyek a maguk részéről általában nem kevésbé ideologikusak voltak. Egészen más képet kapunk mind a folyóiratról, mind az általa fémjelzett mozgalomról, ha "liberális-polgári", "marxista" vagy "népi-baloldali" oldalról közelítjük meg. Mennyiben érinti ez a kritikatörténet látszólag csupán tényfeltáró munkáját?

A kritikatörténetnek nyilvánvalóan minden olyan kritikusi tevékenységet fel kell dolgoznia, amely a Nyugat indulásától 1919-ig (sőt, ha kritikatörténeti monográfiáról van szó, a jelentős életművek lezárulásáig) bármilyen elvi alapon a folyóirat, illetve az általa fémjelzett irodalmi megújulás körébe vonható. Az "impresszionista" és a "normatív" kritika — ha egyáltalán elfogadjuk ezeket a fogalmakat[3] — egyaránt beletartozik a programba; a Nyugat szellemiségéhez szorosan hozzátartozó kritikusi teljesítmények éppúgy, mint a folyóirattal szemben bizonyos távolságot tartó, de objektíve szövetséges tendenciák.

Ez a meggondolás az egész tervet egy ideológiai nézőpont alá rendeli, mivel feltételezi, hogy megfogalmazható a "Nyugat-ideológiának" olyan tágan értelmezett változata, amely azokkal a szerzőkkel sem összebékíthetetlen, akik számos alapvető kérdésben szembenálltak a Nyugat vezéregyéniségeivel. Feltételezi továbbá ez a szemlélet, hogy az impresszionista, illetve norma-

tív kritika különféle válfajai a konzervatív, Nyugat-ellenes oldalon is kifejlődtek. Számolnunk kell azzal, hogy némileg közömbösnek, neutrálisnak állítja ez a felfogás a kritikai módszerek és megközelítések közötti különbséget — éppen ideológia-centrikussága miatt. Ez a probléma még voltaképpen megoldható a kifejtés során. Minden markáns kritikus-egyéniség (legyen szó akár napi kritikáról, akár irodalomelméleti vagy irodalomtörténészi tevékenységről) olyan ötvözetét alkotja az ideológiai-világnézeti és a poétikai-módszertani elemeknek, amely egyedül rá jellemző. S ez még akkor is így van, ha minden egyes összetevő forráshelyére rá tudunk mutatni. Ha tehát elfogadjuk ennek a feltételezett, igen-igen tág értelemben vett Nyugat-ideológiának a relevanciáját; ha azt értékelvnek tekintjük, vagyis azonosítjuk a magyar társadalmi progresszió egyik ágával: ez nem jelentheti a tárgyalt szerzők "gleichschaltolását".

A kutatandó terület körülhatárolását biztosító szelekciós elv így két lépcsős lesz. Első lépésben ideológiai (ki tekinthető a Nyugat képviselőjének vagy szövetségesének); ezt követné a tárgyalandó szerzők osztályozása (először feltehetően a normatív-impresszionista kategóriák szerint, majd további alcsoportokra bontva) irodalomesztétikai-poétikai-módszertani alapon. Ez az eljárás természetesen vitatható: miért élvez ilyen kiváltságot az a szempont, amelyet ideológiainak neveztünk? Hiszen a Nyugat vezéregyéniségei között lényeges eltérések mutatkoztak abban a tekintetben, hogy milyen mértékben voltak hajlandók ideológiát látni a lap létezésében és tevékenységének irányában. Bizonyára nagy különbségek voltak Ignotus és, mondjuk, Osvát álláspontja között. Az azonban kétségtelen, hogy az akkori magyar szellemi és politikai élet meghatározó tényezői kezdettől ideológiát tulajdonítottak a Nyugatnak és ez ellen a feltételezett ideológia ellen vették fel a küzdelmet. S magán a folyóiraton belül is: az Ignotus által meghirdetett "ideológiátlanság ideológiáját", vagyis az irodalom autonómiájának az akkori társadalmi viszonyok között mélyen ideologikus programját — legalábbis keretként — a jelek szerint mindenki elfogadta, aki csak a lapba írt. Van azonban egy szubjektív oldala ennek a kérdésnek, amelyre már céloztam az imént: a kritikatörténész aligha tudja magát függetleníteni az irodalomtörténetben kialakult — és ugyancsak ideológia-központú — felfogástól. Ezért tanácsosabb szembenézni ezzel a felfogással, mint teljes elfogulatlanságot mímelni. Csak így lehet reményünk arra, hogy a munka későbbi szakaszában tudatosan visszaszorítsuk, kellő mértékben redukáljuk ítéleteink ideológiai motivációit. Mert az ideológia, amint Robbe-Grillet írta nemrég, "mindig álcázott és könnyen ölt más külsőt. Tükör-hidra, melynek levágott feje villámgyorsan újranő

és ellenfelének, aki már győztesnek hitte magát, saját ábrázatát mutatja."[4] Csak a "korszakot" tárgyaló, tehát csak évszámoktól határolt kritikatörténet mentesül némileg ettől a módszertani problematikusságtól. A XX. század küszöbéhez érve azonban már valóban alkalmasabbnak tűnik a kritikatörténeti munka csoportok, irányzatok szerint való felosztása.

Németh G. Béla már idézett könyvében ezt írja a kiegyezéses korszak első szakaszának kritikatörténeti feldolgozásáról: "A korszakhoz leginkább alkalmazható műfaji eljárásnak az látszik, ha váltakozva, hol egyes alapkérdések sorát vázoljuk föl, hogy egyes csomó- és fordulópontok kialakulását rajzoljuk meg, hol pedig egyes határozott, s jellemzővé kristályosodott felfogások (és művek) ábrázolását kíséreljük meg." Ez a metodológiai sokrétűség alighanem kötelező marad a későbbi időszakok vizsgálatakor is. Kérdés, hogy (az ő terminológiájával élve) olyan "összetartó, konvergens szakasznak" tekinthető-e a Nyugat hőskora, amelyben a "különféle elvrendszerek azonos cél felé mutatnak"?[5] Ha igen, meg kell fogalmaznunk, mi ez a bizonyos cél; ha nem, le kell vonnunk az ebből adódó konzekvenciákat. A mi témánk azonban nem egy egész korszak kritikai gondolkodása általában, hanem a Nyugat körébe tartozó kritikai törekvések leírása és osztályozása. (Tehát csak igen csekély mértékben tartozik hozzá pl. a korabeli irodalmi élet szerkezetének átfogó leírása vagy a kritikaolvasó közönség szociológiai indíttatású jellemzése.) A feladatokat tovább lehetne konkretizálni, külön kutatási területként jelölve meg a nyugatos "impresszionista" kritikát, melyet a közvélekedés hagyományosan azonosít a Nyugat kritikai "irányával", és másfelől az "antiimpresszionista", "normatív" kritikai tendenciákat. Már Komlós Aladár alapvető könyvéből kiderül, hogy "impresszionista" és "normatív" kritikusból is annyiféle volt, ahány jelentős egyéniséget sorolhatunk e címszavak alá. De itt kell szembenéznünk azzal a formállogikai problémával, hogy lehetetlen a "normatív" kritikát fogalmilag megragadni anélkül, hogy ki ne alakítanánk valamilyen álláspontot a "norma-ellenes", impresszionista kritikára vonatkozólag. Hiszen feltételezhető, hogy mégiscsak ez utóbbi határozta meg a kritikai élet arculatát a század első két évtizedében. (Legalábbis ami a kritikai "tömegtermelést" illeti.)

Volt egy időszak, amikor az impresszionista kritikával szemben (vagy inkább azzal szemben, amit ki-ki annak gondolt) minden irodalmárnak állást kellett foglalnia. Ruttkay György pl. ezt írta 1910-ben az Alexander-emlékkönyvben:[6] "Kerr Alfréd sehol széles e világon nem teremtett iskolát, csak Magyarországon. Iskolát, amelyben a szolgai utánzáson kívül egyebet nem tanultak." Kérdés, hogy valóban volt-e ilyen "iskola"? Ennyire elterjedt volt

az impresszionista kritika ebben a második kiegyezéses korszakban, vagyis az 1890-es évek második fele és 1919 között? Az akkori Magyarországról jelenleg rendelkezésemre álló ismeretek alapján inkább úgy gondolom, hogy az impresszionista kritika bizonyos elemei hatoltak be az irodalmi sajtó legkülönfélébb területeire, mégpedig azok, amelyek a művek szabatos leírását elkerülhetővé tették. Az impresszionista ideológia legkonzekvensebb formái azonban aligha juthattak uralomra egy ilyen konzervatív légkörű szellemi életben. Ez persze csak feltevés, amit ellenőrizni kell. De ha így is volt, annál jellemzőbb, hogy az irodalomról való gondolkodásig eljutók olyan fontosnak találták ezt a jelenséget, hogy valóságos jelentőségén jóval túlmenő eréllyel reagáltak — akár pozitív, akár negatív módon. (Kicsit hasonló lehetett a helyzet a közelmúltban folytatott strukturalizmus- vagy a jelenleg is folyó hermeneutika-vitákhoz.)

Egészen bizonyosnak látszik, hogy az igazán következetes impresszionista fellépés felforgató jellegűnek tűnt a tradicionális-konzervatív szemléletű irodalmárok előtt. Bodnár György utal rá említett tanulmányában, hogy az impresszionizmus eszmetörténetileg egyszerre jelentett lázadást (persze más-más szempontból) a pozitivizmus és a nép-nemzeti iskola kritikai szemlélete ellen. Ugyanakkor ideológiailag feltétlenül kimutatható a filiáció a pozitivista és az impresszionista felfogás között, ha másban nem, hát a metafizika elutasításában. Ez azonban távolról sem jelentette mindenféle rendező elv elutasítását. Valószínű, hogy az úgynevezett impresszionista kritikában több rendszerességre és elméleti posztulátumra találunk majd, mintsem gondolnánk; hogy tehát az eredmény az elképzelt távolság csökkenése lesz a "normatív" kritikához viszonyítva. Az impresszionista kritika helyzetének bármilyen elnagyolt, csak az alapösszefüggésekre figyelő áttekintése is alkalmat adhat így arra, hogy a kétféle tendencia közötti határvonalat körültekintőbben vonjuk meg. Nem haszontalan felidéznünk Komlós Aladárnak egy igen elgondolkodtató mondatát. Összefoglalóan állítja a Nyugat kritikusairól, hogy "olyan ízlés vezette őket, amelyet egy többé-kevésbé homogén kultúra nagyjából egységessé nevelt".[7] Súlyos, megkerülhetetlen állítás: mélyebb elemzést érdemel, mit érthetünk "homogén kultúrán" és az általa "egységessé nevelt" ízlésen. E fogalmak tisztázása olyan munkahipotézisül szolgálhat, amely egyben az egész munkának (a Nyugat kritikatörténeti feldolgozásának) végső céljával is szorosan összefügg. A közös vonások és eltérések felderítése után kell majd visszatérnünk arra a kérdésre, hogy valóban létezett-e olyan szellemi közösség a Nyugat "vonzáskörében", mint amilyenre Komlós céloz, vagy inkább az irodalompolitikai helyzet adott erőviszonyai, a publikálás lehetőségei,

illetve kényszerei hoztak össze egy táborba egymástól lényegi pontokon elütő törekvéseket.

Két Ignotus-idézettel szeretném példázni azokat a lehetőségeket, amelyeket a fogalomtisztázás és a kutatási irányok pontosabb megjelölése terén látok.[8] "Ugyanannak az erkölcsnek jogán, melyet meg akarnak védeni az irodalomban, meg lehet támadni az embereket legmagánosabb életvitelükben, s a társadalmi érvek jogán, melyek béklyót vernek az irodalomra, béklyót lehet verni mindenre, ami kényelmetlen a társadalom urainak. Szokjuk meg a gondolatot, hogy disznóság csak egy van: ha egyik ember a másikra rá akarja kényszeríteni, hogy mit higgyen, mit gondoljon, mit akarjon és mi tessék neki." Jelen van itt az Ignotus-féle "ideológia" majd minden eleme: a privátszféra védelme, a moralizáló esztétika visszavezetése a hatalom manipulációira, s fordítva: az irodalmi ízlés pluralitásán keresztül egy liberális-demokratikus társadalmi közeg követelése. Mint látjuk, meglehetősen határozott társadalomkép ez, vállalt ideológiai és etikai konzekvenciákkal. Kérdés tehát, jogos-e Ignotust az irodalomtörténetírásban megszokott módon a "művelt városi polgárság" szószólójává redukálni? Másrészt az a kérdés is felmerül, mennyire volt <u>általános</u> ez a harciasan demokratikus kritikai impresszionizmus, illetve mennyire volt jellegzetesen közép-kelet-európai, társadalmi tartalmában különbözvén egy Wilde, egy Kerr impresszionizmusától?

Nem a felelőtlenség csábítása (amit annyiszor emlegetnek az irányzattal kapcsolatban), hanem a logika mondatja Ignotussal, hogy "a kritikának csak az a joga van meg az életre, hogy maga is művészet", hiszen egyébiránt "alig van művészet, amelyet valóban fejlesztett, s nem csupán a fejlődésnek sántikált utána". A megfogalmazás naivitását mára talán elavultnak érezzük, azonban a jelzett probléma — a kritika mint művészet — a mai napig eleven, új formákban újjáéledő koncepció. Ténynek tekinthető ma is, hogy az élő irodalmat szolgáló kritika kimutatható "haszna" minimális. A legszínvonalasabb elméleti iskolák küszködnek világszerte a kritika autonómiájának, specifikus műfaji önelvűségének érvényes megfogalmazásával.

"Egyéb, mint impresszionista kritika nem is lehetséges. Az értékelő kritika sem mondhat többet, mint hogy az <u>én</u> ítéletem szerint mit ér a dolog. A kritikának semmi egyéb lehetősége nincs, mint tudomásul venni a művészi munkákat, s e tudomást tovább adni, leírni azokat, mint ahogy leírunk egy vidéket vagy egy eseményt, s hogy nem leltárt írunk róluk, hanem csak benyomásokat, az éppen azért van, mert láttatni akarjuk ama dolgokat, márpedig a leltárban az ember a részletektől nem látja az egészet. Nem értem, hogy a kritikának miért kéne egzaktabbnak lennie a fizikánál és a kémiánál, melyeknek

még úgynevezett törvényeik sem egyebek, mint jelenségek leírásai." Ebben a töredékben már Ignotus fogalomhasználatának ellentmondásai is felfedezhetők. A kritika és a természettudományok elképzelhető hasonlatosságának hangoztatása (az empirikus tudományok módszertanát a jelenségek leírására és csoportosítására redukálva) nyilvánvalóan pozitivista örökség. A puszta leírást, a "leltárt" azonban még nem tartja kritikának (ez túlságosan is ütközne a művészet mint kritika koncepciójával). "Benyomások" alatt láthatóan nem összefüggéstelen érzelmi effektusok rögzítését érti, hanem egyfajta lényeglátó, sőt, láttató funkcióval ruházza fel ezt a műleírási módszert. (Az "egész" itt megítélésem szerint a "lényeg" fogalmával rokon.) Ennek révén valamilyen -- nem tisztázott, talán intuitív -- módon a részletektől eljuthatunk a műegészig. Miképpen gondolta el Ignotus ezt a lényeglátást? Sejteti-e ez az idézet egy rendszeresebb esztétikai felfogás körvonalait? Annyit bízvást állíthatunk, hogy Ignotus szerint rossz kritika az, amely a részletek puszta lejegyzésébe vész. Az értékelő, vagyis a normatív kritikára tett megjegyzését sem kell olyan szélsőséges szubjektivizmusnak értelmeznünk, mint ahogyan a látszat sugallja. Emlékezzünk, hogy Kant, aki nem volt impresszionista, úgy nyilatkozott az esztétikai ítéletről, hogy "itt a képzet egészen a szubjektumra, éspedig a tetszés vagy a nem-tetszés érzése néven a szubjektum életérzésére vonatkozik, ami egy egészen különös megkülönböztető- és ítéletalkotó-képességet jelent, ami a megismeréshez semmivel sem járul hozzá, hanem csak a szubjektumban adott képzetet állítja szembe a képzetek teljes gazdagságával, amelynek a lélek a maga állapota érzésében tudatára ébred."[9] Az értékelés lehetőségét és jogát Ignotus sem tagadja, csak a törvényszerűségek megállapíthatóságát és az ítéletalkotás objektivitását illetően agnosztikus. Okfejtése az ellentétes pólusra lendül át: már a fizikától és a kémiától is megvonja a filozófiai értelemben vett "egzaktság" ismérvét. (Pontosabban annak lehetőségét a jelenségek regisztrálhatóságával azonosítja.) A kritika "egzaktsága" egyenlő az esztétikai jelenség minél teljesebb (benyomások segítségével történő) reprodukciójával. Úgy gondolom, hogy ez a reprodukcióelmélet Ignotus szerint is magában foglalja az értékelés egy bizonyos szintjét. Az ezen felüli (normaállító) ítélkezést viszont csak akkor fogadja el, ha a kritikus számot vet e tevékenység elkerülhetetlen szubjektumra-vonatkoztatottságával. Vigyázzunk: ez a szubjektum nem feltétlenül az egyedi és elszigetelt "polgári" én. A szubjektív ítélkezésnek Ignotus valószínűleg egyfajta általánosságot tulajdonít. Hogy mifélét, azt csak életművének alapos vizsgálata derítheti ki; rendelkezett egyfajta "befogadás-elmélettel", befogadó-tipológiával is, amelyet feltárni szintén a kritikatörténész feladata.

Talán ez a néhány megjegyzés is mutatja, hogy tovább is léphetünk Komlósnál, aki szerint "a kritika története minden impresszionista kritikusról kimutatja, hogy voltaképpen meghaladták az impresszionizmust", vagyis hogy volt valamilyen elméletük. Nemcsak az elmélet és a gyakorlat ellentmondásait kell szemelgetnünk az impresszionisták írásaiból, hanem magát ezt az elméletet kell mélyebben, ellentmondásaival együtt megvizsgálnunk. A jelek szerint nem tarthatjuk kizártnak, hogy az impresszionista kritika oldalán nem csupán elmélet-morzsákat találunk majd, hanem (nyilván nem mindig explicit és összefüggő) normatív elemeket úgyszintén. Az igazi normatív kritika feltehetően alap-intencióiban különbözik ettől. Példaként Szilasi Vilmos írását, A kritika elméletét idézem fel.[10]

Látszólag szigorú logikája ellenére Szilasi cikke ugyanúgy nem nélkülözi az ellentmondásokat, mint Ignotus fragmentálisan kifejtett elmélete. Számomra itt és most a korabeli kritikai törekvésekkel kapcsolatos állásfoglalásai érdekesek, természetesen írásának lényegi célkitűzésén kívül, mely minden kétséget kizáróan normatív. Szilasi mindenekelőtt elválasztja a kritikát az irodalomtörténettől. Az utóbbinak szerinte a "hatásérték" a szelekciós elve, mely alapjában kvantitatív jellegű. Az irodalomtörténet "az irodalom sokféleségéből kiválaszt olyan irodalmi műveket, amelyeket sokan olvastak, vagy amelyek egy másik sokat olvasott műre hatással voltak", továbbá "kiválasztja azokat a munkákat, amelyek egymásra való hatás szempontjából összefüggő történeti sort alkotnak". A kritika értékei nem hatásértékek és az egyedi műre irányulnak. A szerző polemizál a pozitivista kritikafelfogással, amely szerint a kritikai tevékenység módszere megegyezik a természettudományos módszerrel. Ezt "dogmatikus kritikának" nevezi, hiszen "egy bizonyos művet emel ki faji fogalommá" és ezt tekinti értékesebbnek a többinél. Így szintén értékalakzatban gondolkodik, csakhogy értékei változók és tetszőlegesen megállapítottak, vagyis tapasztalatiak. A tapasztalati érték azonban Szilasi kantiánus álláspontjáról tekintve nem érték.

Ezzel szemben az általa tételezett kritikai értékek normatívak és abszolútak; függetlenek a tapasztalattól és nem változnak a külső körülmények szerint. Ezen a ponton bírálja az impresszionizmus kritika-elméletét, amely "normatívnak tekinti az értékeket, de nem abszolútaknak, sőt még csak állandóknak sem, úgy hogy alapjában véve minden értékelés jogosultságát megtámadja", ha más módon is, mint a dogmatikus kritika. Írásának alap-intenciója ehelyt valóban intencióként fogalmazódik meg. "Tagadnunk kell minden impresszionizmust, mert rendben bízunk, rend van, rendnek kell lennie. Mert belső nagy idegenkedéssel fogadunk minden olyan törekvést, amely ennek a

rendnek a megbontásához vezet." (Figyelemre méltó, hogy az impresszionista kritika teljesítményét mint irodalmi teljesítményt nem utasítja el teljesen. Kerr Das Neue Drama című művéről, amelyet elméleti szempontból elvet, megállapítja, hogy "olyan kedves és olyan szép, hogy nem is lehet csodálkozni nagy hatásán".)

Rövid és ellentmondásos fejtegetés után — nem tudja eldönteni, hogy a műfaji fogalmak csak formai sajátosságokon alapulnak-e, vagy eleve értékelő jellegűek — a kritika abszolút értékeit a lélek forma-szükségleteire vezeti vissza. Noha kantiánus-neokantiánus kategóriákban gondolkozik, olyan fordulatot vesz itt a lélektaniság irányába, amely nem harmonizál tökéletesen a kanti örökséggel. Így lesznek a kritikai értékek "apriori formai értékek, amelyek egy pszichológiai szükségletnek kifejezői". A kritikus olyan értékek alapján válogat, amelyek "aprioriak, véglegesen formaiak, minden szép irodalmi művet megelőzőek és tőlük függetlenek". Tehát nem empirikus pszichologizmusról van szó, hiszen Szilasinál a kritikus eltekint a művekben foglalt élményektől és csak az említett végső pszichológiai formákat keresi. E formák a rend kategóriájába tartoznak. Azt ítéljük szépnek, amit "a rend kategóriája mellett tudunk érzékelni". A kritika értékei voltaképpen "primitív lelki szükségletek", amelyeknek "magukban megvannak a kielégülési formái". A lélek szükségletei harmónia-szükségletek, s a formák, amelyekben kielégülnek, rend-formák. Mindebből persze határozott irodalom-eszmény következik. A kritikus az az ember, akinek a lelkében "a primitív rendszükséglet" erősebben él az átlagosnál. Ezért azokat a műveket keresi, amelyekben "az élvezet és a szenvedés, (...) bánat és öröm és minden elképzelhető sors forma-kettőssége harmóniában oldódik fel".

A lélek (akárcsak Balázs és Lukács írásaiban ez idő tájt) Szilasinál is olyan "szerv", amely közvetít a Sein és a Sollen, az "átélések és elgondolások", a "mindennapi élet durva szegénysége és az álmok pompázó gazdagsága" között, mintegy egyensúlyba hozva "a külső valóvilágbeli történést a belső lelki színpad eseményeivel". Az abszolút formák korlátozott számúak és primitívebb, vagyis alapvetőbb, eredendőbb szinten helyezkednek el, mint a műfajformák. Szilasi jellemző módon a Keats-ódákra hivatkozik. Ez a fajta művészet, állítja, azért értékes, "mert a léleknek ezek a formaszükségletei, amelyek az életre irányulnak, ki vannak elégülve, nem érzik az élethiányokat, hanem abban, amit értéknek tartanak — a szépségben — föloldódnak mint ellentétek." Igényesebb elemzésnek itt ki kellene térnie arra, hogy ez a szépségkoncepció egyáltalán nem ellentétes Arany esztétikai nézeteivel. Ez magyarázhatná többek között Szilasi és Alexander jó viszonyát, hiszen Alex-

ander voltaképpen Aranyék irodalomfelfogását igyekezett filozófiailag alátámasztani. Szilasi írása kantianizmusa ellenére nem ellentétes ezzel az Arany—Gyulai-féle tradícióval, legalábbis annak kevésbé vulgarizált és eltorzított formájával.

Az ezután kifejtett élmény-elmélet (eszmetörténetileg eléggé inkonzekvens módon, de a korabeli divatokat tekintve érthetően) már Dilthey koncepcióján nyugszik. (Szilasi Kassner Die Künstler und das Leben és Dilthey Das Erlebnis und die Dichtung című műveire hivatkozik, tehát alkotás-elméleti kérdésekről szólván újabb, ezúttal életfilozófiai réteget épít be tanulmányába.) Ennek az a lényege, hogy a költői fantázia átrendezi az elemi élmény három összetevőjét (ezek: az érzéki benyomás, az érzelmi momentum és az akarati momentum) és új, a valóságnál is valószerűbb harmóniát teremt. A művészet a valóság magasabbrendű foka, "ens realissimum". Szilasi persze jól látja, hogy voltaképpen pszichológiai kategóriákkal dolgozik, ugyanakkor viszont mindvégig hangoztatja, hogy fejtegetései "szigorúan kanti alapon" állanak. Ezért a rendben való érzékelés szükségletét egészen általános és abszolút szükségletté nevezi ki, amely éppoly kikerülhetetlen, mint a "térben való látás szükséglete". Erre az axiómára hivatkozva állítja, hogy "a rendszükségleten alapuló rendi értékek (...) abszolútak és egyetemesek; vannak, útját állva minden rendellenességre való törekvésnek, minden anarchiának, minden impresszionizmusnak". Miként a tetszésnek abszolút normái, úgy az alkotásnak abszolút szabályai vannak, amelyek összefüggésben állnak a tetszésnormákkal és a technikai vonatkozásokkal. A tetszésnormákat a kritika elmélete, az alkotás szabályait a poétika kutatja. Szilasi fölteszi, hogy ezeknek is van történetük, alakulnak az időben, s ez nem mond ellent abszolút mivoltuknak. Íme egy kritikatörténet feladatkörének vázolása, 1910-ből.

Szilasi normatív kritikaelméletéből merev, neoklasszicista irodalomeszmény bontakozott volna ki — ha lett volna komoly visszhangja, vagy maga a szerző végzett volna ilyen alapon kritikai tevékenységet. Ilyen értelemben inkább retrográdnak minősíthető írás ez még akkor is, ha nem vesszük figyelembe a hivatalos irodalmi normákkal való — inkább akaratlan, mint szándékolt — egybecsengéseit. A tanulmányt "németes" orientációja egyértelműen Lukácsék köréhez tartozónak mutatja (Lukácsnál valóban felfedezhető a neoklasszicista ízléseszmény ebben az időszakban; barátja, Ernst Bloch legalábbis ezzel a kifejezéssel jellemezte ízlését). Bizonyítékunk is van erre: Lukács levelezéséből tudjuk, hogy a tanulmány kapcsán plágiummal vádolta Szilasit, ami azt jelenti, hogy saját kritikakoncepciója nem sokban térhetett el attól, amit Szilasi vázolt fel ebben az írásában. Megítélésem sze-

rint Szilasi sikerrel védi magát a plágium vádja ellen, noha egyáltalán nem tagadja Lukács hatását gondolkodására. Joggal emlékezteti Lukácsot, hogy hatásérték és immanens értékek szembeállítását tőle hallotta ugyan, de mint ismert tételt, amely Dilthey, ill. Rickert szellemi köréből származik. Gondolatmenetének konklúziója azonban a sajátja, mondja, hiszen ellentétes Dilthey végkövetkeztetésével és nem Lukácstól ered. Ez a levélváltás jól példázza, hogy a kritikatörténetnek néha azonos szellemi csoportosuláshoz kell sorolnia olyan szerzőket is, akik a magánéletben nem voltak a legjobb viszonyban egymással. Itt persze könnyű a dolgunk, mert Szilasi maga hangoztatja: mennyit tanult módszertanilag Lukácstól. "Ön az az ember, akit mindig vártam és kerestem, aki abban az irányban, amelyben én fejlődtem, volt tudatosan nagy metodikus, és kifejlődött és előttem úgy állhatott, mint ideális példakép, mely utat és irányt adhat fejlődésemnek." Hozzáteszi még, hogy az igazi kritikus karakteréről szóló fejtegetései ("neki átélés, ami nekünk még formának is elvont") Lukácsról szólnak.[11]

Szilasi tehát gondolkodását tekintve feltétlenül a Lukács-körhöz, a "szellemkék" közé tartozik. Tudjuk, ez a kör volt az egyik gócpontja az irodalomról való gondolkodás normákat, értékeket akaró válfajának. A normatív kritikai nézetek tárgyalásakor bőven ki kell térnünk tehát Lukács György, Balázs Béla, Fülep Lajos és a Vasárnapi Kör egyéb tagjainak idevonatkozó munkásságára. De Szilasi a maga értékorientált gondolkodásával felkeltette a fiatal Babits rokonszenvét is, aki elismerően írt Platón-könyvéről, és aki szintén abszolút értékeken nyugvó objektív kritikát akart művelni. Ebben az időben még Babitsra is hatással volt a neokantianizmus (ld. Emil Laskról írott versét), bár az abszolút értékek és az örök normák primátusa nála jobbára más forrásokból ered. (Közös szerelmük a görögség iránt azonban még évtizedek múltán is szilárd kapocs közöttük, noha időközben Szilasinak Husserl és Heidegger hatására jelentős mértékben megváltozott a véleménye az örök normák rendíthetetlenségéről.)

Komlós Aladár is úgy véli kritikatörténetében, hogy Babits az objektivitásra törő kritikusok közé tartozik, hiszen kezdettől ellene volt a kritikai szubjektivizmusnak. Megállapítja, hogy "vele és Lukács Györggyel kezdődik kritikánkban az elfordulás az esztétikai kritikától a filozófiai kritika felé". Sajnos, ezek után nem tisztázza kellőképpen ennek a filozófiai kritikának a természetét; azt bizonygatja, hogy Babits objektivitása és tudományossága csak látszat volt. (Mintha megfeledkezne saját, igen toleráns álláspontjáról a kritikában elérhető tudományossággal kapcsolatban.) Másutt pedig úgyszintén rendkívül elnagyolt jellemzéseket ad a "szubjektív" és a "félig-

objektív" kritikáról: ezek a terminusok aligha őrizhetők meg a továbbiakban. Feltétlenül szükséges tehát Babits irodalomszemléletének újragondolása kritikatörténeti szempontból, annak alapos vizsgálata, hogy mit jelentett voltaképpen az ő normativitása?

"Babits voltaképpen líraibb, mint korának bármely magyar kritikusa" — mondja Komlós. Majd hozzáteszi: "Az 'objektivitás' csak annyi ezekben az esszékben, hogy Babits objektív megfigyelésekkel és általánosan elfogadott elvekkel indokolni igyekszik ítéleteit."[12] Jobb, ha bevalljuk, ennél többre egyetlen kritikus sem törekedhet. A kritikatörténetnek éppen azt kell szemügyre vennie, miként jön létre az ítélet. (Persze, magának az ítéletnek a megítélésétől sem kell tartózkodnia, de nem ez a leglényegesebb feladata.) Tisztáznia kell, milyen jellegű megfigyelésekről van szó, függetlenül attól, hogy maga a szerző "objektívnak" vagy "szubjektívnak" tartja azokat; tehát, hogy mit tart ténynek; végül, hogy melyek azok az "általánosan elfogadott elvek", amelyekre hivatkozik. Fogalmazhatnánk úgy is: azt kell feltárnia, hányféle normarendszer működött a Nyugat vonzáskörében az adott korszakban. A "tiszta" típusok feltehetően absztrakciók csupán; a gyakorlatban átmenetek, keverékformák léteztek, s ez bizonyára nem könnyíti meg a tipologizálást. Nem teljesen kizárt, hogy végül az "impresszionista" és a "normatív" kategóriák sem bizonyulnak majd életképesnek.

Még egy megjegyzés a kritikatörténetírás szubjektív oldaláról. Nagyon lényeges különbség, hogy a kritikatörténész hisz-e abban, hogy minden leírható gondolati-ideológiai rendszerek evolúciójaként — vagy másként is el tudja képzelni a rendet, mint szisztémaként, és másként is képes érzékelni a történetiséget, mint egymást folytató rendszerek soraként. Thibaudet fél évszázaddal ezelőtt írta: "...Brunetière könyve a kritika fejlődéséről, akárcsak Bossuet műve Az Egyház egységéről, kritikusok sorát rajzolja fel, akik szép rendben haladnak előre, bevégzik fejlődésüket, egészen a Gondviselés emberéig, vagyis Ferdinand adjutánsig, aki szemmel tartja, előre viszi, magyarázza és végül lezárja ezt a fejlődést."[13] Bizonyos, hogy a kritikát épp annyira, vagy még inkább meghatározzák a szellemi-irodalmi élet viszonyai, mint magát az irodalmat. A kontinuitás mítoszáról azonban le kell mondanunk, s éppen ilyen felesleges követelményként megjelölni a rendszerleírást. Ezek a formai követelmények úgyis nyomasztóan jelen vannak a történeti tudományok művelőinek gondolkodásában; inkább az jelent problémát, hogy miképpen tudunk elvonatkoztatni tőlük. De a Nyugat körüli kritika-típusokat aligha leszünk képesek egymásba illeszthető rendszerek gyanánt leírni.

JEGYZETEK

1. Bodnár György: A Nyugat irodalomszemlélete. Irodalomtörténeti Füzetek 100. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1980. Különlenyomat.

2. Ld. Tarnai Andor: A magyar nyelvet írni kezdik. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1984; Németh G. Béla: A magyar irodalomkritikai gondolkodás története a pozitivizmus korában. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1981. Fontos következtetéseket tartalmazott Németh G. Béla cikke R. Wellek kritikatörténetéről (in: Mű és személyiség, Magvető, Budapest, 1970, 583—601. o.). Újabban Dávidházi Péter közölt gondolatébresztő, sok tekintetben továbblépést jelentő tanulmányt a kritikatörténet elméletéről és módszertanáról, ld.: Kritika és kritikatörténet. It 1985/4.

3. Csak példaként idézem az egyik rangos lexikon véleményét: "The terms impressionist and impressionism have crept into literary criticism, but they are vague terms wich we might well dispens with." In: A Dictionary of Literary Terms, J. A. Cuddon, ed. André Deutsch, London, 1977.

4. Robbe-Grillet, Alain: Le miroir qui revient. Les Éditions de Minuit, Paris, 1984. 11. o.

5. Németh G. Béla, i. m. 15. o.

6. Alexander Bernát Emlékkönyv. Franklin, Budapest, 1910. 576. o.

7. Komlós Aladár: Gyulaitól a marxista kritikáig. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1966. 210. o.

8. Ignotus: Feljegyzések. Grill Károly, Budapest, 1909. 190., 193., 195. o.

9. Immanuel Kant: Az ítélőerő kritikája. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1966. 170. o.

10. Alexander Bernát Emlékkönyv, 638. o. skk.

11. In: Lukács György levelezése (1902—1917). Magvető Kiadó, Budapest, 1981. 85. levél, Szilasi Vilmos — Lukács Györgyhöz, 1910. május elején.

12. Komlós Aladár, i. m. 172. o.

13. Albert Thibaudet: Physiologie de la critique, Paris, NRG, 1930. 29. o.

ILLÉS LÁSZLÓ

A MESSIANIZMUS KRITIKÁJA A LUKÁCSI REALIZMUSELMÉLET ELŐTERÉBEN

Lukács György, midőn hosszas ellenállás után 1967-ben hozzájárult a Történelem és osztálytudat újra történő kiadásához, így emlékezett vissza késői előszavában a húszas--harmincas évek fordulójára, e számára sorsdöntő történelmi pillanatra: "Egyszerre világossá vált előttem: ha az elméletileg szemem előtt lebegő feladatot meg akarom valósítani, akkor megint egészen elölről kell kezdenem."[1] Az életműben kimutatható kontinuitáshoz képest is igazat kell adnunk Lukácsnak: élete döntő fordulóin sohasem habozott radikálisan felülvizsgálni és -- ha kellett -- megtagadni a meghaladott pályaszakaszt. Így cselekedett 1918 decemberében, amikor belépett a KMP-be, maga mögött hagyva a "tökéletes bűnösség korának" szellemtörténeti értelmezését; s így járt el 1930-ban is, amikor Bécsből Moszkvába költözött, s amikor hosszú időre lényegében lezárult hivatásos forradalmári pártmunkás tevékenysége, amelyet az 1919-es Magyar Tanácsköztársaságban, majd a bukás után, a 20-as években a bécsi emigrációban folytatott. (1919--21 és 1928--30 közt a KMP KB, ill. a Titkárság tagja.)

Nehezen érthetnénk meg azonban a Moszkvában 1945-ig eltöltött közel másfél évtized során kibontakozott sokirányú és méreteiben is hatalmas tudományos munkássága lényegi indítékait, ha nem vetnénk egy pillantást annak a szellemi produkciónak a természetére, amit a 20-as években hozott létre, s amit később nagyrészt megtagadott. Azonban a kontinuitás-diszkontinuitás dialektikája révén éppen ebből a produkcióból bontakozott ki lépésről lépésre és gyakori ellentmondások közepette az az új, amit politikai filozófiában, esztétikában és irodalomszemléletben a harmincas évek történelmi kihívásaira Lukács válaszul adott. Ezekben a válaszokban nemcsak a múlt megtagadása rejlett, hanem a régi kérdések ezúttal már egyre inkább elmélyülő marxista tudással történt újrafelvetése is.

A húszas évek kezdetén Lukács írásai a nagy forradalmi hullám sajátos filozófiáját nyújtják — de megkésetten, mivel ekkor már a kapitalizmus átmeneti stabilizációja megkezdődött. Cikkeit, tanulmányait a Történelem és osztálytudat (1923) című művében foglalta össze.[2] Egyes fejezetei egyidejűleg oroszul is megjelentek a moszkvai Vesztnyik Szocialiszticseszkoj Akagyemii hasábjain. A mű a marxi forradalmi filozófiát élesen szembeállította a II. Internacionálé revizionizmusával. De az elmélet a marxi ontológiával szemben körvonalazódott, lényegében hegeli alapozású maradt. Éles határvonalat húzott a természeti és társadalmi folyamatok közé; a dialektikát csak az utóbbiban hagyta érvényesülni. Ugyanakkor — mivel Lukács akkor még nem ismerte Marxnak a Gazdasági-filozófiai kéziratokban adott Hegel-kritikáját — tévesen azonosította a tárgyiasulás és az eldologiasodás hegeli fogalmait, s ezzel elsőként állította hangsúlyosan a figyelem előterébe az elidegenedésnek (Entfremdung, Hegelnél: Entäusserung) a 20. században oly döntővé vált kategóriáját. (Ez mindmáig a könyv nemzetközi sikerének forrása, különösen a nyugati baloldali értelmiség soraiban.) Csakhogy a Szubjektum-Objektum azonosítása hegeli eljárásával megtagadta a visszatükrözési reflexiót; az ily módon előálló totális elidegenedettség megszüntetése a filozófia és a munkásosztály hivatása lett. A munkásosztály azonban több okból nem képes a tiszta proletár tudatosságot produkálni, ezt szolgáltatni — a filozófus feladata. Az eszményien tiszta osztálytudatot (zugerechnetes Bewusstsein) képviselni — a párt hivatása. A nyilvánvalóan egyenesen Kantig és Fichtéig visszahátráló szubjektivizmus odáig terjed, hogy a tudat vezető szerepe kiszorítja a gazdasági törvények immanenciáját, a történelmi materializmus hatékonyságát. Ily módon a Történelem és osztálytudat "az elméleti szubjektivizmus és a politikai forradalmiság különös keveréke"[3] lett, amely nem kizárólag "megkésettségével" hívta ki a korabeli politikai filozófia elutasító kritikáját. (E kritikába sok — Lukáccsal szemben — méltatlan vonás is vegyült, előképe volt ez a recepció több későbbi súlyos kontroverziának, amely Lukáccsal folyt.) A filozófus, már említett 1967-es előszavában, maga is alapvető bírálatnak vetette alá művét, s az önkritikai szándékú pozitív ellenképen lényegében egész életén át dolgozott. Utolsó nagy (befejezetlen) műve, A társadalmi lét ontológiája fenntartja és kiteljesíti a marxista szellemű szuverén és pozitív ellenkép érvényét. S éppen ez volt az oka, amiért tanítványai egy csoportja (az ún. Budapesti Iskola) csalódottan elfordult mesterétől, elégedetlenül az elidegenedés "visszavételének" lehetőségét kísérő filozófiai reálpolitikával.[4]

Számos olyan mozzanat volt, amely hozzájárult ahhoz, hogy Lukács elhatárolja magát a Történelem és osztálytudat szubjektív voluntarizmusától, etikai idealizmusától, messianisztikus szektarianizmusától. Egy évtizeden át (lényegében a harmincas évek közepéig) tart ez az ellentmondásteljes "ön-átépítés", a hegeli—fichtei örökség leküzdésének kísérlete. Lenin ismert kritikája a parlamentarizmus kérdésében, a leninizmus egyre elmélyültebb tanulmányozása, a Komintern V. kongresszusán elhangzott bírálat, a gyakorlati pártmunka, az emigrációs magyar párt antibürokratikus, realisztikus szemléletű Landler-frakciójához való tartozása, a magyarországi osztályerőviszonyok objektív mérlegelése, "a szocializmus egy országban való felépítése" elméleti következményei, a nemzetközi osztályharc erőviszonyainak alakulása, a fasizmus fenyegető terjeszkedése — mind a történelmi folyamatok dialektikájának teljesebb megértéséhez vitték közelebb. Kiemelkedő mozzanata az eszmélkedésnek a Moses Hess-ről írt tanulmánya,[5] amelyben ugyan reakciósnak bélyegzi a "megbékélés" (Versöhnung) hegeli elvét, ugyanakkor képes meglátni az ifjúhegeliánusok, az "igazi szocialisták" Hegelt balról meghaladni kívánó "absztrakt utópizmusával" szemben, hogy itt Hegel "nagyszerű realizmusa" nyilatkozik meg. ("Das, was ist, zu begreifen, ist die Aufgabe der Philosophie" — idézi Hegel szavait a Jogfilozófia előszavából.)

Lukács Györgynek, a vezető kommunista pártfunkcionáriusnak és teoretikusnak az "utópiától a realizmusig" vezető útja fontos állomása volt az ún. "Blum-tézisek" kidolgozása (1929 januárjára), amely a KMP 1930-ban tartott 2. kongresszusa előkészítésére szolgált.[6] Mint ismeretes, a Komintern VI. kongresszusa (1928) után a nemzetközi kommunista munkásmozgalomban határozott balrafordulás következett be, ezt mintha alátámasztotta volna az 1929-ben kitört gazdasági világválság és a nyomában járó szociális feszültségek. Ez sokakban egy "új áttörés" reményét keltette. A KMP vezetője, Kun Béla és a Komintern másik titkára, D. Z. Manuilszkij is 1929. febr. 28-án írt levelében,[7] arra hivatkozván, hogy 1919-ben Magyarországon már volt proletárdiktatúra, csakis a második Magyar Tanácsköztársaság kiküzdését ismerték el helyes politikai célnak, s a kitört vita után Lukács 1929. május 2-án írt nyilatkozatában arra kényszerült, hogy visszavonja előterjesztését. A tézisek nem voltak mentesek szektás velleitásoktól: fenntartották a "szociálfasizmus" téves jelszavát, a polgári demokráciákat egyetemlegesen a fasizmus szálláscsinálóinak minősítették. Ezért csak részben tekinthetők a tézisek a későbbi népfrontpolitika elméleti kezdeményének. De mégis rendkívüli jelentőségre tett szert Lukácsnak a munkások és parasztok "demokratikus diktatúrájá"-ról vallott nézete, amely Lenin 1905-ös fejtegetéseire ment vissza, s

amely a közvetlen és azonnali proletárdiktatúra alternatívájaként egy hosszabb távú, reálisabb politika kialakításának módszere lehetett volna.

Lukács a tézisek visszavonásával politikai vereséget szenvedett, s hamarosan ki is vált a KMP vezetéséből. Moszkvába ment, ahol másfél éven át a Marx—Engels—Lenin Intézet munkatársaként dolgozott. Itt érte felszabadító sokkhatásként Marx Gazdasági—filozófiai kéziratainak tanulmányozása során a felismerés: miért is volt alapjában elhibázott a Történelem és osztálytudat koncepciója, s ekkor tanulmányozhatta Lenin Filozófiai füzeteit, és itt ismerkedett meg az eszmei azonosság alapján életre szóló barátságban Mihail Lifsiccel.

A közvetlen politikai tevékenységtől való eltávolodásával párhuzamosan bontakozott ki Lukács irodalomkritikai munkássága. Ennek jelentős fejezetét képezik a Moskauer Rundschauba írt kritikái, amelyek németül megjelent szovjet (vagy klasszikus orosz) művekről szólnak.[8] Címzettjük elsősorban a Szovjetunióban dolgozó német munkások és műszaki értelmiség, de a lap eljutott Németországba is. Ezeknek az írásoknak a hangvételén, megközelítési szempontjain erősen érződik a RAPP (az orosz Proletárírók Szövetsége) irodalmi ideológiája, pozitív és negatív vonásaival egyetemben. Kevéssé fontos itt még Lukács számára a művészi értékrend; lényegesebb a szovjet életről informáló szándék, és a korábbi szektarianizmusra emlékeztető osztályeredet-szempont túlhangsúlyozása (pl. Solohovról, Dosztojevszkijről, Tolsztojról szóló írásaiban).[9] Mindez persze egyenetlen eredményekhez vezet. Ugyanakkor — korrespondenciában a politikai filozófiában végbemenő elmozdulásokkal — csírájában felbukkan itt már néhány olyan mozzanat, amely a későbbi realizmus-elmélet felé mutat előre (így pl. a totalitás igénye, a valóság-hűség követelménye stb.).

Nem hagyható itt figyelmen kívül az a kiterjedt irodalomkritikai-elméleti munkásság sem, amelyet Lukács a 20-as évek második felében a magyar nyelvű sajtóban fejtett ki, a bécsi Új Március (1926—30), a budapesti 100% (1927—1930) és a moszkvai Sarló és Kalapács (1929—37) hasábjain. Joggal állapítja meg Lackó Miklós: "Lukács saját későbbi, a 30-as években kialakított ideológiai felfogását ide, a húszas évek második felébe vezette vissza... nem is alaptalanul. Ebből azonban az is következik, hogy az irodalomról vallott felfogásának a gyökerei is erősebben kapcsolódtak a magyar viszonyokhoz, mint ahogyan azt sokszor feltételezik."[10] Már itt — a magyar történelem és irodalom fejlődésrajzához adott vázlataiban, cikkeiben — feltűnik egy olyan nagyszabású kultúrakoncepció, amely sokban előlegezi a 30-as években kibontakoztatott történetfilozófiai elméletet. A modern magyar társada-

lom szemléletében az 1848-as forradalmi eseményekig megy vissza, amikor is megnyílhatott volna a magyar polgárosulás útja, de ez elbukott, mert a forradalom nem vált népforradalommá. Az Ausztriával 1867-ben kötött kiegyezés a nemesség és polgárság kompromisszumát jelentette, s ennek egyenes következménye a szellemi életben a művészeti hanyatlás, a kompromisszumok és megalkuvások sorozata. Ez lehetetlenné teszi, hogy a pozitív örökség: Petőfi és Ady tradícióihoz képest értékeket találjon a 20. század olyan kimagasló demokratikus-humanista íróinál, mint Krúdy Gyula, Móricz Zsigmond, Babits Mihály. Az irodalmi tradíció szűkkeblű megítélése különösen kifejezésre jut abban a cikkében, amely a moszkvai magyar proletáríróknak a harkovi konferencia után kidolgozott szektás-dogmatikus platform-tervezetét bírálta s megállapította: "Az 1867 utáni magyar irodalomban nincs klasszikus író, akitől proletár írónak tanulnia lehetne."[11] Kassák Lajos, a magyar avantgárd művészet "atyja" merev elutasítása a modern művészeti kísérletekkel folytatandó több évtizedes polémiáinak lehet az előképe. Ugyanakkor utalásai a nagy antifeudális polgári szabadságharcok és forradalmak maradandó kulturális értékeket teremtő történéseire, a klasszikus és realista formák, a nagy műfajok (a regény) szerepére utaló eszmefuttatásai egy pozitív ellenkép, egy konstruktív esztétikai koncepció kezdeti bontakozásáról vallanak, mindenesetre múltbeli példákként, mivel a jelenkori hanyatló, dekadens polgárságtól már nem vár el Lukács hasonló teljesítményt, inkább a bomlást állapítja meg.

A Forradalmi Írók Nemzetközi Szövetsége felkérésére — pártmegbízatásból — Lukács 1931 nyarán Berlinbe megy a Bund, a Német Proletár-Forradalmi Írók Szövetsége (BPRS) munkája támogatására. Moszkvából már készen hozta Marx, Engels és Lassalle vitája a "Sickingen"-ről című tanulmányát; többnyire ettől a munkától számítják — Lukács maga is — az esztéta pályájának igazi kibontakozását.[12] Az 1931 nyara és 1933 márciusa közti berlini "intermezzo" történéseinek gazdag szakirodalma[13] az elemzések során figyelmét — érthetően — a Die Linkskurve hasábjain zajló vitákra összpontosítja, de kevéssé veszi figyelembe azokat a publikációkat, amelyek az elmúlt közeli években a magyar nyelvű és szovjetunióbeli sajtóban jelentek meg, noha ezek — mint említettük — közvetlen, fontos előzményként értékelhetők. A Sickingen-tanulmány az első nagyobb igényű munka, amely a Szovjetunióban íródott. Ez az első részterméke annak a törekvésnek, amelynek során Lukács — főleg Mihail Lifsiccel együttműködve — kísérletet tesz a marxi—engelsi esztétika rekonstrukciójára. (Éppen ez a rekonstrukció és az erre alapozó esztétika kiépítése lesz a lényege Lukács tevékenységének a 30-as években, a Szovjetunióban.)

Lassalle drámájának marxi—engelsi elemzése a Hegel utáni kor irodalmának és esztétikájának a forradalom problémájával kapcsolatos formalisztikus, reakciós álláspontját bírálta. Lukács Lassalle kiemelkedő szerepét e vonulatban (Fr. Th. Vischer, Hebbel stb.) abban látja, hogy ő az egyetlen drámaíró, aki a régi és az új küzdelmében határozottan az új mellé áll. Éppen e kitüntetett szerepe teszi alkalmassá annak megvizsgálására: milyen hősöket választ, mi a viszonya a Hegel utáni társadalmi folyamatokhoz? S ebből Lukács számára levonható volt a 30-as évek elején, a proletár-forradalmi irodalom figyelmére is méltó meglepő figyelmeztetés: Lassalle-t szándékai oda vezették, hogy "a konkrétabban megfogott emberekben és társadalmi viszonyokban csak a "világtörténelmi eszme" hordozóit, képviselőit, szócsöveit lássa és formálja meg ... Lassalle idealizmusa miatt azonban ez elvont antinómiává lesz, mert ő a "forradalom eszméjét" belehelyezi a konkrét emberekbe és kapcsolatokba, ahelyett, hogy belőlük fejlesztené ki a valóban konkrét dialektikus kapcsolatokat, tehát egyidejűleg teszi őket konkréttá és absztrakttá."[14]

A Die Linkskurve-ben 1931/32-ben fellángolt vitáknak éppen itt van a gyújtópontja. Különösen látszik ez a proletárirodalmi szervezetek 1932. április 23-án történt feloszlatása utáni szakaszban. A "fichte-i etika" elleni ellentmondásos kritikai-önkritikai küzdelem kombattáns termékei Lukács ekkori publikációi. Szó sincs róla, mintha a német munkásság forradalmi-antifasiszta harcait "kívülről" szemlélte volna, hiszen aktívan részt vett a Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller tevékenységében. S a következő nagyobb "rekonstrukciós" tanulmány, amely már (a Mehringről szóló tanulmánnyal együtt) újra Moszkvában született, a visszatérés után, s ott is jelent meg, teljes azonosulással idézi Engels bírálatát Margaret Harkness Stadtmädchen-jével kapcsolatban: "A munkásosztály forradalmi fellángolásai a leigázók ellen, kísérletei arra, hogy ösztönösen, félig vagy egészen tudatosan kiharcolja emberi jogait, beletartoznak a történelembe és igényt tartanak helyükre a realizmus birodalmában."[15]

Ez az Engelstől átvett realizmus-fogalom ekkor még távolról sem nyerte el az évtized közepére-végére kialakuló formáját; sőt, még pejoratív mellékzöngével "békülékeny realizmus"-ként is aposztrofáltatik (persze a "szubjektivista idealizálás"-sal egyidőben). Lukács úgy véli, hogy csak a "forradalmi realizmus" tudja kiküszöbölni a kapitalizmus művészetellenességét, "amely kíméletlen nyíltsággal, bátor-cinikus vagy forradalmian bíráló igazmondással leplezi le a kapitalista fejlődés belső ellentmondásait".[16] E "forradalmi realizmus" képzete volt csak összeegyeztethető számára még a Történelem és osztálytudat korszakából hozott és a Moskauer Rundschau egyes cikkeiben is sze-

rephez jutó totalitás-fogalommal. Ezzel magyarázható averziója a riportázs-irodalom módszereinek epikai felhasználása, a hősöket és történéseket izoláló, töredezettséget eredményező montázs-technika és persze mindenekelőtt a II. Internacionálé által praktizált, fichteánus örökségként kezelt tendencia-irodalom ellen. Helyette a pártosság fogalmát tűzte zászlajára. Ez a későbbiekben is oly sokat vitatott kategória természetesen kevéssé hasonlított a korabeli mozgalom hétköznapi harcait közvetlenül és hősiesen támogató proletár-forradalmi írók által alkalmazott módszerre; sokkal inkább az első Lassalle-tanulmányban nyert felismerésre támaszkodik. Ott írta Lukács: "Ha ellenben — Marx és Engels módjára — magában a konkrét történelmi folyamatban ismerjük fel az eredendő dialektikát, amely gondolatainkban csak tudatos alakra jut, akkor magából a történelemből olvashatjuk ki, és így a tudomány tárgyává tehetjük a társadalmi történés döntő tendenciáit. Az így elért tudomány mint tudomány vezetheti a praxist: módszertanilag lehetővé válik ezáltal egy világtörténelmi értelemben vett reálpolitika."[17]

A "világtörténelmi értelem" különös értelmet nyert nála a fasizmus előretörése idején. Sokaknál előbb belátta, hogy a nemzetközi munkásmozgalomnak a szocializmushoz vezető útja rögös út és a messzi jövőbe nyúlik. A "reálpolitika" már ekkor a marxisták és a haladó polgárság összefogását követelte; Lukács egy ilyen szövetségi politika felé tájékozódott, noha maga sem volt teljesen ment 1935 előtt a szektás velleitásoktól.

Ezen az alapon állva érthető elvi ellenérzése az "anyagesztétika" (Materialästhetik) általa fichteánusnak tartott esztétikai funkcionalitása és tendenciozitása ellen; és semmi esetre sem kontemplatív és determinisztikus szemlélete vagy a spontaneitás álláspontjára való helyezkedése számlájára írható ez a pozíció. A BPRS Harkov utáni elméleti útkeresése során már előtérbe került Németországban is az effajta tájékozódás. Elég, ha Johannes R. Bechernek a híres marxi megfogalmazás parafrázisaként írt soraira emlékeztetünk: "Nekünk költőknek nem eszményeket kell megvalósítanunk, hanem műveinkben az új társadalom ama elemeit kell felszabadítanunk, amelyek már az összeomló burzsoá rendszer méhében kialakultak. A mi irodalmunknak ebben a tendencia nélküli jellegében egy minőségileg új vonás rejlik."[18] Egy hónappal később jelenik meg a Die Linkskurve-ben Lukács Tendenz oder Parteilichkeit? című írása. A Lityeraturnoe Naszledsztvo 1932-es Lukács-tanulmányától bizonnyal nem függetlenül emlékeztet Pavel Jugyin is az induló Lityeraturnij Krityikben a Sickingen-tanulmányban részletesen elemzett marxi "shakespearizálni vagy schillerizálni" problémáira, jeléül annak, hogy a RAPP-periódus letűntével új esztétikai mértékre van szükség.[19]

Lukács és a német proletárírók vitáját akkor elnapolta a történelem; a fasizmus hatalomra kerülése után Lukácsnak is hamarosan el kellett hagynia Berlint, visszatér Moszkvába. A megkezdett viták és a megkezdett "elméletépítés" új körülmények között folyik majd tovább, a kezdetek egyre konkrétabb formákat öltenek és mélyebb dimenziókat nyernek.

JEGYZETEK

1. Marxista fejlődésem: 1918—1930 (1967). In: Lukács György: Történelem és osztálytudat. Bp., 1971. 695—735. (733.)

2. A műről időközben könyvtárnyi irodalom keletkezett. Az újabb munkák közül az alábbiakra utalunk: A. Schmidt: Geschichte und Klassenbewusstsein heute. Amsterdam, 1971. (Diskussion zwischen F. Cerutti, D. Clausen, H.-J. Krahl, O. Negt, A. Schmidt.) — Jörg Kammler: Politische Theorie von Georg Lukács — Struktur und historischer Praxisbezug bis 1929. Luchterhand V., Darmstadt und Neuwied, 1972. — Marija A. Hevesi: Iz isztorii kritiki filosofskih dogm II. Internacionala. Moszkva, 1977. — Michael Löwy: Georg Lukács — from Romanticism to Bolshevism. New Left Books, London, 1979. — A 'Történelem és osztálytudat' a húszas évek vitáiban. ELTE FTK és LAK. Bp., 1981. 1—4. köt. Szerk.: Krausz Tamás és Mesterházi Miklós. — Krausz Tamás—Mesterházi Miklós: Mű és történelem — Viták Lukács György műveiről a húszas években. Bp., 1985.

3. Rozsnyai Ervin: A politikai és filozófiai nézetek ellentmondása a 'Történelem és osztálytudat'-ban. Magyar Filozófiai Szemle, 1982/4. 504.

4. Fehér Ferenc—Heller Ágnes—Márkus György—Vajda Mihály: Feljegyzések Lukács elvtársnak az Ontológiáról. Magyar Filozófiai Szemle, 1978/1. 88—114. — Eredetileg: F. Fehér—Á. Heller—Gy. Márkus—M. Vajda: Notes on Lukács' Ontology. Telos — A quarterly journal of radical thougth theory (St. Louis, USA), N° 29 (Fall) 1976. 160—181.

5. Moses Hess és az idealista dialektika problémái (1926). In: L. Gy.: Utam Marxhoz. Bp., 1971. 1. köt. 489—548.

6. Lásd erről Lukács fent említett írását (Marxista fejlődésem) és Lackó Miklós: A "Blum-tézisek" és Lukács György felfogása a kultúráról és az irodalomról. In: "Az időt mi hoztuk magunkkal", Budapest, 1985. 6. köt., 297—320.

7. Párttörténeti Intézet Archívuma 500. f. 221. ő. e. Idézi: Urbán Károly: Lukács György és a magyar munkásmozgalom. Bp., 1985. 66—67.

8. Ellentétes pozíciókról közelítik meg e munkásságot: Alexander Stephan: Georg Lukács' erste Beiträge zur marxistischen Literaturtheorie. In: Brecht-Jahrbuch, 1975. Suhrkamp V., Frankfurt am M., 1975. 79—111. — Lothar Baier: Vom Erhabenen der proletarischen Revolution. In: Der Streit mit Georg Lukács. Suhrkamp V., Frankfurt am M., 1978. 55—76. — Sziklai László: Lukács György a Moszkvai Szemlében. Irodalomtörténet, 1985/2. 260—288. (Felfogásunk szerint a Moskauer Rundschau-beli írások objektív mérlegét Sziklai László tanulmánya vonja meg.)

9. Az esztétikai szempontot helyettesítő osztályszempont már korán felbukkan nála, ld.: Marxismus und Literaturgeschichte. Die Rote Fahne, 1922.

okt. 13. Nr. 455. Itteni gondolatainak bizonyos értelemben korrekciós továbbfejlesztése: L'art pour l'art und proletarische Dichtung. Die Tat (Jena), Juni 1926. H. 3. S. 220—223. — Magyarul: L'art pour l'art és a proletárköltészet. Világosság, 1973/12. 751—753.

10. Ideológia, kultúra, irodalom — Adalékok Lukács György publicisztikai működéséhez az 1920-as évek második felében. In: Lackó Miklós: Szerep és mű. Bp., 1981. 72. — Illés László: A 100% című folyóirat kulturális irányvonaláról (1927—1930). In: Műveltség—művészet—munkásmozgalom. Bp., 1982. 235—274. — Lukács és a magyar kultúra kapcsolatairól rendezett tudományos konferencia anyagát ld.: Lukács György és a magyar kultúra. Bp., 1982.

11. Lukács György: A régebbi magyar irodalomhoz való viszonyunk (Hozzászólás). Sarló és Kalapács (Moszkva), 1931/9. 55—57.

12. Első közlés: Georg Lukács: Marksz i Engelsz v polemike sz Lasszallem po povodu "Sickingena". In: Literaturnoe Nasledstvo (RAPP i LIJA Komakademii), Moszkva, 1932. 3. köt. 45—74. — Marx, Engels és Lassalle vitája a "Sickingen"-ről. In: L. Gy.: Marx és Engels irodalomelmélete. Bp., 1949. 11—74.

13. Az újabb irodalomból ld.: Helga Gallas: Marxistische Literaturtheorie — Kontroversen im Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller. Luchterhand V., Neuwied und Berlin, 1971. — Dialog und Kontroverse mit Georg Lukács. Reclam V., Leipzig, 1975. (E kiadványban ld. különösen: Werner Mittenzwei: Gesichtspunkte — Zur Entwicklung der literaturtheoretischen Position Georg Lukács'; valamint Ingeborg Münz-Koenen: Auf dem Wege zu einer marxistischen Literaturtheorie — Die Debatte proletarisch-revolutionärer Schriftsteller mit Georg Lukács c. tanulmányait.) — Manfred Nössig: Das Ringen um proletarisch-revolutionäre Kunstkonzeptionen — 1929—1933. In: Literaturdebatten in der Weimarer Republik — Zur Entwicklung des marxistischen Denkens 1918—1933. (Hrsg. von M. Nössig (Leiter), Johanna Rosenberg, Bärbel Schrader.) Aufbau V., Berlin und Weimar, 1980. 629—709. — Manfred Naumann: Das Dilemma der "Rezeptionsästhetik". In: M. Naumann: Blickpunkt Leser — Literaturtheoretische Aufsätze. Reclam V., Leipzig, 1984. S. 171—190. — Szerdahelyi István: Lukács György útja "Az esztétikum sajátosságá"-hoz. In: "Az időt mi hoztuk magunkkal". I. m. 465—524.

14. I. m. 26—27. (Ld. 12. sz. jegyzet.)

15. Friedrich Engels kak tyeoretyik lityeraturi i lityeraturnij krityik. Lityeraturnij Krityik, 1935/8. 65—86. — Engels Frigyes mint irodalmi teoretikus és irodalmi kritikus. I. m. 99—100.

16. Marx, Engels és Lassalle vitája a "Sickingen"-ről. I. m. 55—56.

17. Lassalle leveleinek új kiadása (1925). In: Lukács György: Utam Marxhoz. Bp., 1971. 1. köt. 469—488. /476/.

18. Johannes R. Becher: Kühnheit und Begeisterung. Die Linkskurve, 1932/5. 1—11.

19. Pavel Jugyin: Lenin i lityeraturnaja krityika. Lityeraturnij Krityik, 1933/1. 23.

R. TAKÁCS OLGA

AZ "ÚJ KULTÚRÁ"-RÓL

Egy véletlen találkozás alkalmával értesült József Farkas arról, hogy a húszas évek egyik folyóiratának példányai — sajnos, ugyanúgy hiányosan, mint az Országos Széchényi Könyvtárban — megvannak az egyik szerkesztő, Gerő Béla családjának tulajdonában. Az ő közvetítésével jutottam hozzá a meglévő példányok másolataihoz, Gerő Béla fiának jóvoltából. A folyóirat, amely olykor "röpirat" jelzéssel jelent meg, három évig állt fenn, gyakori szerkesztőváltás, többszöri alakváltoztatás, változó szerzőgárda közreműködése mellett. Az avantgárd és a baloldali folyóiratokkal foglalkozó kutatók több okból sem fordítottak nagy figyelmet rá: elsősorban a teljes anyag hiánya miatt, másrészt azért, mert az ennél nagyobb hatású, meghatározóbb folyóiratok mindegyikének feldolgozása sem fejeződött be. Az utóbbi két évtized sajtótörténeti kutatásai megélénkültek, a Petőfi Irodalmi Múzeum folyamatosan adja ki a századelő és a két világháború közötti folyóiratok repertóriumait, önálló monográfiák készültek egyes folyóiratokról, gondos válogatások mutatnak be egy-egy nagyhatású orgánumot. Folynak a huszadik századi sajtó történetének összefoglalását adó áttekintés munkái, számos folyóiratról készültek és készülnek reprint kiadások, a szocialista sajtót, a két világháború közötti rendkívül élénk sajtóéletet könyvtárnyi tanulmány mutatja be a szakmai és az érdeklődő közönségnek. Bár igen jelentősek még a fehér foltok, nincsen készen még a Nyugatról szóló összefoglaló monográfia, a legnagyobb szerkesztők életművéről sem készültek még önálló kötetek, s nagyon sok folyóiratról még repertórium sem készült, a legnagyobb alkotók publicisztikai írásainak gyűjteményei, tematikus válogatások és a század kiemelkedő íróinak monográfiáiban található óriási jegyzetanyag mégis lehetővé teszi a század első ötven évében megjelent periodikák irodalomtörténeti értékelését, megismerését, kijelöli a legfontosabb tájékozódási pontokat, s további kutatásokra sarkall. A folyóiratok történetén kívül jó lenne, ha az olvasóközönségről is készül-

nének olyan olvasásszociológiai felmérések, elemzések, amelyek valamelyest jeleznék: mennyire sikerült a folyóiratoknak olvasóközönségük ízlését befolyásolni, hogyan reagáltak a vitákra, a folyóirat által kezdeményezett eseményekre, könyvsorozatokra, a kiemelt szerzők életművét mennyiben kísérték figyelemmel. Ez a fajta kutatás — a rendelkezésre álló megbízható források híján — nem sok támpontot nyújt még az olvasókról, sokszor még arról sincsenek pontos adatok: milyen példányszámban kerültek el a közönséghez az egyes sajtótermékek.

Az Új Kultúra című lapról hiába kerestem értékeléseket, feldolgozásokat. Sem a lexikonok, sem a kézikönyvek, sem a baloldali folyóiratokkal, avantgárd lapokkal foglalkozó tanulmányok nem említik meg, szerkesztőiről sincsenek adatok egyetlen sajtótörténeti munkában sem. A csaknem három évig fennálló orgánum az elmúlt évtizedek alatt feledésbe merült, írásaira nem hivatkoznak. Mindössze Szabolcsi Miklós József Attiláról szóló nagymonográfiájának Érik a fény című kötetében olvasható róla egy röpke mondat: "...a Jel egyike azon erecskéknek, amelyek utóbb a szocialista irodalmat, a késői Kassák-avantgárdot fogják táplálni. Ilyen folyóirat több is volt 1923 és 1925 között — az Új Kultúrától, amely indulásakor talán legközelebb állt a konzervatív epigonizmushoz, a dadaizmusból a matematizált konstruktivizmus felé tartó Isig." (Érik a fény, 1977. 150. l.) Az Is című lappal Bori Imre is foglalkozik, de az Új Kultúrával nem. A hatalmas Kassák-irodalomban sem kerül elő a folyóirat neve, pedig több Kassák-mű jelent meg hasábjain, melyek közül a versek bekerültek Kassák Lajos köteteibe, de egy 1924-es "Az új művészetről" című írása nem található egyik gyűjteményében sem. (Hasonló címmel, de teljesen más szöveggel az Éljünk a mi időnkben című, Kassák képzőművészeti írásait egybegyűjtő kötet közöl egy kis esszét, ez azonban teljesen eltér az Új Kultúra-beli szövegtől.)

Az Új Kultúra tehát irodalomtörténeti értékelésre várt, s arra, hogy bekerüljön az új művészetet hirdető, új ízlést szolgáló sajtóorgánumokról szóló áttekintésekbe. Az avantgárd térhódítását a saját eszközeivel szolgáló lapok között számon kell tartanunk, még akkor is, ha a lap színvonala nem éri el sem Kassák lapjainak, sem a többi korabeli, hosszabb-rövidebb életű, hasonló programmal indult lap színvonalát.

Az Új Kultúra 1922-től 1924-ig jelent meg, időszakos kiadványként, mint sok korabeli lap — részben a fennálló sajtótörvények miatt, részben anyagi okok miatt nem jelent meg havonta. Mindössze nyolc szám áll teljes terjedelmében rendelkezésünkre, hogy abból következtethessünk a lap programjára, irányára, célkitűzéseire.

Az első szám a következő alcímmel jelent meg: Irodalmi, művészeti és kritikai folyóirat. Később, 1924-ben ez az alcím megváltozott: "A magyar művészeti és világszemléleti újjáértékelés lapja"-ként kínálta magát olvasóinak. Néhány soros programnyilatkozatban rögzítik a szerkesztők szándékaikat: "Irányunk nincs, csak célunk. Célunk pedig: becsületes magyar irodalmat adni, becsületes és művészi eszközökkel. (...) Nem ígérünk új utakat, új irányokat vagy a művészetek forradalmát, (...) csak egy fogadalmat teszünk és ez: hogy minden gondolatunkat, minden tollvonásunkat a művészi és általánosan emberi értékű magyar irodalom szolgálatába állítjuk." Kosztolányi Dezső Szonett azokhoz, akik még húsz évesek című verse nyitja a lapot, Bálint Lajos Jászai Mariról szóló kis esszéje folytatja — a szám két legszínvonalasabb közleménye ez a két mű, a további versek, tanulmányok jellegtelenek, valóban nem jeleznek "semmilyen új irányt". Már az első szám szemlerovata is érdekes könyvekről és színházi előadásokról számol be, többek közt Tersánszky Józsi Jenő A két zöld ász, Füst Milán: Az elmúlás kórusa című kötetéről. A lap utolsó oldalán az Ady-antológia körüli polémiát kommentálja Gubovits István, ebből szintén az világlik ki: a szerkesztők szerint a kritikát és a politikát okvetlenül el kell választani egymástól. A későbbi számokban nem mindig tartják magukat ehhez, de politizálásuk rendkívül óvatos, mértéktartó.

Az Új Kultúra nem kötelezte el magát egyik izmushoz sem, de mindenáron el akart térni a Nyugat irányától, erre több írásban is utalás történik. Nem túlságosan éles formában, a lap a vad, harcias szellemet nem vállalja, több elvi cikkben és a meghirdetett pályázatokban is "bármilyen művészi irány" alkotásait hajlandók közölni. Sajnos, a szerzőgárda igen kicsiny létszámú volt, általában mindig ugyanaz az öt-hat ember publikált a lapban, s általában ők voltak a szerkesztők is. Mihály Barnabás, Gerő Béla, Dékány István, Kerényi Rezső Edgár mellett a legtöbbször szereplő — a lapon főmunkatársként feltüntetett — szerzők: Bérdi Béla, Faragó István, Forbát László, Erdélyi Ferenc, Vezér Pál. Rajtuk kívül az első másfél-két évben alig-alig tűnik fel más szerző, 1923 végétől azonban bővül a szerzői lista, Gara László, Tamás Aladár, Déry Tibor, Kassák Lajos, Csuka Zoltán, Enczi Endre és mások is szerepelnek egy, esetleg két írással.

A lap lelkes szerzői és szerkesztői — elsősorban Gerő Béla, Dékány István — sokféle tárgykörrel foglalkoznak a lapban: elvi-esztétikai, általában fő helyen közölt írásokon kívül bő szépirodalmi anyagot közölnek. A közölt elbeszélések és versek nagyon kevés eredetiséget, stílusbravúrt, tematikai újdonságot vagy formai meglepetést nyújtanak. Mára már mindegyik elvesztette a valószínűleg a korában sem sokat nyújtó érdekességét, színtelen, érzelmes,

epigon mű mindegyik. Akaratlanul érződik bennük a Nyugat nagy költőinek hatása, de sajnos, még inkább a XIX. század végi hang folytatódik bennük, ekkorra már korszerűtlenné válva. Minden lényeges társadalmi, emberi, pszichológiai problémától tartózkodnak, stilizált környezetben játszódnak az érdektelen szerelmi történetek, a hősök papírízűek, az elvi cikkekben hangoztatott "véres élet" éppenséggel hiányzik belőlük. A sóhajtásnyi, gondosan rímelő versek, szonettek közül néhány szépet olvashatunk ugyan, de irodalomtörténeti értékük igen csekély, csak azt láthatjuk belőle: milyen konzervatív ízlést kellett az avantgárd költőknek legyőzniök, milyen közegben kellett megvívni költői forradalmukat. A műfordítások azonban — Forgács Ödön és Gerő Béla munkái — szépek és értékesek, Baudelaire-szonettek, Franz Werfel-versek, Else Lasker-Schuler versei szerepelnek többek között. A külföldi irodalomból elég kevés szépirodalmat közölnek, a legjelentősebb a kor egyik ismert német szerzőjének, Hasenclever Walternak Emberek című drámája, melyet a Renaissance Színház mutatott be, s az Új Kultúra több cikkben is reagál az előadást ért kritikákra, igen sokra becsülve a formabontó, avantgárd alkotást.

A lap esztétikai, művészetpolitikai nézeteit képviselő tanulmányait Mihály Barnabás, Gerő Béla és Bács Imre Endre írták — frazeológiájuk az avantgárd íróival, emigrációban élő elméletíróival sokban rokon, kikristályosodott nézeteik azonban nem derülnek ki egyértelműen. Töprengenek azon, hogy mi a kultúra? Milyen is a ma forrongó művészete? Mi a művészetpolitika és politika szerepe az irodalomban? Szándékaikról legnyíltabban Mihály Barnabás vall az 1922. november—decemberi számban. "mi a magyar nyelv őszinte keresetlenségével és nyelvünk gazdagságának kihasználásával simán, gördülékenyen óhajtjuk a mai élet arculatát a magyar irodalom vérkeringésébe beletükröztetni..." (...) "Mi a legapróbb árnyalatokat emeljük ki az életből, mint olyanokat, amelyeket feltétlenül, kétséget kizáróan ismerünk és a szemlélőre bízzuk, hogy az apró árnyalatok összességéből milyen véleményképet alkot magának arról, illetve a szemlélőre bízzuk, hogy a mindenkori jelenre milyen politikai nézetet szűr le magának." Ez az idézet is bizonyítja, hogy a lap lehetőleg nem óhajtott összeütközésbe sodródni a hatalommal, bár a szolid kritikát olykor megengedte magának. Mindenesetre soha, semmilyen sajtóperbe nem kerültek, számaikat nem kobozták el, nem folytattak késhegyig menő vitákat semmilyen politikai és művészeti irányzat képviselőivel.

A rendelkezésre álló példányok majdnem mindegyikében van Tallózás című, nyelvészeti, nyelvművelő kérdésekkel foglalkozó rovat. Sok érdekességet tartalmaz a nyelvészek számára, de szakmailag számos kérdésben eljárt az írások fölött az idő. Csak egyetlen példa: hosszan időzik a tömeg szó helytelen

képzésével, elrettentő formájával, használhatatlannak ítélve ezt a formát. Ha dörgedelmeit megszívlelték volna, ma senki sem használhatná ezt a szót...

A legizgalmasabb rovat a lapban a Szemle rovat, amely nemcsak a legfrissebb magyar irodalmi termésből válogat, a legértékesebb, mára már klasszikussá vált művekből és igen gyenge, már megjelenésükkor elavult, rossz kötetekből, hanem kitekint a külföldi szépirodalomra is. Keresztmetszetet ad a színházi életről, elidőzve egy-egy kiváló előadásnál, vagy keményen bírálva egy-egy rossz előadást; képzőművészeti kiállításokra, zenei eseményekre hívja föl olvasói figyelmét. A korabeli olvasó is bizonyára kíváncsian lapozta fel ezt a rovatot, mára azonban különösen értékessé vált ez az anyag: művelődéstörténeti információit nagy haszonnal forgathatják képzőművészek, színháztörténészek, irodalomtörténészek. Ez a rovat az indulástól a lap megszűnéséig mindig a legerősebb volt, egy kritikatörténeti összefoglalás sem hagyhatja figyelmen kívül a benne érvényesülő irodalomszemlélet számbavételét. Érdekes módon a kritikák stílusa, fogalmazásmódja jobb, frissessége is sokkal szembetűnőbb, mint a többi rovatoké. A szélesebb látókör, a tolerancia érvényesül bennük, s nagy érdeme a műfaji sokszínűség is: van itt szó filozófiai munkáról, szobrászati kiállításról, Kodály Zoltán szerzői matinéjáról, a Németországban indított művészetbírálói tanfolyamról, Krúdy, Babits, Szabó Dezső új regényeiről, az Ernst Múzeum úttörő tárlatairól és még felsorolhatatlanul sok kulturális eseményről, jelentékeny műről. Az avantgárd képzőművészettel foglalkozó kutatók számos izgalmas írásra bukkanhatnak itt, s a lap szép műmellékleteit is nagyra értékelhetik: Aba-Novák Vilmos, Baja Benedek, Tímár Imre és mások rajzai, rézkarcai találhatók az egyes számok illusztrációi között.

Az 1924-es évfolyam egyik (utolsó előtti) számát vegyük kissé részletesebben szemügyre. Ebben Dékány István, a legkitartóbb és legsokoldalúbb munkatársak egyike értékeli a folyóirat eddigi, kétéves munkásságát, s úgy véli Útközben című vezércikkében, hogy a folyóirat "ma már bátran hallatja szavát az új generáció feltörekvő tehetségeinek. Találkozóhelyet teremtettünk mindazoknak a fiatal művészeknek, akik egy elmúlt kultúra tragédiás bukásának romjai alól menekülve, a régi szokások eszközeitől mentesen új utakat, új lehetőségeket keresnek." Beszámol az olvasóközönséggel teremtett élő kapcsolatokról, az Emberek című dráma bemutatójának sikeréről, a Georg Kaiser Gáz című darabjának előadását akadályozó tényezőkről, s végül így fejezi be írását: "a hitünk megingathatatlan, és a konkolyhintőket eltaposva megyünk tovább". A szám további részében Georg Kaiserről olvashatunk egy rövid, nagyon magasra értékelő ismertetést Bács Imre tollából. Csaknem harminc drámát írt

Kaiser, ezek közül a Gáz címűt fordította le Bács Imre Endre, és ebből közli a lap a harmadik felvonást. Raith Tivadartól a Megállj... című vers sokkal jobb, mint általában az eddig közölt versek, s jellegzetes, érdekes verseket közöl Lakatos Péter Pál, Déry Tibor (Párizsból) és Hercz (később Hernádi néven publikált) György. A folyóirat büszkén adja közre a kifejezetten az Új Kultúrának írt Hasenclever drezdai drámaíró tanulmányát a filmszínészről. Az 1923-as év színházi mérlegét Szolnoki Sándor Pál írta, Bécsből küldte kéziratát, s nem is a pesti színházi előadásokról ír, hanem az európai nagyvárosokban bemutatott darabokról, azok fogadtatásáról, a születő új drámateóriákról. Különösen érdekfeszítőek az orosz színház újításairól szóló bekezdései. A probléma, melyről hosszan értekezik, ma is aktuális: "az ötezrek színháza és az intimszínház" megvalósításának gondjait részletezi. Írását ma is felvehetné egy drámaelméleti antológiába valaki, a szükséges jegyzetanyaggal kiegészítve. Csuka Zoltán szabad versével folytatódik a lap, címe: Szóltam az asszonyhoz, az izmusokból kölcsönzött kifejezések és emberszemlélet jellemzik. Ady Endre "Magyar ugar" című verséhez készített Baja Benedek illusztráció-sorozatot, ennek egyik lapját mutatja be a lap. Baló Elemér a fiatal színészek törekvéseiről közöl egy rövid eszmefuttatást, arról, hogy e fiatal színészek Strindberget, Ibsent, Knut Hamsunt, Hasenclevert, Georg Kaisert és Rabindranath Tagoret szeretnék előadni. "Becsületes szándék, hites munka, szeretetteljes együttműködés, az éhenhalásnál valamivel jobb élet a célunk" — írja. A versrovat igen gazdag e számban: Nádass József, Karly Ágost és Mária Béla mozgalmas versei következnek. Glauber Henrik Berlinből küldte el "Az új művészetről" című írását, azokhoz szólva benne, akik "igényteljesek, kik nem tudnak belefulladni a köznapi semmibe, hanem bizonyos lökőerőre, hatóerőre igényesek". Igen nagy megbecsüléssel szól az expresszionizmusról és a konstruktivistákról, s pozitív programot hirdet: "mennél többet produkálni. Kirakni mindenünket. Ezáltal igényessé tenni az embert. Ez ugyan alkotásaink erejéből adódik, mert nem célunk élményt szerezni. Azért alkotunk, mert magunkat akarjuk kifejezni, saját egyensúlyunkat akarjuk. Viszont, amit magunkért teszünk, mindenkiért tettük, mert amikor azt mondjuk 'ÉN', ezalatt a világot értjük. Különben nem élne oly intenzíven bennünk az akarat, a világot saját képünkre formálni." Osztrák költőt, Erwin Stranikot méltatja a következő kis írás, szerzője Tilkovszky-Thaly Béla, a költőtől azonban nem közöl egyetlen művet sem. A szám utolsó verse Léderer Imre Új szövetség című szabad verse, amely már semmiben nem emlékeztet az Új Kultúra első számaiban közölt versekre. László István Szabó Dezső, az író című kis esszéje a lap utolsó előtti írása. Mérsékelt, józan hangú, kritikus és elismerő egyszerre.

Többek között ezt írja: "Igazságtalanság és érzéketlenség volna úgy ítélni, hogy ma, egy általánosabb történelmi és kultúrhaladás perspektívái között ezek az eredmények feleslegesek." Végül a lapszám záró közleménye az emigrált művészekhez szóló felhívás, nyílt levél, melyet Bács Imre Endre fogalmazott, s melyben azt szögezi le, hogy "Csak egy forradalom van. Önmagunkat forradalmasítani, igényessé tenni az igazságra. Az igazság pedig: harc az ember közös, erőszak nélküli eszményeiért."

Nagy utat tett meg az Új Kultúra az első számoktól e szám tartalmáig. Az ízlésformálásban, igényességre nevelésben, a sokoldalú érdeklődés felkeltésében, az új értékek iránti fogékonyságra nyitottá tételben vitathatatlan érdemei vannak. Az avantgárd története, a húszas évek sajtótörténete, az egyes írók (főképpen Kassák, Déry, a szocialista írók) monográfiái, az új képzőművészet kibontakozását kutatók számára érdekes adalékokat szolgáltat ez az orgánum, amelyet szerkesztői és szerzői oly nagy lelkesedéssel, anyagi áldozatokat vállalva, néhány konzervatív lap támadásaival dacolva tartottak fenn. A két világháború közötti szellemi életről kialakított képünk is árnyaltabb, színesebb lesz e lap közleményeinek ismeretével. A címében vállalt eszmény, az új kultúra megteremtéséből az Új Kultúra is kivette szerény részét.

JÓZSEF FARKAS

KASSÁK LAJOS: EGY EMBER ÉLETE

"Az elém került regények közt egyetlenegy van, melyet talán negyven-ötven év múlva is érdeklődéssel lapoz valaki: Kassák önéletrajza, az Egy ember élete, melynek a múlt év végén jelent meg három kötete" -- írta Németh László a Tanúban több korabeli regényt ismertetve-bírálva a harmincas évek elején, majd így folytatta: "Kassák a magyar irodalomban a felemelkedő proletárt jelenti, a satu mellől kinőtt lakatos ő, aki, mint gyermek megtanulta a vasat hajlítani, mint férfi a nyelv puhább, de ellenállóbb anyagával vívta meg harcát, hogy a néma anyag szolgálatában szerzett tapasztalatát és hitét a hangos anyagon át közölje sorstestvéreivel."[1]

Németh László helyesen állapítja meg, hogy ami Kassák életrajzában nagy, az "egy új öntudat kialakulása". Elismeri, hogy életéből a lényegest választja ki "éles képekben", ugyanakkor úgy látja: a regény erkölcsi értéke magasabb művészi jelentőségénél is. Kassákot olyan ellentmondásos írónak tartja, aki hétköznapi életében és művészi tevékenységében egyaránt a magyar munkásmozgalom ellentmondásait, erényeit és hibáit egyaránt hordozza, és ezeket örökíti meg életrajzi regényében is. Valóban, ha ma újraolvassuk az Egy ember élete köteteit, a feltárt életdarab, a proletár fejlődésrajz bemutatásának nyers őszintesége mellett, és a tömör művészi megformálást is magasra értékelve, érthető számunkra, hogy Kassák művében a proletár író és a munkásmozgalom közötti feszültség érzékeltetése keltette fel igazán Németh László figyelmét. Mert mindmáig megoldatlan rejtély előttünk, mi lehet az oka, hogy egy, magát a proletariátus legmélyéről ipari szakmunkássá, majd íróvá -- osztálya jellegzetes vonásait kifejező, magas művészi eszközökkel megformáló íróvá -- felküzdő ember, Kassák Lajos, a maga konok etikájával, újat és többet akarásával mindig összeütközött -- önéletrajza tanúsága szerint is -- szűkebb vagy tágabb környezetével. Családjával, sokszor barátaival vagy munkatársaival került szembe ilyenkor, végül a munkásmozgalommal is -- akár a

szociáldemokratákra, akár a kommunistákra gondolunk. Elvi összeütközései, vitái során soha nem engedett, manifesztumokba foglalta a maga igazát és tábort gyűjtött maga köré, megújítva közben irodalmat, esztétikai látásmódot és közízlést. Ezt a "rejtélyes" kérdést tartjuk a legfontosabbnak e nyolckötetes regényciklus vázlatos vizsgálatánál.

Legolvasmányosabb, és talán Gorkij önéletírásával leginkább összevethető az első két kötet, amelyben inaséveitől íróvá válásáig rajzolja meg fejlődésútját. Egy fiatal, akaratos, a maga útját tudatosan járni akaró munkásgyerek rendkívül kemény küzdelmét látjuk e kötetekben a kormos, füstös lakatosműhelyek mélyén, sokszor az inastársaknak is kiszolgáltatva (Gyermekkor); majd már mint lakatossegédet munkanélküliként ődöngve a vidéki kisváros utcáin. Később kamasszá cseperedve már nagyüzemekben is munkát talál ideig-óráig, és megismeri a modern technika akkori vívmányait is. Közben három fontos szálon is tovább fut fejlődésrajza: a proletárcsalád életének és a lakatosinasok hierarchiájának "aprólékos" bemutatása már a marasztaló, visszahívó környezet és az abból kontokul "följebb" törekvő fiú belső ellentéteire épül. Céltudatosan tanul, költővé, íróvá akar válni ő, aki akkor a helyesírást sem ismeri még igazán, hogy önmagát kifejezve, osztályos társai életét is a világ elé tárhassa. És egyidejűleg megismerkedik a munkásmozgalommal, eljár munkásegyletek gyűléseire, szocialista meggyőződésűvé válik. E három oldalú fejlődésrajz motiválja az önéletírás egészét. Kassák erkölcsi érzéke önmagához és másokhoz könyörtelenül szigorú. Talán itt lehet először tettenérni azt a belső erőt, ami minden igazságtalansággal szembefordítja.

"Szorgalmasan jártam az egyletbe — írja erről az Egy ember élete második könyvében, a Kamaszévekben —, ott voltam a kedélyes estéken, a tanító felolvasásokon, olvastam a Népszavát, mint a mi lapunkat, és kifejlődött belőlem a vitatkozás szenvedélye. Nem felületesen vettem a dolgokat, iparkodtam mindent alaposan átlátni, vitatkozás közben a magam gondolatait elmondani, s emiatt gyakran volt összeütközésem nemcsak a szűkebb barátaim között, hanem az egyletben is. Ahogy a munkaadóm előtt nem tudtam megjuhászodni, az egylet vezetősége előtt se hajtottam meg szó nélkül a zászlóm. Ezekben az emberekben volt valami hidegség, valami kellemetlen rátartiság, s ezt én túlzottan föléreztem és sokszor volt emiatt kellemetlenségem.

— Az nem lehet, hogy a szocialisták között játszhassa valaki az urat — mondtam —, egyformák vagyunk valamennyien, s ha valakit beválasztanak a vezetőségbe, az nem azt jelenti, hogy ő most már fölénk került."

A mozgalomban ekkortájt ismerkedett meg Peyer Károllyal, Landler Jenővel, Alpári Gyulával, Szabados Sándorral és Csizmadia Sándor költővel, akit

nagyra becsült. Petőfi mellett egy ideig Csizmadia volt számára a költő. Amikor később egy Berzsenyi kötet jut kezébe, majd megismerkedik Ady Endre költészetével, akkor ismeri fel igazán a modern költészet hozzá legközelebb álló vonásait, jellegzetességeit. A mozgalomban, a munkásegyletben már saját verseit is fölolvassa olykor, és első verseit hamarosan közli a Független Magyarország. Részt vesz sztrájkok szervezésében és csaknem mindig a vesztesek oldalán találja magát, amit a sok családos munkás kiszolgáltatottságával magyaráz meg magának, ám szigorúan ítéli meg azokat a munkás-társait, akik olykor sztrájktörőkké váltak. Így jellemzi őket, a szó és a tett kettősségét ragadva meg magatartásukban:

"Két életet éltek, az egyik volt az, amit a szájukon kibeszéltek, ez vörös és lobogó volt, a másik volt az egész belső természetük, amit leginkább csak a gazdagok iránti irigykedés tartott izgalomban. Nekem nem voltak kölönceim, barbár és magányos ember voltam, amit elgondoltam, azt végre mertem hajtani."

Az első kötetekről talán Komlós Aladár 1927-ben írt bírálata adja számunkra a legplasztikusabb és ugyanakkor a legőszintébb, ma is helytálló képet: "Kassák önéletrajzának művészi értékét az adja meg mindenekelőtt, ahogy emberek, jelenetek, szobák, hangulatok újrateremtődnek benne, valami csaknem tapintható sűrűséggel és frissességgel... Azt hiszem azonban, hogy Kassák önéletrajzának rendkívüli varázsa nemcsak a művészi szépségéből, anyagának érdekes gazdagságából és sallangtalan stílusa nagy megjelenítő erejéből ered, hanem onnan is, hogy az az élet, amelyet elénk tár, erkölcsileg rendkívül vonzó. Csupa erő, tisztaság és harmónia. Pedig nyilvánvaló, hogy Kassák nem retusálja a képét."[2]

Kassák önéletírásának harmadik könyvében, a Csavargásokban "élete kiteljesedését" rajzolja meg, vándorlásait Ausztrián, Németországon át Párizsig és megismerkedését a külföldön is létező munkás-nyomorúsággal. Színes kavargások világa az, amit így megismer. Hosszan sorolhatnánk azokat az ötleteket, amelyeket a vándorló szegénylegények kieszelni kénytelenek, hogy valami pénzhez, szálláshoz, élelemhez juthassanak. A könyvsorozat e kötete akár szociológiai tanulmányul szolgálhatna az első világháború előtti Európa vándorló szegényeinek életéről. Figyeljük meg, hogyan ír például Kassák a párizsi menhelyeken töltött éjszakáiról, milyen tömören tudja érzékeltetni az ott szerzett élményeit, benyomásait:

"Kétségtelenül a párizsi Asyl szebb és melegebb fészek volt az én eddigi összes otthonaimnál, de sajnos, csak egy éjszakára kapott benne szállást az ember. Látszott, a franciák az egészet csak jó hírterjesztőnek tartották

fönn, minden megszorultnak menedéket adnak benne egy éjszakára, életébe belevésik a fehér ágyak emlékét, aztán becsukódnak előtte a kapuk, senki se törődik vele többé. A második éjszakát már a zsidó negyed menhelyén töltötték, ismét a régi piszokban és nyomorúságban. De itt se a tipikus koldusok és megválthatatlan csavargók között. Az 1905-ös forradalom zsidó emigránsai gyűltek itt össze. Itt ismerkedtem meg a forradalom igazi fanatikusaival, a könyveket bújó csodavárókkal és a tett propagandistáival. S ha testben és lélekben megmart a menhely nyomorúsága, ezek a nyomorúságos szegény emberek, hogy érdemes legyen élnem, tűzzel és vörös virággal vetették be az agyvelőmet."

Emberi és írói vívódásait írja meg Kassák életrajz-sorozata negyedik könyvében, a Vergődésben. Párizsból ugyanis kénytelen hazajönni, amihez az ottani magyar követség segítséget is nyújt. Idehaza sem talál azonban magára, családjával is minduntalan összekülönbözik, a mozgalom sem nyújt számára biztonságérzetet és írói ambíciói is nehezen bontakoznak ki. Visszaemlékezve őszintén ír erről, szavai sok szempontból ma is tanulságosak számunkra, mert jól idézik fel akkori belső nyugtalanságát és annak okait:

"Akármerre indultam el az úton, mindenütt falba ütköztem. A családom jó volt hozzám, és én alig bírtam el a jóságukat. Úgy éltem otthon, mintha egy szűk edénybe zártak volna be. Mintha növésben lennék, és külső erőszakkal vissza akarnának nyomni a múltamba. Másképp gondolkodtam, mint ők, s talán más szavakkal is fejeztem ki magam. Volt úgy, hogy alig értettük meg egymás beszédét... De ugyanígy voltam a mozgalommal is. Jó, szinte dogmatikus szocialistának éreztem magam, s mégis egészen másképp gondolkodtam és másképp cselekedtem, mint társaim. Nem gyávább, nem felelőtlenebb voltam náluknál, hanem következetesebb. Nem vakon engedelmeskedő, hanem nyugtalan kezdeményező. A torlódó események másokat megvadítottak vagy elfárasztottak, engem megkeményítettek a harcok és a kudarcok. Nem dühöngtem és nem akartam boszszút állni az ellenfelemen. Szívós és következetes voltam. Éreztem, idő kérdése csak, hogy bebizonyítsam az igazam. Egyelőre azonban majdnem egyedül vagyok."

E könyv végül is pozitív képpel, Kassák íróvá fejlődésének első nagy állomásával zárul. Osvát végre elfogadja regényét, és ezt a tényt a Nyugat híres szerkesztője az írót karonfogva közli vele a Körúton. "Mit érhetne el többet egy fiatal író annál, hogy holnap vagy holnapután megjelenik a regénye a Nyugatban? Ez a legtöbb. Ez a hegycsúcs, ahova csak a kiválasztottak tudnak fölérkezni" -- e szavakkal fejezi be a sorozat negyedik könyvét Kassák, utólag is az elégedettség jó érzésével.

Önéletrajza ötödik könyvében írói és munkásmozgalmi továbbhaladásának útját örökíti meg. Kötetének címe Kifejlődés; ezzel is jelezni kívánja, hogy az első világháború kitöréséig már elérte íróvá és forradalmárrá érésének azt a fokát, ami meghatározóvá vált egész további életére. Nagy élménye az 1912. május 23-i munkástüntetés, amelyen maga is részt vett, és amit "vérvörös csütörtök"-nek említ azóta is történetírásunk. Kassák is megrajzolja regényében e nap súlyos eseményeit.

E kötet át meg át van szőve a politikai eseményekre reagáló munkásmozgalmi és irodalmi mozzanatokkal, érződik, hogy Kassák már tudatosan készül írói és irodalompolitikai feladatvállalására. Sokasodnak a jelek, hogy a világ háborúra készül és ez a lehetőség a szocialista munkásmozgalmat is megosztja. Kassák és elvbarátai antimilitarista álláspontról építik ki a maguk tennivalóit: a lelkek mozgósítását mindenféle háború ellen, illetőleg egy várt és majdan bekövetkező forradalom érdekében. Sokan úgy gondolják, hamarosan bekövetkezhet egy forradalmi fordulat, de Kassák maga józanul, illúziómentesen látja: "Mi csak olyan előfutárfélék vagyunk. Komolyan még harcnak sem mondható az, amit végzünk. Műveljük a talajt, amibe valakik majd elvetik a magot, s aztán ez a mag kicsírázik, kalász lesz belőle, s csak aztán jön el az aratás ideje."

A következő, sorrendben a hatodik kötete (Háború) már igen mozgalmas időkben játszódik, az első világháború esztendeiben. Kassáknak is meg kell jelennie a katonai sorozáson. Gúnyosan méregetik a fekete ingben álldogáló sovány fiatalembert, akit végül is felmentenek. "Érzem -- írja Kassák --, hogy az orvos utánam néz, de nem szól rám, lehet, hogy nemcsak ijesztően soványnak, hanem kicsit bolondnak is tart. Hála istennek, gondolom, nem árt meg az ember egészségének, ha az ilyen alkalmakkal kicsit bolondnak tartják. Otthon úgy fogadnak az asszonyok, mint aki a koporsóból lépett vissza az életbe."

Igazában ezekben a háborús esztendőkben kezdte megvalósítani Kassák irodalmi terveit A Tett, majd annak betiltása után a Ma című antimilitarista folyóiratok létrehozásával. E folyóiratok körül már színrelépésüktől kezdve sokoldalú irodalmi és részben politikai vita bontakozott ki, amelyekről Kassák részletesen beszámol és szól a viták indítékairól és körülményeiről is. Ma is valósnak tarthatjuk azt a nézőpontját, hogy e folyóiratok szocialista eszmekörben fogantak, élesen háborúellenes hangvételükkel és művészi újításaikkal, az avantgárd irodalom magyar változatának kialakításával a Nyugat mellé magasodtak.[3] Kassák önéletírásának ez utóbbi köteteiről szólva, Schöpf-

lin Aladár is felveti Kassák és a szocialista munkásmozgalom viszonyának problematikáját:

"Az írói hivatás-érzet mellett még egy másik tényező segített Kassákot kiemelni a szellemi élet felsőbb régióiba: a szocializmus. Ez volt az első eszme, amellyel életében találkozott s rajta tanulta meg az eszmékkel való foglalkozást, sőt az öntudatos gondolkodást. Ha azt, amit Kassák a szocialista eszmével való találkozásairól ír, eszmélkedve olvassuk, akkor megértjük azt a vallásos áhítatot, mellyel ifjú szocialisták a szocializmushoz ragaszkodni tudnak. Rés ez nekik, melyen bepillanthatnak a szellemi világ mennyországába. Kassák mindvégig szocialista maradt, az irodalom napfényére jutva sem tagadta meg proletár voltát, ő a magyar szocializmusnak legkitűnőbb írója. Csodálkozna az ember rajta, hogy nem jutott neki szerep a szociáldemokrata mozgalmakban, ha nem látná, hogy őbenne mindig az író volt túlsúlyban, az író szemével, tehát kritikai szemmel nézte itt is a dolgokat, gondolatait nem szorította egy párturalom béklyóiba. A szocializmus neki nem párt, hanem világszemlélet, magas értelemben vett humánum, vérbeli szolidaritás. A pártban való politikai szereplést bizonyára nem is ambicionálta. Hogy a párt taktikusai és szervezői nem szívesen látták az olyan kritikai szellemű vitatkozókat, mint ő, az kitetszik az önéletrajz egyes részleteiből, de kitetszik belőlük az is, hogy ő sem alkotott magának róluk egészen kedvező képet. De hogy ilyen vérbeli szocialistát és kitűnő írót, mint Kassák, a magyar szociáldemokrata párt nem karol fel és nem hasznosít, azon csak azért nem csodálkozunk, mert tudjuk, hogy az irodalomhoz való viszony tekintetében nincs különbség politikus és politikus, párt és párt között."[4]

Károlyi-forradalom, illetve Kommün címet adta Kassák életrajza VII. és VIII. kötetének, az Egy ember élete befejező könyveinek. Joggal írta Németh Andor, hogy "Kassák önéletrajzának két utolsó kötetében a szerző politikai szereplésének és történeti tekintetben is perdöntő fontosságú eseményeknek ábrázolása, legalábbis látszatra, oly tárgyilagos, oly elképesztően indulatmentes, mintha idegen csillagról szemlélné saját történetét."[5] Kassák forradalmak alatti szerepléséről, aktivista elméletéről, ami akkori költészetében is megnyilvánult, valamint írókkal és politikusokkal folytatott vitáiról évtizedek óta megoszlanak a vélemények. Végigtekintve Kassák önmaga által rajzolt fejlődésútját, valóban különös súlyt kell helyeznünk 1918--1919-ben kifejtett nézeteire, elvi vitáira és Kun Bélával való nyilvános sajtóvitájára, amelyet Majakovszkij és Lunacsarszkij korabeli nézeteihez viszonyíthatunk.[6] Még pozitívabban értékelhetjük ma a Kassák Lajos és köréje csoportosuló magyar aktivisták 1919-es magatartását, ha elvi állásfoglalásaikat, és a körü-

löttük zajló korabeli vitákat szélesebb világirodalmi folyamatban, a német aktivisták akkori mozgalmával is párhuzamosan vizsgáljuk.[7] Kassákék forradalmi feladatvállalása, valamint a korábbi (a némettel több rokon vonást mutató) expresszionista korszakuk közötti különbség, másképpen fogalmazva: a "felkészülés" és a "cselekvés" időszaka ábrázolásának bizonyos mértékig eltérő jellege (a tárgyilagosabb leírótól a hevesebb, szubjektívebb hangváltásra) így jobban kidomborodik előttünk.

Talán még egy szempontot érdemes figyelembe venni e két kötet elvi vonulatának értékelésénél, nevezetesen Lukács György közoktatásügyi népbiztos nyilatkozatát, aki éppen az őt és Kassákot együtt támadóknak válaszolva fejti ki, hogy "A politika csak eszköz, a kultúra a cél".[8] Továbbá Lukács Györgynek az Ifjúmunkások Kongresszusán elhangzott beszédének azon részletét, amelyben tesz bizonyos különbséget a mindenkor kompromisszumokra kényszeríthető politika és az abban közvetlenül részt nem vevő, ezért "egészen tiszta" harcosok között ugyanabban a küzdelemben. Lukács a következőket mondotta: "Mi szakadatlan kompromisszumokra vagyunk kényszerítve a nagy cél érdekében. Nem szabad az eszközökben válogatnunk, mindent meg kell tennünk a proletariátus osztályérdekeiért. Önök azonban nem állnak ilyen közvetlenül benn ebben a küzdelemben, és az önök szerepe az, hogy a meg nem alkuvás politikáját harcolják, erkölcsi mértéket adjanak a küzdelemmel. Mert kell, hogy egy helyen egészen tisztán lobogjon a láng, minden megalkuvás nélküli, egészen tiszta, mocsoktalan legyen a proletariátus érdekeiért folytatott küzdelem. Ez a hely az ifjúság lelkében van..."[9] Ma már nem nehéz felfedezni a gondolati rokonságot Kassák Kommün-értékelése (ugyanis csak egy állomásnak tartotta győzelmét a proletariátust teljes emberré kifejlesztő végcél szempontjából), valamint nagyon határozott, megalkuvás nélküli írói küzdelmét a rázúduló támadások közepette 1918/19 napjaiban, a Lukács György által kifejtett gondolatisággal, illetőleg forradalmi magatartásformával. És így talán ma már nem is annyira meglepő, hogy az idő (a történelmi Idő) sokkal inkább az írót igazolta, mint az őt elmarasztaló politikát. Ez persze, visszamenőleg is igazolja Lukács György 1919-ben kifejtett, említett gondolatait.

Könyve zárófejezetében a Tanácsköztársaság leverését, az ellenforradalom börtönébe került proletárok nyomorúságos sorsát írja le Kassák; ő is közöttük van és vigasztalja az elbukottakat. "Úgy érzem -- írja --, egyelőre az a feladatom, hogy az eszükbe lassan felszivárgó sötét képzelgéseket eloszlassam, tartsam bennük az energiát és életkedvet." És megfogalmazza addigi élete legfőbb tanulságát: "Sose volt előttem világosabb, mint most, hogy annak, aki szocialista, egyszerre kétfelé kell harcolnia az emberiség boldogulásá-

ért. Azok ellen, akik rosszindulatú gőggel fölül és azok ellen, akik buta gyámoltalansággal alul vannak." Végül is Osvát Ernő, Füst Milán és Móricz Zsigmond segítségével Kassák kiszabadul börtönéből és elindul többéves emigrációjába, Bécsbe. Ezzel a képpel zárul Kassák Lajos önéletrajzi regénye. Eredetileg tíz kötetre tervezte ugyan e regénysorozatát, de a körülmények nem tették lehetővé annak megvalósítását.[10]

JEGYZETEK

1. Németh László: Új regények. Tanú, 1932. 1. sz. 46—47.

2. Komlós Aladár: Egy ember élete. Századunk, 1927. 12. sz. 622—624.

3. Vö. József Farkas: "Rohanunk a forradalomba". A magyar irodalom eszmélése 1914—1915. Bp. 1969. 54—68. és 151—171.

4. Schöpflin Aladár: Kassák. (Egy ember élete — Második rész.) Nyugat, 1932. I. 164—167.

5. Németh Andor: Kassák Lajos: Egy ember élete. (VII. és VIII. kötet.) Nyugat, 1935. I. 60—63.

6. Vö. József Farkas: Proletárforradalom, avantgárd és tömegkultúra. In: "Vár egy új világ". Szerk.: Illés László és József Farkas. Bp. 1975. 10—29.

7. Vö. József Farkas: Kassák Lajos és a német aktivizmus. Somogy, 1987. 2. sz. 47—50.

8. Lukács György: Felvilágosításul. Vörös Ujság, 1919. április 18.

9. Lukács György beszéde az Ifjúmunkások Kongresszusán. Vörös Ujság, 1919. június 21.

10. Csaplár Ferenc: Kassák körei. Bp. 1987. 171—172.

RÓNAY LÁSZLÓ

MÁRAI SÁNDOR KÍSÉRLETEI AZ "IDŐ-PÁNIK" LEGYŐZÉSÉRE

A BÉKE "UTOLSÓ PILLANATA"

Márai Sándor cikkeiből, de az Egy polgár vallomásaiból is vezérszólamként hallhatjuk ki a munka, az írói mesterség megbecsülésének érzését, azt a felismerést, hogy csak ennek rendszeres, művészi gyakorlata révén találhat független életlehetőséget. A következő években szinte elképesztő termékenységgel ontja műveit, melyek között akadnak fontos, sikerült regények (mint a Féltékenyek, vagy a már-már virtuóz beleérzésről árulkodó Szindbád hazamegy), s olyanok is, amelyek kiábrándították korábbi rajongóit, újabb és újabb "revízióra" késztették kritikusait. Az Egy polgár vallomásai második kötetének megjelenése után gyors egymásutánban egyszerre három könyve is megjelent: Válás Budán című regénye, a Napnyugati őrjárat, melynek műfaját e szavakkal határozta meg: "egy utazás regénye", s rövidebb lírai cikkeit tartalmazó gyűjteménye, a Kabala. Ez utóbbi bevezetőjében olvassuk a következő gondolatot: "Jó kabala félni. Nem kell éppen hangosan félni, a farkastól sem kell félni. Csak éppen annyira, amennyire illik, mert tudjuk, hogy emberek vagyunk, s emberek között élünk, Jegyek alatt."

A "félelem", az a csak a regényhősök s az utazó reflexióiban megfogalmazódó baljós érzés, hogy a béke és a rend utolsó pillanatát éljük, többször is megkísérti a Válás Budán bíró-hősét, Kőműves Kristófot. Miközben Greiner Imre vallomását hallgatja, s próbálja átlátni gyilkosságának motívumait, miért ölte meg Fazekas Annát, időnként visszatekint az első világháború utáni időszakra, s világosan érti: ekkor, ebben a pénzre orientált, önző, "ködképeket kergető", s azoknak behódoló korban romlott meg végképp a "szerkezet": "... tudomásul vette, hogy a társadalom ragaszkodik a régi megállapodásokhoz. Csak éppen nem hűlt ki még a forró anyag; a felrobbant formák anyaga, s a régi éghajlat, az a langyos és mérsékelt, mintha nem áramlott volna töb-

bé a műveltség tájai fölött... Az emberek lelkéből láva ömlött, füst és szurok; felocsúdtak a halálfélelemből s tébolyult éhséggel vetették magukat a pénz után, az első években minden a pénz volt, a szamárfüles és gyűrött papírpénz; a pénz uralkodott a közügyekben, a családon, az érzéseken, a gondolatokon — másképpen, mint azelőtt, nem volt cél többé, sem értékmérő, egyszerűen bódítószer volt, s az emberek, mint a morfinisták, nem érték be a fokozott adagokkal, hazudtak, szemüket forgatták, gyilkoltak, az agyakban csillagászati ködképek rémlettek, a rozzant szerkezet minden sarkában és szögletében recsegett." Az erkölcsi és művészi érzékenység elvesztésének következményeképp, s mert e "ködképek" egyre fenyegetőbben hódították meg az elméket, "... nem volt olyan valószínűtlen és elképzelhetetlen háború, mint tegnap volt. Senki sem hisz benne, senki sem kívánja, s még egészen messze van, tengerek és hegyek terülnek el a háború és béke között, még alkudoznak és magyarázzák", de az önmagát a bíró helyzetébe stilizáló író már tudja: ez az utolsó pillanat, "Európa még nyugodt, vasárnapiasan nyugodt", ő mégis pánikban indul nyugati őrjáratára, hátha onnan reménységgel térhet vissza. De a Napnyugati őrjárat utasa már a kezdet kezdetén komor jelképekkel találkozik: "Minden nagyon szépen a helyén van. Csak éppen szuronnyal vigyáz a fajdkakastollas legény az idillre. Nem szeretem a jelképeket, de ez a szuronyos őr a pályatest mellett félreérthetetlen és deklamáló jelenség. Szuronyok között élünk, szuronyok között utazunk Nyugatra. Európa szabályosan működik egyelőre, a vasúti kocsi árnyékszékében szappan, tiszta vászonkendő, a kocsikat minden állomáson kiseprik és fellocsolják — ilyen apró, biztató tünetek adnak jelt a civilizációról, melyet a szuronyos honvéd őriz. A megegyezések érvényesek még. Csak mindenfelé fegyveres őrök, formaruhás hivatalnokok, mindenütt ellenőrzés, fokozott és aggályos szaglászás, készenlét. A művelődés ünnepélye karhatalmi ellenőrzés mellett zajlik le, a 'béke' valamilyen fogvicsorgató, görcsös és merev dühvel ellenőrzött állapot. Így utazunk békésen, de szuronyok között." (Napnyugati őrjárat, 31—32.) A béke, "az elmúlt tizenöt esztendő karantén-ideje, talán arra volt csak jó, hogy harci dalokat tanuljunk, és kiköszörüljük késeinket".

A szuronyokkal őrzött béke magában hordja a háború lehetőségét, sőt: bizonyosságát. Denhamban, a hollywoodi stúdiók mintájára felépített hatalmas filmgyár kertjében figyeli a hatalmas apparátussal készülő H. G. Wells-filmet, a Things to come-ot; írója maga ügyel a felvételekre, ő ad utasításokat a díszletek elkészítésére, melyek már egy újabb és elkerülhetetlen háború utáni London romjait idézik, "London romhalmaz, a lakosság elszéledt a barlangokban, Párizs és Berlin nincs többé, a kontinensen hullák milliói rot-

hadnak, az Apokalypszis négy lovasa vágtat végig az egykori műveltség tájain, a lovak patája nyomán dögvész lepi el a földet, az emberek elhagyják a városokat, különös vándorlási betegség tör ki a lakosságon, senki nem találja a helyét, az életben maradottak bronzkorbeli, nomád életet élnek". S mindez a valóságból veszi igazolását: az olaszok háborúznak, a németek fegyverkeznek, az angol szocialisták már beleélték magukat egy újabb háborúba, "a Wells-film díszletei szerény illusztrációk a napi politika lehetőségeihez".

Sokan és "nyugtalanító rikácsolással" beszéltek és írtak a "Nyugat alkonyá"-ról, s Márai azért indult útnak, hogy az olvasmányok és propaganda jelszavait összehasonlítsa a valósággal. "Még egyszer", "utoljára" ül vonatra, abban a biztos tudatban, hogy a háború elkerülhetetlen, de ez a háború mégsem jelenti Európa végét. Spengler értelmezése szerint az átmeneti kultúrák egyik fontos jellemzője az "idő-pánik", de ő ezt másként éli át: a pánik akkor fogja el, amikor a háborúra gondol, s ez azt a tudatot erősíti benne, hogy méltósággal kell őriznie a régi liberális-polgári ideálokat és hagyományokat, hiszen "még mindig hiszem — írja "őrjáratában" —, hogy az emberi értelem utolsó pillanatban erősebb, mint az emberi pimaszság, butaság, halálvágy". S e hagyományok annál csalogatóbbnak látszanak a veszélyeztetett Európában, mennél teljesebben tárul fel az utazó előtt a kapitalizmus érett teljessége, mely maga is tele van váratlansággal, bizonytalansággal: "Régen gyanítom, hogy a kapitalizmus nemcsak az, ami színpadiasan kilátszik belőle — nemcsak a Morganok, Rockefellerek, Dupont-ok, hanem a névtelenek, akik egy-egy pillanatra mutatkoznak csak meg, mint a lochnessi szörny... mi gátolhatja ezt a láthatatlan nagytőkét, ezt a névtelen, ellenőrizhetetlen nagytőkét üzleteiben, micsoda értelem, érv, érzelem tilthatja meg nekik, hogy a mérleg, a vagyoni terjeszkedés vagy a vagyonvédelem érdekében holnap, valahol a világban, meggyújtsák a háborút?" A Válás Budán bírája is úgy érzi, hogy az új nemzedék, mely az építésről "szónokol", "két kézzel vájkál a rombolás törmelékei között", s hiába beszélnek az új rend képviselői a tárgyilagosságról, az objektivitásról, a rendről és fegyelemről, ezek mögött az eszmények mögött zavar lappang, "kétely mindennel szemben, ami valami tételes törvény, ami 'princípium'".

Mintha a most még békés világ is siettetné végzetét: átalakult időképzete, rohanva közelíti meg bizonytalan céljait, ideállá emelve a spengleri "rekorder szellem" képviselőit, ezeket "a megkótyagosodott köszörűs hentes-legényeket". Ez az igazi "idő-pánik", jegyzi fel gunyorosan a nyugati utazó, "Spengler pánikja", s "ehhez nincs többé útja", ezt az embertípust ő is a romlás jelképének érzi. Az utolsó pillanat szorításában is úgy érzékeli, ez

a tömegek pillanata, akik Ortega szerint "lázadásra" készülnek: "Ez az 'új stílus', amely házakban, ruhaviseletben, technikai találmányok vonalában megmutatkozik, a tömegek stílusa, valami nagyon nyers, átlagos és rikítóan célszerű — annak a közönségességnek a stílusa, amely tudatában van erejének, világgá meri kiabálni ordenáréságát, öntudatos és hangos. A tömeg szót kér. Nemcsak a politikában. Nemcsak a népgyűléseken. Nemcsak emberi jogait követeli — barbárságának előjogait követeli, ízléstelenségét akarja érvényesíteni, merészel ordenáré lenni. Ez a változás egyik értelme." (Napnyugati őrjárat, 72.) Ez a "kórtünete" Párizsnak is: mindenki rohan, "a sietség, a menekülés bennük van; nem tudnak másként ... hozzátartozik a pillanathoz". A "barbár bátorság", melyet egész útján tapasztal, "a pénz szabadsága", mely kikerülhetetlenül sodorja vége felé Európát, s amellyel szemben a művésznek merőben másfajta független magatartást kell kialakítania, amely "olyan korlátlan és irtózatos, hogy a legerősebbek mernek csak élni vele, s nem kell pénz hozzá...".

"HELYTÁLLÁS A ROMOKON"

Az író, akit elsősorban a nácizmus térhódításának tapasztalai arra intettek, hogy a tömegek rendkívül könnyen manipulálhatók, hiszen Hitlert voltaképp a kispolgári tömegek juttatták hatalomra, fokozott érzékenységgel pergette vissza a századvég és a századelő általa megismert polgári életformáját, a "rend, nyugalom és biztonság" idilli korszakát, mely ellenpólusa e háború felé sodrodó korszak életérzésének. A Válás Budán hőse, akárcsak Márai, gyakran gondol arra, hogy "fájdalmasan tört" pillanat szülötte, amikor a polgári osztály még békében és biztonságban élt, "élvezte a családias birtoklás javait", "az ország nagy és természetes határaival csonkítatlanul ölelte magához az osztályokat és fajtákat", a birtokon belüliek a "béke idilljét" élvezték, s a világháború s az azt követő széthullás veszedelmére még csak "lidérces fényjelek" figyelmeztettek. Ahogy Kőműves Kristóf megfogalmazza: "Az élet afféle vasárnapi cifrasággal tündökölt."

Fontos eleme volt ennek az idillinek mutatott korszaknak a "törvény" léte és hitele. Keretei között minden "ismerős volt", "a modor, a fegyelem, az alárendeltségi viszony". Aki e "törvény" bűvkörében nőtt fel, érett meg, érintetlen maradt a romboló civilizáció hatásától, ám készségesen elismerte annak szabályozó és fékentartó erejét: "az ő dolga volt, a bíróé, hogy a civilizáció fegyelmezése ellen lázadó ösztönöket féken tartsa; soha ennyire

nem volt hivatása, társadalom-mentő és nevelő hivatása a bírónak, mint ebben a nyugtalan időben".

Márai alapvetően tömegellenes, arisztokratikus életideálját fogalmazza meg a bíró a törvényesség védettségében, a látszat-idillben, annak a "rend"-nek igézetében, mely konzerválni akarta a társadalom kiáltó igazságtalanságait, a megoldatlan nemzetiségi kérdést, s a lázadó jogos indulatokkal szemben az "értelem"-re, a "mértéktartás"-ra hivatkozott, melyet nemzedékek adtak tovább egymásnak: Kőműves Kristófot sem kellett nevelni és tanítani e világkép elsajátítására, ösztönösen hitelesítette benne azt az "apák tapasztalata".

E századvégi életérzést a boldog és független egyéniség korának látta és láttatta az Egy polgár vallomásai alakjaiban. A béke egyik legfőbb veszélyeztetőjének az egyéniségét vesztett, ellenőrizhetetlen indulatú tömegembert érezte, aki gyanakvással figyeli a lélek függetlenségének érintetlenségébe húzódó individuumot. "... ami az enyém, nem egészen az enyém többé — gondolja az utazó író —, nemcsak a tárgyak, gondolataim és meggyőződésem sem teljesen az enyémek. Amerre utazunk, gyanakvás fogad majd — mit hozunk a lélek titkos rekeszeiben, mifajta meggyőződést, milyen Istent hiszünk, milyen emberfajtához szegődtünk el, mit gondolunk, ha egyedül vagyunk, jogról, igazságról, politikáról és hatalomról? Mindent tudni akarnak; azt is, amit én sem tudok magam felől egészen biztosan..." (22—23.) Az individuum megszűnésének és veszélyeztetettségének egyik biztos jele, hogy az "emberekkel ritkán történik manapság 'valami'", a híradások mindig arról szólnak, mi történik az emberekkel "általában", s ezért "az élet mintha megsűrűsödött, elmeszesedett volna". A tömegembert szolgálja a művészet is, az elgépiesedett, iparszerűen űzött képzőművészet, film és irodalom, már csak kevesen vannak, akik e nagyüzemben valami emberit mondanak vagy gondolnak, "lehetőleg úgy, hogy a gyáros ne hallja nagyon, vagy egyáltalán ne tűnjön fel neki".

Sokszorosan átérzi ezt a gépiességet, a figyelem és az érzelmek hiányát, aki kis nép fia. Érkezésének örülnek, megérkezett "valahonnan", "Kamerunból vagy Magyarországból", mindegy, amúgy is, mint az angol úriasszony mondja: "minden magyar egyforma". "Egyformák vagyunk e kispolgári angol hölgy számára — mondja Márai kesernyés gúnnyal —, mind 'hasonlítunk' valamilyen rejtélyes módon, Apponyi Albert gróf és Krúdy Gyula, mind 'ugyanaz', mind magyar, összetéveszthető ... ezzel a szemlélettel nem lehet vitatkozni." Paradox módon mégsem kisebbrendűségi érzést keltett benne az egyformaság, inkább küldetéstudatát erősítette: neki, az ismeretlen, az "egyforma" kis nép fiának őriznie kell a hagyományokat, az emberséget, amit ezek a hagyományok jelké-

peznek, s amit a nagy népek, az elgépiesedett, eltömegesedett, háborút készítő nagy népek nem ismerhetnek. Mintha az "utazó" személyes meggyőződését fejezné ki Kőműves Kristóf, aki hasonló küldetéses öntudattal idézi apjával folytatott beszélgetésük végszavát: "most erről az országról is szó volt. Erről a valóságosról és tapinthatóról, mely mindkettőjüknek, az öreg s fiatal bíró számára becses volt... Az ország volt mindenki: az élet. Meg kellett menteni. Mindenki a maga helyén." A "kötelesség", a "helytállás" kulcsfogalmai a regénybeli Kőműves Kristóf életének: ennek révén kell meg- és átmenteni az apró, a hépköznapi, egyéni érzéseket, a családot, a szeretetet, megértést, s "elutasítani mindent, ami kétely, ami bontás, ami szétbomlás és ösztönös becsvágy, egyéni felelőtlenség". Ezeket az egészen apró hétköznapi érzéseket, az individuum még sértetlen érzésvilágát fejezik ki a Kabala írásai, s erre a jelentésrétegre figyelt föl rendkívül finom beleérzéssel Kenyeres Imre: "Márai rövidke írásai, mint a Kabala-kötet darabjai is, filozófiai alaptételt bizonyítanak: a dolgok mélyén meglátható a minden, az egész világ. A hétköznapok kis történései magukban hordozzák a rajtunk kívül álló jelentésrendet. A jelentéktelenségnek látszó, csip-csup csetlés-botlásokban feltárul, megmutatkozik az ember. Hibáival, félszegségével, korlátozottságával, erényeivel és megbocsáthatóságával. Minden jelenetnek van mélyebb tartalma — ha tetszik —, etikai értéke. Márai a titkosan elrejtett 'más' értelmet emeli ki a látszat csapóajtója mögül. Görög értelemben az a filozófus, aki lát. Márai lát és láttat, s ezzel tulajdonképpen filozófiát csinál... Most a Kabala jól mutatja: a régi 'franciás könnyedség' lassan eltűnik, és végérvényesen a filozofikus magatartás lesz az uralkodó Márai írásai fölött. A Kabala átmenet, az átmenet jelentőségével, de terhével is. Szürkébbek, egyhangúak az egymás után következő darabok, szürkébbek, mint régebbi elődeik. De már megvan bennük a következő írások megmutatkozó jegye is: a véglegessé vált humanista életforma szónoki erejű stíluskészlete."[1]

A magánéletben, a házastársi közösségben, a szerelemben is "rendet" lehet teremteni: ez is a védekezés egy módja: erre is tanít Márai a Válás Budán-nal. A harmincas évek kezdetétől a szerelmi regényeknek valóságos dömpingje árasztotta el az irodalmat. (1930: Zsolt Béla: Gerson úr és neje; 1932: Zsigray Julianna: Férficél; 1934: Bús Fekete László: Szerelemből elégtelen; 1935: Köves Tibor: A barbár; Krúdy Ilona: Ezért nem vette el; Földi Mihály: Házaspár; 1936: Aszlányi Károly: Előszó egy házassághoz; Szenes Piroska: Egyszer élünk; Jacobi Edit—Vághidi Ferenc: Házasságtörők; Vaszary Gábor: Vigyázz, ha jön a nő!; ebből a korból é. n.: Kóbor Noémi: Mi lett belőlem!; Kertész Erzsébet: Júliusi szerelem.) Ezek nagy része olvasmányosság-

ra törekedve mutatta be az ösztönök felszabadulását, ellene mondva a hagyományos korlátozásnak, a "rend"-nek és "törvény"-nek: "A lélek belső változásait nem szolgálják ki a törvények. Hullámzó érzésekhez nem lehet törvényt formálni."[2] A látszólag az egyén érzésvilágának felszabadítását szolgáló átlagirodalomban gyakran fogalmazódott meg a "különvélemény" joga és szükségszerűsége: "Megvan a külön világszemléletem, a külön felfogásom irodalomról, csőbútorokról, cselédkérdésről, politikáról és divatról. Azért, mert egy kosztümbe öltözött, papnak nevezett ember előtt kimondtuk a holtomiglant, az emésztő- és légzőszerveim mégis külön működnek... Külön véleményem van mindenről. Még a házasságról is."[3]

A Válás Budán természetesen igényesebb, jelentékenyebb regény, mint az itt felsoroltak, kétségtelen azonban, hogy Kőműves Kristóf tudatában is felsejlik a romboló ösztön, "a tudatalattinak e kísérteties felbukkanása azonban most már nem vezet zendüléshez, mint ... egyes korábbi munkáiban: nem a kötelékek megszakítását, a fegyelem korlátaiból való tébolyszerű kitörést eredményezi, hanem erkölcsi feszültséget, mely a 'nappal' nevében őzi el az 'éjszakát'. Kőműves Kristóf itt 'építő' munkát végez, a gátlás mellett szavaz, amely rendet jelent..."[4]

A "rend"-hez, a mindenkire érvényes társadalmi közmegegyezéshez azonban az is hozzátartozik, hogy a zseninek ne kelljen azonosulnia a tömeggel, a "területen kívüliség" jogait élvezhesse. A Napnyugati őrjáratban Márai több helyen megfogalmazza ezt az élet- és magatartás-ideált, mely szerinte a társadalom erejének is bizonysága. Van Goghot, Pascint, Toulouse-Lautrecet említi példájaképp. "Mind őrültek voltak? Igen, de volt egy világ, amely nemcsak eltűrte, hanem értette is ez őrültségeket. Az a lesipuskás puritanizmus, amely manapság megcélozza cselekedeteinket, semmivel nem erényesebb, de hangosan és életveszélyesen türelmetlen. Volt egy világ, amely aggályos gonddal vigyázott a társadalom érdekeire, de elviselte és megbocsátotta a zseni területenkívüliségét. Megértették, hogy, szegény, nem tehet másként..." (54—55.)

S a "rend", a "helytállás" szükségszerű velejárója, hogy az író rezzenés nélkül nézzen szembe az élet kalandjával. A mesterség gyakorlatát oly nagy pátosszal és elhitető erővel valló Márai számára épp olyan "feladatot" jelentett a napnyugati utazás, mint ahogy a Válás Budán bírójának a lélek mélyrétegeibe tett felfedező útja. Az élet által kirótt feladatokat kinek-kinek el kell végeznie, csak így lehet úrrá lenni az idő-pánikon: "... számomra nincs többé 'egyszerű' és 'összetett' élet; a hétköznap legunalmasabb, mozdulatlan pillanata is átkozottul összetett, szembe kell nézni a kalanddal; s az élet kaland marad a halál pillanatáig, szembe kell nézni az élet gyanús, kissé

moziszerű kalandjával, s aztán meg kell írni: ez a feladat, nyers és együgyű fogalmazásban." (6—7.) Igaz, az útrakelés már nem céltalan és könnyed, mert az utazó nem "szabad", nem kötetlen, "rejtélyesen és oldhatatlanul" kell a "feladatra" összpontosítania. A hajdani "riporter", aki elindult az Istenek nyomában, elsősorban élményeket gyűjtött, akárcsak a modern útirajz-típusnak olyan mesterei, mint Valéry, Larbaud vagy Giraudoux, az "őrjárat" azonban felelősséggel jár, melyet a hatalmasra növesztett belső monológ sokféleképp megfogalmaz, s amelyet "nem a tárgy igazsága hitelesít, hanem az érzés és a műveltség hűsége".[5] A feladat természetéhez tartozik, hogy az írónak végül haza kell térnie, mert itthon várja a számadás kötelessége, amint ezt Cs. Szabó László is megfogalmazta.[6] Egy nemzedék indult búcsúzó útjára ezekben az években: Németh László előbb San Remóba, majd Romániába utazott, Cs. Szabó László "Kárpát kebelében" kalandozott, utóbb megírta a Doveri átkelést, Illyés Gyula Oroszországot fedezte föl, Fejtő Ferenc "érzelmes utazás"-t tett, s akik a nyugati világtól búcsúztak, mind szomorú, baljós jeleket tapasztaltak, valamennyien azzal a szorongó érzéssel tértek vissza, hogy a béke utolsó fellobbanását látták, s ha reménytelenül is, de vissza kell térniük a bizonytalanságba: "lélekben tudom — írta Márai lemondó sorsvállalással —, hogy nincs segítség, nem volt soha, nem lesz soha".

A helytállásnak, kötelességteljesítésnek nem azt a módját választotta, mint például Illyés Gyula, aki 1933-ban egy az egész magyarság jövőjét fenyegető egzisztenciális "pusztulás" adatait rögzítette utazása közben, számára az lett az elhatározó kérdés, miképp lehet úrrá az "idő-pánikon", hogyan találhatja meg az idő szélesebb perspektíváját, amely nagyobb időegység ábrázolását teszi számára lehetővé. Amint a Napnyugati őrjáratban írja: az utolsó két évben szinte teljesen visszavonulva élt és dolgozott, "amolyan siralomházi elszántsággal", "preparált állapotban", olyan zsilipet emelve maga és a világ közé, hogy azon ne hatolhasson át a "hang", de a nyomasztó "homályos zsongás"-t, amely a végzetes időre figyelmezteti, nem képes kikapcsolni tudatából. A "helytállás" teljességéhez azonban hozzá tartozik az önzés: az idő másféle szemlélete, a "magatartás", amely kikapcsol mindenfajta "szándékot" az alkotásból és a szemléletből, nem törődik a kalendáriummal, a fizikai és a történelmi idő haladásával, csak az egyéni időre összpontosít. Erről az egyéni időbe visszahátráló magatartásról vallomásértékű szavakat tartalmaz a Napnyugati őrjárat, előlegezve Márai következő korszakának alkotásmódját és létszemléletét, mely az idővel kapcsolatos álláspontjában is kifejeződik:

"Megnézzük még egyszer a napnyugati birodalmat, amely állítólag dögrovás on van — alaposan nézzük meg és lassan utazunk. Nem Spengler írja-e, hogy a civilizációba átmerevedett kultúra egyik jellegzetes tünete az 'idő-pánik'? — s milyen találó s ügyesen csoportosított mindaz, amit e 'pánik'-ról előad! A görögöket idézi, akik nem tartottak sokat a kalendáriumról, idő-érzékük fejletlen és műkedvelő volt, legszívesebben csak az olimpiai játékok kissé laza időtávlataiban gondolkoztak, s Thukydides oly kevéssé tudott az időről és történelemről, hogy feltételezte, az ő kora előtt 'nem történt a világon semmi lényeges és említésre méltó'. Ilyen lenézően vélekedtek a görögök az időről. Ilyen megvetően gondolkozott minden élő kultúra az időről, élő kultúrák lebegnek és önfeledtek, semmi nem 'sürgős' nekik, a görögök a mykénei idő után, oly országban, amely tele volt kővel és márvánnyal, visszatértek a fa-építkezéshez, a dóri oszlopot már fából faragták s az 'antik' lélek általában ellenségesen szemlélt mindent, ami az 'idő'-vel számolt és az időnek készült. Az élő kultúra lebeg az időben, így vélekedik Spengler; a civilizációba átmerevedett kultúra egyre kisebb időegységekben gondolkodik, s a rekord pillanata, az a pánik! Így Spengler. Ezért lassan utazunk majd, kerülünk minden pánikot, szándék nélkül, őgyelegve járjuk be a napnyugati birodalom tájait."[7]

Az időnek ez a szemlélete kikapcsolja a kollektív akarati tényezőket, s Márai nem bízik az elhatározó akaratban, a népek akaratában, ezért is választ regénye és útirajza hőséül is individuumot, aki a vészes történelmi időt nem állíthatja ugyan meg, de mégis szuverén létmódot találhat vele szemben egyéni idejében, amely biztosítja számára a függetlenséget, a kötelességteljesítés keretét.

A "LEBEGÉS" TERMÉSZETE: VALÓSÁG ÉS FIKCIÓ

"Szeretném az élet anyagát feloldani a művészet dimenziójában a nehézkedés törvénye alól — olvassuk a Napnyugati őrjáratban (41.) —, olyan könyvet szeretnék írni, amelyben a hősök az asztal körül ülnek, májas hurkát vacsoráznak, s politikáról és szerelemről beszélgetnek, mint egy realista regényben, csak éppen asztal, székek s ők maguk, ötven centiméter magasságban lebegnek padló és mennyezet között — miért? Mert az az ötven centiméter, ég és föld között, ez a lebegés bennük a titok!"

Hasonló ábrázolásmód tudatosításának szándékára következtethetünk a Napnyugati őrjárat egy ironikus leírásából: a vámos aggályosan kotorászik csomagjaikban, s ő közben arra gondol, hadd turkáljon, ez a dolga. "Egyszer

mégis az írók csinálnak majd harminc országból Európát, az írók a lélek aggályos kalandorai, az összes finánccok ellenére! Nehéz lesz! Tiltakoznak majd a finánccok! Így csempészik valahogy, a lélek láthatatlan iszákjában, írók országhatárokon át Európa gondolatát."

A "lebegés", melynek természetét oly szenvedélyesen akarja megragadni és ábrázolni, voltaképp minden regénynek alapeleme: a fikció, mely a regényműfaj alaptermészete. De — hogy Márai metaforáját kölcsönözzük — korántsem mindegy, hogy az író kiválasztotta alakok hány centiméterrel lebegnek a föld felett, s ott mennyit fejeznek ki koruk valóságából. A Kabala pillantképei közül nem egyben érezni, milyen aggályos műhelygonddal adagolja Márai a realitás elemeit, mennyire fontosnak érzik e történetek szereplői, hogy a fiktív térből vagy időből visszaállítsák természetes kapcsolatukat a valósággal. Jelképnek is értelmezhetjük a Tavaszi esőt, melynek főhőse haldoklik. Lassan megszűnik körülötte a fizikai idő, már csak az egyéni ideje létezik, s az orvos és a pap zavartan figyelik, amint lassan kilép a tér és idő mérhető keretei közül. Ekkor odakint zuhogni kezd a tavaszi zápor, s a haldokló szinte őrjöngve gondol vissza azokra az órákra, amikor arcát fürösztheti volna a friss vízsugárban, "Valamit szeretnék még -- kiáltja a nővérnek —! Érti kérem? Esőköpenyben szeretnék sétálni az esőben! Csak egy negyedórát!", lehetetlennek véli, hogy így kelljen meghalnia, mielőtt ezt is megtapasztalhatta volna! A fikció itt a valósággal azonos, hiszen a beteg meg fog halni, s ebben a valóságos állapotában lép ki egy másik térbe és másik időbe. De a valóságos tér és idő vonzza: nem engedi elszakadni, utána nyúl, s a lét csodálatos titkára figyelmezteti, melyben talán "nem lesz már része". Ez a "titok" A pálma titka is, amely homályosan "emlékszik" "a homokra és az oroszlánokra, az éjszakákra, melyek sűrűek és szagosak, a majmokra, melyek felkúsznak a törzsén, s távoli rokonaira, a nemes pálmákra, melyek ottmaradtak az őshazában, s megnőttek hetven, igen, száz méter magasra is". S ekkor egy látszólag váratlan gondolati fordulattal az jut eszébe, nem is akar olyan magasra nőni, "a maga pálma-módján csodálkozva veszi észre, hogy már nem tud másképp élni, csak az emberek törvénye szerint. S fejét, gőgös, dús fejét, alázatosan meghajtja, mikor a teherautó megáll a lokál kapuja előtt." Mert a regény vagy a tárca és a novella fikciója sosem válhatik el teljesen a valóságtól, bár többet ad mint a nyers, a naturális, tapintható realitás. Itt rejlik a "titok", mely Márai képzeletét leginkább foglalkoztatta, s amely például a Féltékenyek igazi feszültségét adja. A gyanúban, mely a Kabala egyik legszuggesztívabb, legfeszültebben megformált tárcája, a féltékeny férj és a magánnyomozó párbeszédében egyszer sem kerül elő a gyanúsított neve,

személye. Mindketten az "igazság"-ot keresnék, de az igazság ebben a hétköznapiságban nem megragadható, ahhoz előbb meg kell ismerni egy ember titkát, a tetteit éppúgy, mint a rejtett gondolatait; akkor talán a valóság fölötti térben is megragadható, amit látszólag egyenes tetteivel palástol, azonos lehet egymással a valóság és a fikció. De mindketten tudják, ez tulajdonképpen lehetetlen: az embert sosem lehet teljesen megismerni, legfeljebb azt kereshetjük benne, amit a másik ember rá vetít, elképzel róla. Ez a viszony, a hétköznapiság és a felette "lebegő" ábrázolt esemény, tárgy vagy személy feszültsége a "titok", a sejtelmes végtelenség, melynek Márai írásaiban való mind fontosabb szerepéről Szerb Antal írta találóan: "Nem is vesszük észre, hogyan és mikor, micsoda titokzatos keverési eljárással adja hozzá Márai a semmiséghez egyszer csak a végtelent. Mert Márai metafizikai költő — kissé röghöz kötött, magyar józanságú irodalmunkban egyike a nagyon keveseknek, akiknek metafizikai tematikájuk van. Akármilyen trivialitásból indul ki, (...) előbb-utóbb a nagy titkokat súrolja: a család és vele a születés, származás misztériumát, az egyéniség hegeli paralogizmusát, szerelem és halál összhangzatát és a csillagok magányosságát. Ez az igazán nagy benne... Mert költő, nem tagadhatja, hogy a mai élet prózaiságában, a nagy korszerűségben is elsősorban a költői dolgok vonzzák, tehát azok a dolgok, melyek nem egészen maiak, amik csak úgy véletlenül maradtak itt egy régebbi világból, az általános tegnapból, ahová minden költő vágya száll... Szinte szimbolikus értékű, ... hogy ez a legpestibb minden pesti író közül magában őrzi Kassát, a másik, a Régi Várost. Így őrzik magukban a mindennapi jelenségek a metafizikumot."[8]

A fikció, a lebegő szemlélet lehetőségét adta számára az a tény is, hogy "őrjárat"-ra indult, annak a figyelőnek a gesztusával, aki nagy és kikezdhetetlen kulturális örökséget hordoz magában, s annak védelmében szemléli a barbár kort.[9] Saját lelkiállapotát vetíti a világba, "lélektájakká változnak át terepfelvételei" — írja Németh Andor,[10] s voltaképp a Válás Budánban is arra tett kísérletet, hogy felidézze ezeket a titokzatos tájakat, hősei körül tapinthatóan van jelen a háború felé tartó kor hétköznapjainak realitása, beszélgetésük során azonban feltárul előttünk az a másik, a lélek mélyébe írt, vagy lebegő valóság, amely mindkettejük számára azért volt alapvetően fontos, mert meghatározza a reális élethez való viszonyukat. A kísértő és a megkísértett nagy párjelenete az élet hétköznapi valóságában tapinthatóan jelen lévő rossz felszínre törését ígéri, az "éjszakai" érzések inkarnálódását, de ezeket legyőzi végül a törvény és a rend. A bíró lelkében azonban homályosan él tovább a nyugtalanság: a "titok" leglényegét nem fejthette meg,

mert azt nem is lehet megfejteni. Ebben a lebegő ismeretlen közegben nincs lehetőség kettejük találkozására, individuumok tárják fel lelküket, egymás után következő két külön monológban — mely A sziget hatalmas monológjához viszonyítva szerkesztési fejlődést is jelez —, s az egyetlen kapcsolatot a már halott asszony emléke teremti. A cselekmény szinte csak jelzésekre redukálva adja a hétköznapi valóságot, "belül játszódik le" minden fontos, amint a mű legjobb, máig érvényes megállapításokat tartalmazó elemzésében Thurzó Gábor írja.[11] A regény záró mondata: "Az éjszakának vége, kezdődik a nappal", azt sejteti, hogy a fikció természetének tisztázása Márai írói fejlődésében is új korszakhoz vezet át, melynek egyik alapvető kérdése az lesz, mennyire sikerül megőriznie hőseinek a valósággal való kapcsolatukat. Amikor a mű fikciós tere és ideje mögött már elvesznek a realitás kontúrjai is, akkor következik az első hanyatlás, melyre hamarosan figyelmeztették is kritikusai. Előbb azonban még egy magaslati pont következik: a Féltékenyek.

JEGYZETEK

1. Kenyeres Imre: Márai Sándor: Kabala. Diárium 1940. 14—15. (A bírálat a könyv második kiadása alkalmából íródott, a harmadik, a "hetedik ezer", 1943-ban jelent meg.)

2. Zsigray Julianna: Férficél (1932). 150.

3. Jacobi Edit—Vághidi Ferenc: Házasságtörők (1936). 112.

4. Sándor István: Regények a szerelemről. Magyar Szemle 1937. XXX. 94—104.

5. Keresztury Dezső: Útikönyvek. Magyar Szemle 1937. XXXI. 58—69.

6. Cs. Szabó László: Búcsú a vándorévektől. (Apolló-füzetek é. n.)

7. Napnyugati őrjárat. (Révai kiadás, é. n.) A szövegbeli hivatkozások e kiadás lapszámai.

8. Szerb Antal: Márai Sándor: Kabala. Válasz 1936. 711—712. Majdnem hasonlóképpen figyelmeztet a "finomabb hangok" jelentőségére Füsi József is a Kabaláról írt bírálatában (Protestáns Szemle 1938. 283.).

9. Érdekes megfigyeléseket tartalmaz ezzel kapcsolatban Abafáy Gusztáv írása (Napnyugati őrjárat. Erdélyi Helikon 1936. 554—555.)

10. Németh Andor: Márai Sándor: Napnyugati őrjárat. Szép Szó 1936. II. 307.

11. Thurzó Gábor: Márai Sándor: Válás Budán. Napkelet 1936. I. 51—52. A mű líraiságával kapcsolatban érdekes megjegyzéseket tesz Forgács Antal is (Pásztortűz 1936. 37.)

TVERDOTA GYÖRGY

JÓZSEF ATTILA SZOCIALIZMUS-KÉPE

Aki folyamatosan, átfogó módon tud írni vagy beszélni a szocializmusról, vagy — ami ugyanazt jelenti — munkás hallgatóságnak szocialista felfogásban a társadalmi élet valamely problémájáról, jelenségéről előadást tart, annak van szocializmus-képe. 1925. március 8-án kelt, Espersit Jánoshoz írott levele a legkorábbi adat, amely egyértelműen bizonyítja, hogy József Attila kialakított egyfajta elképzelést, amellyel baloldali munkásközönség előtt a siker reményében vállalkozhatott föllépésre. "A héten előadást tartottam az alsóvárosi pártszervezetben: A technikai kultúra kezdetei címén, s annyira tetszett, hogy meghívtak felsővárosra, ahol most szerdán: Szociális költészet címen tartok előadást." A nyilvános szereplésnek előzményei, amellyel pártfogója előtt a költő eldicsekedett, évekkel korábbra nyúlnak vissza: 1923 őszéig, amikor a Kékmadár című folyóiratban megjelent a Lázadó Krisztus című verse. 1924 tavaszáig, amikor a Népszava pártját fogta a vers miatt istengyalázás címén bíróság elé állított fiatalembernek. 1924. május 19-ig, amikor első verse megjelent a szociáldemokrata napilapban. Vagy talán még előbbi időpontig.

A legkésőbbi adat pedig, amely a költő szocialista világfelfogásáról tudósít, 1937 júliusából, a tragikus idegösszeomlás előestéjéről származik: "társadalmi kérdésekben a tudományos szocializmus logikáját veszem irányadóul" szögezte le József Attila ekkor a csehszlovákiai Magyar Nap számára adott nyilatkozatában. Szocializmus-képét vizsgálva tehát lényegében egész költői pályáját végig kell tekintenünk. Arra, hogy a világról alkotott képe a kezdő- és a végpont között mindvégig szocialista szellemű volt, leghitelesebb módon talán Ignotus Pál tárgyilagos szavai emlékeztetnek, aki maga a polgári radikalizmustól baloldalibb álláspontot sohasem foglalt el, s aki a költő eszmei-politikai fejlődését nem igyekezett a valóságosnál simább vonalúra egyengetni:

"József Attila mindig ellenzéki volt a szó legszorosabb értelmében, mindig baloldali volt, még az Előőrs kiruccanást is beleértve, s mindig szocialista, tágabb értelemben. Ezen a kereten belül azonban többször változott és egy hosszabb átmeneti korszakában, mely az Előőrs-hónapokat is magába foglalta, sokat ingadozott és cikázott a véleménye. Kezdte volt mint a bolsevizmussal rokonszenvező forradalmi szocialista, szigorúbb pártpolitikai kötelékek és, tudtommal pártpolitikai viaskodások nélkül. Azután csuszamlott jobbra-balra — szélsőbalra, bölcseleti és zsurnalisztikai lejtőkön, világ-szövetkezeti álomképből anarcho-szindikalizmusba, intuicionizmusból fenomenológiába, végletes kollektivizmusból végleges individualizmusba és a kettőnek különféle elegyes változataiba."

Találó jellemzés. József Attila azok közé tartozott, akik a két világháború közötti korban kialakult politikai rendszerrel és társadalmi berendezkedéssel megbékélni nem tudtak, s teljes erővel fáradoztak annak megdöntésén. Engesztelhetetlen ellenzékisége baloldali jellegű volt, csupán az ún. Előőrs-korszakában, barthás időszakában elegyedett ez a baloldaliság olyan elemekkel, amelyek később a jobboldali radikalizmus különböző áramlatainak kereteiben fejlődtek ki és mutatták meg igazi arcukat. A világ, amelyet a meglévő helyébe álmodott vagy tervezett, ilyen vagy olyan módon, a szocializmus arculatát öltötte föl. Az út, amely szerinte ebbe az új világba vezet, a fejlődés szocialista útjának mutatkozott, kivéve talán az oktobrizmushoz, a polgári radikalizmushoz való közeledésének hónapjait a Vágó Márta-szerelem idején, illetve eltekintve ideális anarchista felbuzdulásaitól. A rendszerrel szemben baloldali, radikális, szocialista ellenzékiség tehát 1923 és 1937 között megszakítás nélkül jelen volt és túlnyomórészt döntő szerepet játszott gondolkodásában.

Ignotus Pál más kortársi tanúságtételekkel egybehangzóan állítja, hogy e radikális, baloldali, szocialista ellenzékiségen belül a költő álláspontja folytonosan ingadozott. Mindenkori elvbarátai nehezen tűrték ezt a szellemi izgékonyságot, egyetlen világnézeti beállítottságot követeltek tőle, amelyhez következetesen tartania kellett volna magát. Féja Géza szélkakassággal vádolta, Nagy Lajos Budapest Nagykávéház című regényében fölényes gúnnyal ítélkezett "következetlenségei" fölött. Mások, mint Ignotus Pál is, miután fölismerték zsenialitását, elnézően bántak ezzel a "gyengéjével".

Holott sem a türelmetlenség, sem az elnézés nem volt helyénvaló. Annak az embernek a szellemi odysseiáját bolyongta végig a költő, aki igyekszik végire járni mindennek; aki a szirénhangokat képes meghallgatni anélkül, hogy bántódása esnék; aki fölismeri és kikerüli a csapdákat, amelyek a szo-

cializmushoz vezető útján leselkednek; aki képes kicserélni szocializmus-képe romlandónak bizonyult elemeit; aki Engels Anti-Dühringjét úgy olvassa, hogy azt is végigböngészi, amit a vitatott szerző, Dühring fejtegetett. Ami ingadozásnak tűnt a kortárs szemében, az a kései szemlélő számára lassú tisztázódásként, a korban kialakítható legnemesebb anyagú és legtartósabb szocializmus-kép kiküzdésének antitézisekben kibontakozó folyamataként mutakozik meg.

"József Attila igazi hangja pontos dátummal meghatározólag 1927 áprilisában szólalt meg" — írta Halász Gábor, a költő párizsi verseit téve meg vízválasztónak a felkészülés évei és az érett költészet kibontakozása között. Ha elfogadjuk a kitűnő esszéista talán túlságosan határozott, de jól irányzott határvonási javaslatát, akkor az 1923 és 1927 között eltelt időszak alakuló, érlelődő költői világképét választott szempontukból még nem szükséges tüzetes vizsgálat tárgyává tennünk. Elegendő regisztrálni e világnézeti forrongás jellemző eseményeit: a költő összeütközését Horger Antallal, a szegedi egyetem dékánjával a Tiszta szívvel című vers miatt; kapcsolódását az avantgárd mozgalomhoz; személyes kapcsolatait a bécsi emigrációval; egy időben túlértékelt, máskor tagadott találkozását Rákosival; belépését a Magyar Szocialista Munkáspártba; látogatásait a Gyűjtőfogházban letartóztatott kommunista vezetőknél; ideális anarchista beállítottságát stb.

Ezeknek az összeütközéseknek, kapcsolatkereséseknek végeredménye az a politikai-világnézeti felfogás, amelyet a költő Párizsban, 1927 tavaszára, közvetlenül a Halász Gábor megállapította cezúra előtt és után alakított ki. Nem több ez, mint a forradalmi munkásmozgalom egykorú ideológiai álláspontjának doktrinér, tapasztalati háttérrel alig rendelkező, leckefelmondásszerű megismétlése. Megtalálható benne a polgári szabadságeszme tagadása, a demokratikus (s ezen belül a szociáldemokrata) jelszavak cáfolata, arra hivatkozva, hogy a kapitalizmus imperialista korszakában a szabadság csak illúzió lehet. S eközben a költő alkalmat talál arra, hogy szót ejtsen a tőkekoncentrációról, a monopolkapitalista tulajdonformák kialakulásáról, a fokozódó militarizálódásról, imperializmusról, gyarmatosításról.

Idézzük gondolatmenetének egy jellegzetes részletét: "mi a fenét akarnak azzal a szabadsággal? A 'polgári szabadságok' ideje régen elmúlt akkor, amikor a kapitalista fejlődés elérte az imperializmus fokát s a gazdasági élet domináns megnyilvánulásává a kiskereskedők szabadversenyéből — a tőke akkumulációja folytán — a bankok és a nagyipar trösztjeinek diktatúrája lett." A költő érvelésében annak rendje-módja szerint megtaláljuk a demokratikus kibontakozás lehetőségének kiiktatását is: "A mai imperializmushoz képest a

MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA KÖNYVTÁRA

demokrata kapitalizmus, illetőleg közkeletű nyelven s kispolgárok számára szimpatikusan kifejezve: a polgári demokrácia visszafejlődést jelent."

A fiatal költő szerint az imperialista rendszer válságából egyetlen kiút van: az imperializmus és a bolsevizmus világméretű összeütközése, amely szükségképpen csakis az utóbbi győzelmével érhet véget: "Ma a világ frontja a politikusok számára Anglia és Oroszország frontját jelenti, holott ez tévedés, mert a tulajdonképpeni front az imperializmus és a bolsevizmus frontja, melynek a jelzett államok ellentéte csupán egyik élesen előretolt pozícióját jelenti. Ez a front pedig egyre inkább elmélyül s az összeütközés mennél tovább tolódik ki, annál inkább növekedik a bolsevizmus ereje, mert az imperializmus erősödésével erősödnek ennek ellentmondásai is."

S Párizsban, 1927 tavaszán József Attila magabiztosan jelöli ki az intellektuelek és köztük a maga helyét a harcoló felek között: "Előre nincs más út, az intellektuelek számára, mint vagy az egyik, vagy a másik fronthoz csatlakozni, egyszerűen azért, mert bármilyen 'független jószándékú' is legyen, két lövészárok között gépfegyvertűzben szántani nem lehet, ellenben igenis lehet ilyen munkát végezni az egyes frontok mögött."

A szocialista jövőről alkotott kép ebben a leírásban még nem ölt konkrét alakot: "A bolsevizmus... egészen másfajta szabadságot ígér, mint amit eddig ösmertünk." Hogy mifajtát, azt a levélrészletből nem tudjuk meg. E vérszegény maximalista program helyett ad viszont mosolytkeltően érdekes minimalista tervezetet: "De különben is oly beteg az egész emberiség, hogy ha ez mást nem is hozna, mint hogy tervszerű termeléssel és munkabeosztással <u>fizikailag</u>, tehát <u>testileg</u> feljavítja néhány generáción át az emberiséget, akkor is megéri, hogy... részt vegyünk... a küzdelemben."

A levélrészlet ismeretében hitelt adhatunk az emlékezéseknek, amelyek szerint a költő 1927 tavaszán Párizsban komolyan fontolóra vette belépését a kommunista pártba. Az ideális anarchizmusból éppen kilábaló és a kommunista párt felé tájékozódó fiatalember felfogása olyan költemények születésének adhatott alapot, mint amilyen a Szabados dal, amely a Párisi Munkás szerkesztői szerint is túlzottan véresre sikerült:

Ahol nincsen villanylámpa,
Gyújtsd a burzsujt gyertyalángra,
Ahol nincsen hús a babban
Füstölt burzsuj főjjön abban, --

Hol titkolni kell a harcot,
Burzsuj bőrbe kösd be Marxot,
S ahol szabad szép szót szólni
Ütni kell ott, nem okolni. —

Bármennyire nyers volt és szertelen a költő levélben kifejtett álláspontja, bármennyire "sok vérrel kenegette" versét, érdemes volt közelebbről megismerkednünk mindkettővel. Egyrészt azért, mert — mint látni fogjuk — 1930 őszén újra ezzel rokon felfogást vallott a kapitalizmus jelenéről, az ellene folytatandó harcról és a szocialista jövőről. Másrészt azért, mert világnézeti fejlődését a későbbiekben épp azon lehet leginkább lemérni, milyen mértékben és milyen irányban rugaszkodott el 1927 tavaszán kialakított merev, képletszerű, leegyszerűsítő szocializmus-felfogásától.

A levélrészlet és a vers ismeretében azt várnánk a költőtől, hogy Párizsból hazatérve beleveti magát a forradalmi munkásmozgalomba. De nem ez történt. Az értelmiség olyan csoportjai felé tájékozódott, amelyek a polgári szabadságok kérdését aktuálisnak, a demokráciáért folyó küzdelmet időszerűnek ítélték. A Vágó Márta iránt érzett szerelme baráti, sőt majdnem családi közelségbe hozta azokkal a személyekkel, akiktől a bolsevizmus alternatívájának elfogadása igen távol állt: a polgári radikális körökkel. Igaz, alkatánál, életkoránál, múltjánál fogva politikai meggyőződései baloldalibbak, helyzetmegítélései végletesebbek, fellépései támadóbbak voltak, ő lett a deresfejű egykori galileisták, oktobristák kedvelt "kis anarchistája".

A politikai aktivitás e szélcsendesebb ideje, környezetének filozófiai, szociológiai művelődésre serkentő hatása jótékonyan elősegítette költői és gondolkodói habitusának érlelődését és elmélyülését. Érdeklődésének homlokterébe a költői mesterség finom és komplikált elméleti-gyakorlati problémái kerültek. Ekkoriban a tiszta költészet hívének vallotta magát. Nem adta alább az olyan versnél, amelynek minden eleme poétikus, s kivet magából minden nyers naturalizmust, minden szónokias fellengzősséget, minden reflexiót. Alkotói igényeit tehát szembefordította mindazokkal az eszközökkel, amelyekkel a költészet hagyományosan hangot adott a szocializmus ügyének.

Szocialista világfelfogás és tiszta költészet szembesítéséből 1929 elejére mégiscsak pozitív eredmény született: a szocialista tiszta költészet ideálja, a Nincsen apám se anyám kötetben célba vett líraeszmény, amelyet a verseskönyv legérzékenyebb kritikusa, Németh Andor így fordított le fogalmi nyelvre: "Két lehetőség közül — a Népszavának írni vagy mindenüvé — ez a költő a harmadik lehetőséget választotta: szeretetre méltónak találni a nyomort mint

az élet dekoratív pikkelyét, fölényes gúnyt űzni belőle, hol közelről nézni, hol csodálatosan messziről, szeméremből el nem hallgatni, hatásvadászatból nem kérkedni vele, frázisba nem dagasztani, közös sorssá el nem keverni. Hazafi Veray János élményeiből Góngora márványvirágait kovácsolni ki."

Ez a "harmadik lehetőség" olyan ambíció, amelyről a költő soha többé nem mondott le, csak a valóra váltását jelentő konkrét feladatokat módosította időről időre, csupán a korlátokat tágította vagy szűkítette, amelyek közé önként szorította magát a legmagasabb művészi színvonal megőrzése érdekében. E költészeteszmény kimunkálása nélkül aligha lett volna képes később esztétikailag érvényesen és maradandóan szólni a szocializmus ügyéről.

A szocialista tiszta költészetnek a Nincsen apám, se anyám kötetben megvalósuló modelljét már fél évvel később, Ady-vízió című tanulmányának megírása idején szűknek érezte, s tágítani igyekezett a maga szabta kereteket: "Ami pedig a politikai költészetet illeti... Petőfi igen jó költeményekben és tiszta művészettel verselt meg reális programpontokat. Hogy Ady sokszor művészietlen (tehetetlen) sort kavart politikai verseibe, ... az a korunkbeli politikai költészet létjogosultságát a legkevésbé sem csökkenti." Az idézett sorok egyértelműen tanúsítják, hogy a költő érdeklődése 1929 derekán újra a politikai költészet felé fordult, s olyan művek alkotására vállalkozott, amelyek hiánytalanul össze tudják egyeztetni a tiszta művészetet reális programpontok megverselésével.

Ezek a programpontok azonban még mindig nem a forradalmi munkásmozgalom helyzetelemzései és jövőre vonatkozó útmutatásai voltak, hanem az ún. "parasztorientáció" elgondolásait körvonalazták. Szocialista jellegű világfelfogás volt ez, de — Ignotus Pál gunyoros szavával —: "gatyásított szocializmus", nem nemzetközi, hanem sajátosan magyar, s nem a városi proletariátus, hanem a falusi szegénység jelene és jövője állt figyelmének előterében.

József Attila Fábián Dániellel közösen fogalmazott Ki a faluba című röpiratában fejtette ki legrészletesebben és legvégletesebben a magyar paraszti szocializmus társadalomképét és politikai programját. A röpirat egyfajta magyar világnézet, politikai purizmus mellett agitált: "A leninizmus orosz,... A fasizmus olasz,... Az angol munkásdemokrácia angol,... Marx, Engels, Bebel szocáldemokráciája német,... A társadalmi racionalizmus francia — ott meg is csinálták." S mint ilyenek, nálunk "mind-mind melegházi növények, nem a magyar lelki forma tartalmai". Ebből a nézőpontból már-már mulatságos nagyvonalúsággal nivellálja a jobb- és baloldali áramlatokat, forradalmat és ellenforradalmat, keresztény nyugatosságot, polgári kozmopolitizmust, munkásmozgalmi internacionalizmust, mint egyaránt idegen, a magyar valóságra kívül-

ről és felülről ráerőszakolt, megváltást ígérő, de a nép baját, vágyait, értékeit figyelmen kívül hagyó stratégiákat.

Hogy a Ki a faluba című röpiratban kifejtett felfogás mégis szocialista jellegű, bizonyítja, hogy a költő a paraszti nyomor okát a tőkés rendben és a vele összeszövődött feudalizmusban látta, mely a falusi népet szinte gyarmati sorba süllyesztette; az európai mezőgazdasági válságot a világgazdasági krízis kereteiben szemlélte; s forradalmi módon kívánta felszámolni az így kialakult helyzetet. Vallotta: "az új Magyarország csak teljesen új társadalmi és állami életelveken épülhet föl". Ez a koncepció minden romantikussága és gyerekessége ellenére egy alapvetően fontos, maradandó felismerést tartalmaz: azt, hogy a szocialista beállítottságú politikusoknak, értelmiségieknek, művészeknek elsőrendű feladata küzdeni a parasztság sorsának elodázhatatlan és halaszthatatlan gyökeres megváltoztatása érdekében. A nemzet sorsa függ tőle.

A költő 1930 őszén újabb politikai-világnézeti fordulatot hajtott végre. Azt a szálat vette föl, amelyet Párizsban 1927-ben elejtett, s ezt ki sem engedte többé a kezéből. Magáévá tette a forradalmi szocializmus eszméit. Csatlakozott az illegális kommunista párthoz. Ennek az új kibontakozásnak a kezdőpontjára ezért bízvást állíthatjuk azokat a gondolatokat, amelyeket 1927-ben Párizsból küldött leveléből idéztünk.

Megtalálunk benne minden fontos párhuzamot, amelyek a baloldali fordulat reprezentatív versének, a Munkások címűnek a motívumai mellé állíthatók. A költemény egy tömör képben fogalmazza újra a polgári szabadságnak a nyers, kiábrándító valóságot elfedő illúzió-voltáról 1927-ben írottakat: "Újságpapír az asztalon kenyérrel / s az újságban, hogy szabadok vagyunk." A jelenlegi kapitalizmus imperialista és militarista jellegéről szóló korábbi fejtegetés a verskezdő sorokban így ismétlődik meg: "Forgolódnak a tőkés birodalmak, / csattog világot szaggató foguk. / Lágy Ázsiát, borzolt Afrikát falnak..." A levélnek az imperializmus és bolsevizmus frontját felvázoló részlete a munkásság osztályharcának képeiben tér vissza a versben: "De — elvtársaim — ez az a munkásság, / mely osztályharcban vasba öltözött." S hogy mi az intellektuelek feladata a világméretű összeütközésben? A válasz 1927-ben és 1931-ben ugyanaz: "Kiállunk érte, mint a kémény: lássák! / És búvunk érte, mint az üldözött." Végül rímel egymásra a költőnek a szocialista jövőről alkotott előbbi és utóbbi elképzelése is. A vers utolsó, többféle változatban próbálgatott soraiban József Attila a bolsevizmus által ígért újfajta szabadságot igyekezett képileg megragadni: "A munkásság majd a sötét gyárra / kitűzi a szabadság zászlaját." — olvassuk a vers egyik közlésében.

"A munkásság majd a sötét gyárra / szegzi az Ember öntött csillagát." — kapta meg a verszárás végleges formáját a Külvárosi éj című verseskötetben.

Éppily fontosak azonban a különbségek, amelyek a verset elválasztják a levélrészlettől. A Munkások sorai, köztük legközvetlenebb formában "A munkabér, a munkaerő ára, / cincog zsebünkben" mondat már a marxi közgazdaságtan intenzív tanulmányozásáról, elméleti szakszerűségre való törekvésről árulkodnak. A munkáséletet leíró részletek pedig azt tanúsítják, hogy a költő a proletariátus sorsát a mindennapi tapasztalatból ismerte, s ferencvárosi gyermekkora emlékeit is felelevenítette az ábrázolás hitelességének nyomatékosítása érdekében. Jelen vannak a költeményben a falu iránti újabb keletű figyelem nyomai: "s mint fészket ütik le a kis falut" — jelenti ki a tőkés birodalmakról. Az ország, a haza gondja, ha csak jelzésszerűen is, de szintúgy helyet kap a Munkások körképében: "kis, búvó országokra rálehel / a tátott tőke sárga szája."; "s hazánk határát penész jelzi körben / a málló falon". És a legfontosabb: az elfogulatlan olvasó nem tagadhatja, hogy a versnek, patetikus felajzottsága, retorikus fordulatai, a marxista tanok versbe szedése ellenére is nagy költői ereje, elemi hatása van. József Attila itt is arra törekszik — és nem sikertelenül —, hogy tiszta művészettel verseljen meg reális programpontokat, épp mint Petőfi, akire az Ady-vízióban hivatkozott, s akihez ekkortájt olyannyira hasonlítani szeretett volna költőként, emberként, sőt még küllemében is.

A Munkások egy olyan költő portréját mutatja, akit nem gyötörnek kétségek, akinek számára még minden egyértelműnek, egyszerűen megoldhatónak tűnik. Ennek a versnek a szerzője még látni vélte, mit kell tennie, hol van a helye. Az elkövetkező esztendők, az érett József Attila-költészet kibontakozásának évei azonban a szocializmus-kép további lényeges pozitív elmozdulásait hozták magukkal. A költői világkép eme fejlődése mögött nagyon sok új, zömében negatív tapasztalat húzódott meg. Közelről, aktív — nemegyszer szenvedő — résztvevőként szemlélhette a munkásmozgalom és a hatalom mérkőzését, annak gyakran drámai fordulatait, olykor kudarcait. Átélhette a két baloldali munkáspárt áldatlan viszálykodását, torzsalkodását. A maga bőrén érezhette, mennyire kevéssé tudtak mit kezdeni az illegális mozgalom vezetői a párt munkájából részt vállaló értelmiségiekkel. A mozgalmon belüli konfliktusait úgy élte meg, mint a "hivatalos" álláspont merevségét az elmélet kérdéseiben, laposságot a tudományos szocializmus problémáira adott válaszokban, értetlenséget minden olyan alkalommal, amikor nyugtalan szelleme mélyebbre akart ásni, mint a brosúrák magyarázatai. Költői és előadói ambícióit — úgy érezte — kicsinyes személyeskedéssel fogadják.

A nagy történelem eseményei nem kevesebb töprengésre adtak neki okot. Hogyan győzhetett a fasizmus abban az országban, amelyben a munkásmozgalom a legfejlettebb volt? Hogyan egyeztethetők össze a kommunizmusnak az emberiséget megváltó eszméivel azok a torzulások, amelyekről a létező szocializmus országából, a Szovjetunióból érkeztek hírek? Annál inkább érzékenyen érintették őt a köréje hurkolódó problémák, mivel a szocializmustól a tömegek elemi létfeltételeinek előnyös megváltoztatásán túl egyre inkább saját személyiségének megváltását, lelkének meggyógyítását is várta. Belső konfliktusainak, lelki élete zavarainak magyarázatát és feloldását is abból a tanításból próbálta kihámozni, amely mellett egy életre elkötelezte magát.

Amely mértékben az őt nyugtalanító korproblémákra nem talált kielégítő ökonómiai magyarázatot, s amely mértékben figyelme ezért az emberi tényező felé fordult, abban a mértékben irányult érdeklődése Marx közgazdasági munkáiról a gondolkodó filozófiai műveire, a Gazdasági-filozófiai kéziratokra és a Német ideológiára. Bizonyos pontokon a fiatal Marx feleletei sem elégítették ki, s itt a kor baloldali Marx-kritikájához, a neomarxizmushoz, a tudományos szocializmust korszerűsíteni akaró törekvésekhez, ezen belül főként a marxizmust a freudizmussal kiegészíteni kívánó tendenciához kapcsolódott. Ahhoz az irányhoz, amely a szocialisták figyelmét az egyénre, az egyén problémáira: az élet-halál, a szerelem, a betegség, a gyermek--felnőtt viszony stb. kérdéseire irányította. "A marxi elmélet filozófia, de pszichológia is. Humanizmus, de éppen a legemberibb jelenséget -- az elmebetegséget és a neurózisokat nem lehet vele megérteni." "A társadalmi fejlődés humanista elvét össze kellene vetni már az egyén szociális fejlődésének tanulmányozásával, a történelmi materializmust a pszichoanalízissel" -- írta például 1935 végén.

Nem kevésbé mélyreható változásokra vet fényt az az elmozdulás, amely az 1927-ben polgári illúziónak bélyegzett szabadságeszme státusában következett be az évek során. A fasiszta hatalomátvétel, s talán a sztálini személyi kultuszról kapott hírek, illetve a magyar belpolitikai események, a Gömbös-féle jobboldali reformdemagógia arra késztették a költőt, hogy újra végiggondolja a szabadság és a rend összefüggéseit. E revízió eredményeképpen gondolkodásában fölértékelődtek a szocializmus demokratikus vonásai, a marxizmus humanista hagyományai, az európaiság eszménye is. "S ahol szabad szép szót szólni / Ütni kell ott, nem okolni" -- írta 1927-ben, Szabados dal című versében a költő. S most, mintha csak egykori önnönmagának válaszolna, az erőszak, a nyers tett helyett a szép szó, a testet öltött érv, az "okolás" mellett teszi le a garast: "Célunk az a társadalmi és állami életforma, mely-

ben a szép szó, a meggyőzés, az emberi érdekek kölcsönös elismerése, megvitatása, az egymásrautaltság eszmélete érvényesül." E szemléleti változásoktól nem függetlenül, érdeklődése, megbecsülése messze kiterjed a város érdes részén túlra, a társadalom más dolgozó rétegeire, a parasztságra, sőt a középosztályra is.

Az a verse, amelyen a szemléleti fejlődést a Szabados dalhoz, illetve a Munkások-hoz képest a legjobban le lehet mérni, a Levegőt!, amely eredetileg a beszédes Rend és szabadság címet viselte. Csak két olyan részletére mutatunk rá végezetül, amelyek sem 1927-ben, sem 1931-ben nem íródhattak volna még le. Az egyik: a jelen demokratikus szellemű, diktatúra-ellenes élű bírálata:

Számon tarthatják, mit telefonoztam
s mikor, miért, kinek.
Aktába írják, miről álmodoztam,
s azt is, ki érti meg.
És nem sejthetem, mikor lesz elég ok,
előkotorni azt a kartotékot,
mely jogom sérti meg.

A másik: a szocialista jövő, mint a "modern, maga-magát fegyelmező, rendbefoglaló szabadság" világának látomása:

Az én vezérem bensőmből vezérel!
Emberek, nem vadak —
elmék vagyunk! Szívünk, míg vágyat érlel,
nem kartoték-adat.
Jöjj el, szabadság! Te szülj nekem rendet,
jó szóval oktasd, játszani is engedd
szép, komoly fiadat!

Ma sincs ennél szebb és aktuálisabb mondanivalója számunkra József Attilának.

KÁNTOR LAJOS

VERSESKÖNYV KORFORDULÓRA

Illyés Gyula: Bátrabb igazságokért! című kötettervéről

Maga a szerző figyelmeztet itt (először) olvasható kötete első versének második mondatában az oly sokszor szem elől tévesztett — pedig nem csupán az irodalomtörténet számára fontos! — igazságra: "Ha betűt látsz: lássuk a dátumot is!" Ezt megelőzően, ugyancsak felkiáltójellel, de jelentő módban indítja a verses Előszót: "Minden írás napló — kötelezvény lett!". Méltó hangütés ez egy olyan könyvben, amely a Bátrabb igazságokért! címet viseli.

Az Illyés-filológia (ha egyáltalán lehet, ha szabad ilyesmiről beszélni az alig pár éve elhunyt, de gondjaival és vállalásaival, életműve jelentős részével köztünk élő költő esetében), a XX. századi magyar irodalomtörténet-írás mostanáig nem ismert ilyen című Illyés Gyula-kötetet. Pedig volt — van ilyen. Az életműsorozat utolsó versgyűjteményének (Menet a ködben, Bp., 1986) utószavában a kiadást gondozó Domokos Mátyás idézi Illyést az 1946-os Valóságból; az addig közöletlen Tizenöt vershez fűzött lábjegyzetben olvashatjuk: "Ezeket a verseket az fűzi egybe, hogy asztalom abból a fiókjából valók, ahova a háborús cenzúra által törölt vagy megcsonkított kéziratait egy részét gyűrtem. Van köztük, amelyhez a puszta visszautasítás emlékénél több is tapad. /.../ A Bátrabb igazságokért! című egy már kiszedett verskötetnek lett volna címadó verse." (És — ezt mi tesszük hozzá — a "már kiszedett" kötet részét képezte a Szembenézve, A szerelem ismerkedés, a Töredék és az Apróbb töredékek két darabja is.) Ez a lábjegyzet több szempontból is nagyon fontos: emlékeztet egy kiadás-kísérletre, amivel egyben igazolja, "láttamozza", a "Poèmes à publier" kéziratgyűjtőbe utalja a Bátrabb igazságokért! darabjait (így — felkiáltójellel — pontos a cím); s minthogy a Szabó Zoltán és Márkus István szerkesztette folyóirat 1946. 3—5. számában jelent meg az idézett szerzői megjegyzés, némi fogódzót kapunk arra vonatkozóan is, hogy terv szerint mikor (milyen dátum előtt) kellett volna a szóban forgó kötetnek napvilágot látnia. Az ügy esztétikai-irodalomtörténeti

vetületének jelentőségét pedig alátámaszthatjuk az Illyés-életmű egyik legjobb ismerőjének, értelmezőjének, Béládi Miklósnak idevágó megállapításával is: "Illyés lírájában nem 1945-tel kezdődik új korszak, hanem a negyvenes évek elején, a Bátrabb igazságokért! című versével. Rá egy évtizedre a Két kéz és az Egy mondat a zsarnokságról megírásával indul az a következő, amely a Kézfogások című kötetben éri el a betetőző összegezését és egész irodalmunkat átható értelmét." (Béládi Miklós: A költő felel. Illyés Gyula lírája 1945 után. In: Érintkezési pontok, Bp., 1974.) Nos, ezt a folyamatos megújulást, a háborús évek gondolat- és versérlelő élményeit szemlélhetjük közvetlen közelből a most palackpostaként érkező verseskönyvben.

Mielőtt magát a kötetet, az egyes verseket szemügyre vennénk, mai ismereteink alapján közelítsük meg a "habent sua fata libelli" itteni jelentését. A kézirat második lapján található ajánlás bizonyos útbaigazítást ad, legalábbis a kutatás irányát illetően: "E könyv teljes jövedelme a szegénysorsú erdélyi magyar diákoké, a kolozsvári Móricz Zsigmond Kollégiumé." A Móricz Zsigmond Kollégiumról kellene tehát szólni bővebben, minthogy azonban még nem írták meg a történetét, elégedjünk meg az emlékezésekből, levelekből, dokumentumokból kiolvasható fontosabb mozzanatokkal. A mindjárt a háború elvonulása után Kolozsvárt létrehozott, a magyar anyanyelvű (főiskolai) oktatás keretében működő, de autonómiával rendelkező népi kollégium — akárcsak a másutt, nagy- és kisvárosokban teremtett hasonló intézmények — a népből jött s a demokratikus népi jövőt szolgálni akaró tanulóifjúság legjobbjait tömörítette. A kollégium névválasztását magyarázva, a vezetőségben a Bolyai egyetemet képviselő egykori tanár-igazgató Móricz Zsigmond munka- és családközpontú életfelfogását emeli ki ("Mennyire tudta volna szeretni ezt a belső háborúskodásaiban is oly familiáris közösséget, a sorstársakból eggyé forrni akaró, a népi jövőt munkával szolgálni vágyó fiatalok együttesét"), majd kitér a falukutatás és faluépítés móriczi jelszavára. (Imreh István: A Móricz Zsigmond Kollégium ébresztése. In: Móricz Zsigmond közöttünk, Kriterion Könyvkiadó, Buk., 1979.) Az otthonát Mátyás király szülőházában kialakító kollégium sokféle tevékenysége közé tartozott a könyvkiadás (amely külön tanulmányt érdemelne). És ahogy Móricz Zsigmond nevét nem esetlegesen választották a kolozsvári, az erdélyi diákok saját intézményük megjelölésére, ugyanúgy nem véletlenül esett a választásuk — többször is! — Illyés Gyula új írásainak könyvbe, kolozsvári könyvbe foglalására. A Puszták népe, a Petőfi, az Oroszország szerzőjének, az európai gondolkodású népi költőnek egyrészt, a fasiszta métellyel szembeszálló, népfrontos irodalompolitikát megvalósító szerkesztőnek, a demokrácia aktív politikusának, a hídépítőnek más-

részt — vagyis a kor kiemelkedő írószemélyiségének szólt ez a figyelem. Távolabbi előzményként — noha nem biztos, hogy az ifjú szervezők-szerkesztők tudatában elevenen élt ez 1945—46-ban — utalnunk kell a Hősökről beszélek 1933-as kolozsvári, Gaál Gábor-féle első kiadására, valamint Illyés verseire, prózai írásaira a húszas—harmincas, sőt a negyvenes évek erdélyi lapjaiban, mindenekelőtt a Korunkban és az Erdélyi Helikonban. Az 1945-ös földosztásról hírt adó riportsorozat, a Honfoglalók között ugyancsak kolozsvári szerkesztésben állt össze először könyvvé: a július eleji "Szabad Könyvnapok" egyik eseménye volt, mint a Móricz Zsigmond Könyvkiadó (a kollégium kiadói részlege) 3. kiadványa. (Erdei Ferenc és Nagy István egy-egy füzete jelezte még a kollégiumi orientációt.) De 1945-ből ismerünk még egy Illyés-művet, amelynek borítóján ezt olvashatjuk: Móricz Zsigmond Kollégium, a hátlapon pedig a kolozsvári Mátyás-ház emblémaszerű rajza látható; fölötte keretben, a félreérthetetlen állítás: "Ez a könyv a Móricz Zsigmond Kollégium kilencedik kiadványa". Az 1944. szeptember—1945. szeptember között született versek gyűjteményéről, az Egy évről van szó. Nincs tévedés a közkézen forgó Illyés-bibliográfiákban, csupán némi kiegészítésre van szükség: a budapesti Sarló (Püski Sándor kiadója) és a kolozsvári Móricz Zsigmond Kollégium megegyezése értelmében átvették egymás könyveit — nyilván elsősorban a Sarló-kiadásokat a kolozsvári diákok kiadója —, s a borítóra rányomták saját cégjelzésüket (ami az Egy év kolozsvári példányain, a vastag fekete sáv alól előbukkanó piros betűkből, az eltakart "Sarló-kiadás"-ból is jól kivehető). Így történhetett meg az is, hogy a Honfoglalók között viszont mint Sarló kiadvány szintén ismeretes.

Az 1945-ös országos Petőfi-ünnepségek alkalmából, augusztus elején Illyés Gyula személyesen is eljött Erdélybe és Bukarestbe. Ott kifejezetten politikai küldetésben járt, egy küldöttség tagjaként dr. Petru Grozával, a magyarok közt is népszerű Groza Péter miniszterelnökkel találkozott, nyilatkozott — magyarul és franciául — a bukaresti rádiónak, valamint a Tîmpul című fővárosi lapnak; ez utóbbiról, a Petőfi- és Ady-fordító Costa Careinak adott interjúról számolt be a kolozsvári Világosság, a Romániai Magyar Népi Szövetség Napilapja (1945. augusztus 13-án), Erdély legyen a béke asztala! cím alatt. A Világosság beszámolója szerint Illyés Gyula többek között ezt mondta Costa Careinek: "Nemzeteink között nemcsak a múltban voltak sajnálatos félreértések, vannak nézeteltérések és egyenetlenségek, sőt éppen ellenérzések úgylehet ma is. Márpedig ezekkel a kölöncökkel nem lehet tartós békét biztosítani. Ha békében akarunk élni, higgadnunk és felejtenünk kell. S aki tud felejteni, az jegyese a boldogságnak. /.../ Erdély nem lehet többé

köztünk civódások melegágya. A békesség asztalává kell tennünk, mely köré mindnyájan leülhetünk, akik megértjük és szeretjük egymást."

Ezt a több mint publicisztikai mozzanatot azért kellett idéznünk, hogy egyértelművé tegyük az Illyés-emlékkönyvben nemrég közzétett, 1946. február 5-én kelt, "Móricz Zsigmond kollégium. Mátyás király szülőháza, Kolozsvár" fejlécű levél utalásait és célzatát — egyúttal pedig érzékeltessük az itt is említett, az 1946-os tervben szereplő Illyés-verskötet kiadásának korabeli súlyát. A kolozsvári Móricz Kollégium diákigazgatója, (Katona) Szabó István által jegyzett levelet érdemes teljes terjedelmében reprodukálnunk:

Kedves Illyés Gyula!

Az erdélyi magyar egyetemi hallgatók a kolozsvári Bolyai Tudományegyetemmel együtt rendezik meg az idei március 15-ét Kolozsváron. Ez az ünnepség a most induló egyetemünk első ünnepélyes megnyilatkozása lesz, mely kifejezésre juttatja az egyetem és a magyar ifjúság egybeforrottságát.

Nagyon szeretnénk, ha ez alkalommal közöttünk lehetne Illyés Gyula, aki különösen a legutóbbi ittjárta óta az erdélyi magyarság és a magyar ifjúság szívéhez nőtt, és felszólalása kifejezésre juttatná a magyar szellemi élethez való tartozásunkat.

A levél átadójával szíveskedjék közölni, hogy le tudna-e jönni március első felében Kolozsvárra. Ugyanakkor szíveskedjék értesíteni a megbeszélt kézirattal kapcsolatos elhatározásáról, és esetleg a kéziratot is átadni, hogy könyvnapra mindenképpen kihozhassuk.

Mielőbbi válaszát várva

szeretettel üdvözli

Szabó István

Illyés Gyula végül is nem vett részt a március 15-i kolozsvári ünnepségen, verseskönyve kéziratát azonban átadta (elküldte) — bizonyság rá az akkoriban ugyancsak Móricz-kollégista bölcsész, a jövendő Ady-filológus Bustya Endre által megőrzött másolat. Bustya, aki az 1946 tavaszán a Móricz Kollégiumból kilépett Faragó Józseftől vette át (később) a kiadói ügyek intézését, úgy emlékszik, hogy Illyés az eredeti kéziratot visszakérte, illetve visszaküldték neki (előzőleg készült a gépírásos, pontosnak tűnő — ám nem javított — másolat). Nyilvánvalóan nem a szerző gondolta meg magát. A Móricz Zsingmond Kollégium kiadói tevékenysége fokozatosan beszűkült, átmenetileg a Józsa Béla Athenaeum vette át (részben) a szerepét — a kapcsolatok

Püskivel megszűntek. Pedig 1946 januárjának végén a Magyarországról frissiben hazaérkezett Szabó István még lelkes levélben fejti ki Szabédi Lászlónak a könyvkiadási elképzeléseket -- miközben közvetíti "a népi tábor régi harcosainak", Illyésnek, Erdeinek, Darvasnak, Jócsiknak, Veres Péternek az üdvözletét. Beszámol a Győrffy Kollégiummal közösen Budapesten létrehozandó Dunatáji Könyvkiadó és Könyvterjesztő Szövetkezet terveiről, amelyekhez a Móricz Kollégium a romániai résszel, a román szellemi élet értékeinek bemutatásával járulna hozzá; és így évente 10--12 román vonatkozású cím kerülhetne kiadásra (a válogatásban és a fordításban kéri Szabédi segítségét a levélíró). Ám nem csupán e távlati, hanem a közelebbi tervek is megmaradtak terv-állapotukban.

Itt van viszont a Bátrabb igazságokért! verskézirata, amely négy évtized távolságából szól az olvasóhoz, mint önálló, a költő által megszerkesztett kötet. Amely akkor is figyelemre méltó volna, ha más -- későbbi -- kötetekből valamennyi versét ismernénk, hiszen mint kompozíció, mint egyedi struktúra (különösen egy Illyés-formátumú és típusú, tudatos költő esetében) másképpen hat, mint az egymástól függetlenül élő költemények. De többről van szó! Az 1946-os versállapot, korhangulat megőrzéséről -- és ez nem csupán máshol elő nem forduló verscímekben, strófákban, versekben ragadható meg, hanem abban a valóság-, illetve eseményközeli, néhol már-már riportszerű közvetlenségben, amely az ihlető élmény első megfogalmazását jellemzi. A részben változó címek s az Illyés költői munkamódszerére jellemző folytonos csiszolás következtében, no meg külső (a naplójegyzetekben említett) okokból módosuló versszövegek egyeztetése után megállapíthatjuk, hogy a Bátrabb igazságokért! versegyedeinek zöme az egy évvel később, 1947-ben a Révainál, Budapesten megjelent Szembenézve című kötetbe került be, mégsem tehető lényegében egyenlőségjel a gépiratban maradt s a kinyomtatott verseskönyv közé. A Bátrabb igazságokért! ugyanis már mint meghaladott szakaszra néz vissza a háborús esztendőkre (pontosabban az 1938 és 1944 közötti időre) -- az 1946-os Előszó programadó magasából s az 1945 novemberéből való széttekintés (Az új nemzetgyűléshez) felelősségvállalásával, tudatosításával, amelyet a Petőfi-mottó világosan jelez: "Hazát kell nektek is teremteni". E két kiadó között vonultatja át a költő 82 versét (tulajdonképpen jóval többet, minthogy az Apróbb töredékek és a Rangrejtve 7, illetve 17, külön címmel megnevezett rövid versből álló ciklust takar). A háború verses naplója ilyenformán már tanulságként olvasható. "Az évjárat jegyét" olvastatja le az ilyen címkéken: SZABADSÁG, TESTVÉR, MUNKA, MAGYARSÁG, NÉPJOG, FELELŐSSÉG -- valójában ezeket a történelmien kezelt kategóriákat figyelteti velünk kötete egészében, hogy

aztán megtisztítva őket a rájuk rakódott szennytől, "bátran", "maradandón" és újra mondhassa: "TESTVÉR! MUNKA! MAGYAR! s ismét és újra: SZABADSÁG!". Végleges változatában e kötetnyitó vers Az új költőkhöz címet kapta (így jelent meg a kolozsvári irodalmi hetilap, a Gaál Gábor szerkesztette Utunk 1946. július 6-i — második! — számában is), itt azonban, Előszóként, a "Tépd le kemény kézzel napi új prédád, fiatal szél, szélkarú ifjú idő!" egyetemesebb érvényűnek hat, hogysem csupán a költőket célozná meg figyelmeztető szavával: a kollégisták mind magukénak vallhatták a felszólítást.

A Bátrabb igazságokért! verseinek többségére egyébként érvényesnek fogadhatjuk el azt a jellemzést, amelyet Illyés Gyula lírájának egyik utóbbi magyarázója, Izsák József adott, az 1945-ben, illetve 1947-ben megjelent kötetekről: "Az Egy év verseiben, akárcsak a Szembenézve kötetében az erkölcsi, szellemi ellenállás indulatával veszi számba a háború mérhetetlen pusztításait, epigramma tömörségű négysorosokban, szabálytalan szonettekben jegyzi szinte naplóhűséggel a tények kegyetlen jelbeszédét romba dőlt városokról, felrobbantott hidakról, fejvesztett menekülőkről." (Izsák József: Illyés Gyula költői világképe 1920—1950. Bp., 1982.) Ez a jellemzés végső soron igazabb a Bátrabb igazságokért! versanyagára vonatkozóan, mint például az Egy évre — hiszen ez utóbbiban alig találni négysorost! (Izsákot megtévesztette, sajnos,az "összegyűjtött versek", így a Haza a magasban egykori kötetcímeket használó ciklus-, azaz időbeli beosztása, s azt hivén, hogy a Rangrejtve, 1944 az Egy év című kötetben, annak az elején jelent meg, erre egész elméletet, esztétikai ítéletet épített a szimmetrikus kompozícióról...) A naplóhűség, a köznapiság a Móricz Zsigmond Kollégiumnak szánt verseskönyvben érhető tetten igazán: leszámítva a nyitó és a záró verset, a többi keletkezési sorrendben követi egymást — közvetve vagy közvetlenül kapcsolódva az Előszóban idézett "címkékhez". A Koponya például (1942) egy bomba sújtotta budai ház látványából bontja ki a közelmúltbeli emléket ("»Haza«, »szabadság«, »magyarok«, / mily szikrázó volt itt a szó, / mily férfias, hogy »akarok«, / s mily szívbéli: »úgy volna jó«."), s a maga "tűzijáték-ifjúságának" képeit időszerű töprengéssel, kínzó kérdésekkel társítja — majd ismét visszatér, elégikusan, a képi emlékezéshez:

> Eszmék, ki őriz titeket
> s ki téged, eltervelt világ?
> szétestek, mint az épület,
> a millió bombaszilánk!
> Haza, szabadság... bombamód

száll az is, a kis társaság —
Az erkélyen ültünk, amott
hol semmit kócol most az ág.

A háborús versek adják a kötet gerincét. Amire fel kell figyelni: e közéleti krónika 1939-ben elkezdődik; a Medve az ibolyaszagot is csípősnek, vérszagúnak mondja — ezt a most jövő időt átaludni volna jó ("mert mi jő, micsoda idő!"); a Közelgő háború már nem metaforákban beszél (1939-ben!), hanem a helyéből kimozdult, kimozdított világ élőlényeinek és tárgyainak, magának a menekülés kényszerképzetének a megidézésével. A véglegesnek tekinthető, a költő életében megjelent összegyűjtött versek (Haza a magasban) közt olvasható változat néhány hatásos sorral bővíti majd a várható, rövidesen bekövetkező apokalipszis képét, az összegezést — és újra a fiatalokhoz fordulást! —, azonban már itt megtalálni ("tárd ki szíved, költő, és / várd az új nemzedéket!"). Pár oldallal tovább következik a Szembenézve (1940), amely ugyan címadója volt az 1947-es Révai-kiadásnak, mégis csak 1986-ban került kötetbe (Menet a ködben), a kiadatlan versek fejezetében. A szorongásnak, a lefojtott rettegésnek ez a tizennégy sora, főképpen pedig az utolsó sor szigorú ítélete ("Megérdemeltük, ami jött.") összecseng azzal a szonettel, amelyet eddig egyetlen variánsában sem ismertünk: A büntetés kora (1941) szabályos strófáival és hagyományos rímképletben (vagyis eltérően a Szembenézve eredetileg szonett-terjedelmű, majd két sorral megtoldott, de szinte végig páros rímekben írt formájától) biblikusan foglalja össze a bűnt és bűnődést, amikor a borzalmak még csak kibontakozóban vannak ("És folyt szigorún és folyik a munka, / hogy pontosabbat a pokol se tudna.") — a mérlegkészítő számadásra várni kell. Illyés viszont, mintegy kiegészítéseképpen a Szembenézve alapgondolatának, már most — mondhatni prófétikus előrelátással! — zárja a szonettet, vállalva ugyan a felelősséget, de visszautasítva "a bűntelenek" ujjmutogatását: "Mert nem volt köztünk senki bűntelen.".

Előrehaladva a kötetben, egyre nyilvánvalóbb, hogy Illyés Gyula az egész közösség, a nemzet és az emberiség összefüggésrendjében követeli a "bátrabb igazságokat" — úgy, ahogy a kor (számára) felmutatja őket. A "hazám hajója", az "egy kis falu, egy kis nép", az "emberi kezek" különböző hatósugarú kategóriái végül is az egyéni vállalással, a személyes felelősséggel szembesülnek. Ahogy az előző, viszonylag békés szakaszban a "Nem menekülhetsz" motívum adja Illyés Gyula lírájának erkölcsi lényegét, most tágabban fogja föl a "vihar előtt veszélyt inteni" korparancsát, s sorstársak vélt igazának világgá kiáltását:

Midőn minden hallgat, midőn csak a gép
veti fel az égre láng- s üvegszemét,
finom idegzettel, mint minden paraszt,
fújd az évek óta elrekedt panaszt.
Mint kutya a holdat, azt a hideget
úgy kérd, akit kérsz, tán az se siketebb.

Noha ismerjük a szekértábort, amelynek ő nem egyszerű fegyverese volt, e versek tanúsága szerint Illyés a jelzett években nem lát más harci lehetőséget, mint önmaga s az övéi tisztán-megőrzését — távolságtartással és a kollektív panasz felmutatásával. Aki ennél többet — például saját élete feláldozását — tudja vállalni, az hőssé magasul előtte. E kor nagy visszhangot kiváltó, akkoriban egyértelmű politikai gesztusként értelmezett — ma újra vitákat kiváltó — eseménye, Teleki Pál miniszterelnök öngyilkossága (1941. április 3.) a Jugoszlávia elleni katonai támadás előkészítésének napjaiban, magának Telekinek a figurája így lesz fontos vers-motívummá Illyés korabeli költészetében. Izsák József úgy tudja, hogy Teleki Pálnak a neve Illyés Gyula egyik versében sem fordul elő (Áldozat, Széchenyi, A betegség értelméről), az eset és a személy a félreérthetetlen utalásokból olvasható ki. Izsák nyilván nem tudhatta, hogy az Áldozatként ismert Illyés-vers a Bátrabb igazságokért! kötetben más címmel — és alcímmel szerepel: Vedd példának... (Teleki Pál halálakor). Bent a verstestben kevés a változtatás, mindössze néhány szórend, szó módosul, az első félsor címmé emelése azonban hangosabb állásfoglalást jelez. Persze, nem az öngyilkosság ténye vonzza a költőt, hanem a tett — a közösségi indítékúnak és célzatúnak látott önfeláldozás — bátorsága gondolkoztatja el, jóllehet a kételyt nem oszlatja el itt sem a bizonyosság.

Hazám: jövendőnk, Déva vára vagy?
Elég a vér, hogy megkösse falad?
Szorong a szív; bár hajnalod hasad!

Az utolsó két sor pedig illúziótlan tény- és önvizsgálattal összegezi a történteket (beleértve a versihlető belső történéseket):

Fölfelé futva példát így mutat,
ki jobbra-balra nem lel már utat.

A Széchenyi-vers is világosabban kapcsolódik a Teleki-motívumhoz a Móricz Zsigmond Kollégium számára előkészített Illyés-keretben. Itt a verscím alá tett dátum — 1941 — nem csupán keltezésül szolgál, hanem, akaratlanul is, minősít: "a szakadó lelkű férfi népe fölött / hogy összefogja még magát, / magához vonja mind a bajt, a szenvedést / (mellyel kis nép is egy világ)", ilyenformán egyként vonatkoztatható a múlt század reformerére s a hasonlítottra. Mert a párhuzam, ha rejtetten is, végigvonul mind a három szakaszon; nem a múlt idézése, hanem a jelen megválaszolása a lényeg. Erre utal a "nekünk" ismétlődő kiemelése ("a vég, a bomlás", "a számadás", végül "a sors" fogalmához kapcsolva), s a döbbenetes erejű metafora, a második szakaszban: "pisztoly-lyuk kél föl hold helyett" (Teleki hajnalban lett öngyilkos). A Széchenyiben különben Illyés kevésbé idealizál, még illúziótlanabbul gondolja végig az eseményeket, nevükön nevezi "a félelem, a szégyen és önmardosás vad elemeit" és a végső "nem bírom!"-ot — mégis ezt az erkölcsi erőt nemesnek, irigylendőnek láttatja:

> még akkor is, ha tudja elménk: hasztalan
> s szájunkon, az eltorzulón
> kitörni e szó rángatózik: "nem bírom!"
> s a bomló lélek, mint a láng
> meg-megszakad: száll szebb részével fölfelé! —
> Az volt talán az istené.

(Zárójelben bár, emeljük ki a harmadik versszakban felbukkanó, itt talán nem is tudatosult, régebbről ismerős metaforát, amely a Nem menekülhetsz alaphelyzetére utal: a költő azt kéri, kegyként, a sorstól, hogy a félelem, a szégyen és önmardosás vad elemeit tudja "mint gőzt munkára váltani"...) — És a harmadik, Izsák tanulmányában is említett vers, A betegség értelméről ugyancsak korábbi variánsában kötődik közvetlenebbül az 1941-es hangulathoz, a Teleki-ügyhöz. A második részben ("Amit még meg kellene írni") Illyés, a föltehetőleg első fogalmazás szerint, egyértelműen szól a nép, a nemzet sorsának vállalásáról, a cselekvő gondról:

> Mert a világ máskép tied nem lehet,
> csak úgy, ha terhét magadra veszed.

A Haza a magasban gördülékenyebb sort véglegesít — ám ezúttal a cselekvés minősége, aktív volta veszít általa:

Mert a világ máskép tiéd nem lehet,
csak a terhével: ha épp azt viseled.

A Bátrabb igazságokért! számos hasonló példát kínál, tudatosítva a mai, az összehasonlítás lehetőségével élő olvasóban, hogy a felismert, frissiben vállalt igazságok azonnal kimondása (legalábbis a negyvenes évek első felében) Illyés Gyula számára fontosabb volt, mint a cizellálás. A kötet címadó verse, már-már hetykén, kötekedően, "a fölényes, a veszélytelen" igazságokkal szemben "a mindent kihívó és megvető" igazságot vallja a magáénak. Tulajdonképpen a doktrinérséggel néz itt szembe a költő, s a forradalmi tagadás és újatakarás ebben a szemléletben az élet továbbvitelét, az értelmes építést jelenti ("a büszke, régi s még büszkébben újra új" igazságot igényli, "mely hogy van s itt van, azzal bizonyul, / hogy zeng a táj és gépek és vasak / köpik dühük, hogy erő és anyag / és szolga gépként zörgő gondolat / és géprejáró fejű szolgahad / közt húsból, vérből máig megmaradt / egy ilyen lenge lény is, — mit ha megtagad / a fél világ, csak annál igazabb!").

Olykor vitatkozni volna kedvünk a versét hónapok, esztendők során továbbcsiszoló szerzővel — vitatkozni akár egy-egy szóért. Idézzük például a Forgószél (1941) harmadik szakaszát:

Még vízreszállnánk, de a két vitorla
tengerre vágyik, elvadult.
Lázong s megnő a táj, ahogy leszórja,
mit nyögve megtanult.

Ugyan miért kerül — épp a Forgószélben — "csínnal" a "nyögve" helyébe? A Babits halálára írt Szabad halott előző változatában mintha nyersebb fájdalommal őrizné a döbbenetet, amikor így láttatja a végső nagy átváltozást:

Csendes, szelíd barátom,
egy napja csak s kiáltón,
üvöltés-rándulásban
látom arcod, kegyetlen:

(Az "összes"-ben ez a négy sor a következőképpen alakult: "Csöndes barátom, egy nap / és szelíd szád milyen vad, / iszonyú indulatnak / szavát kiáltja, fennen!".) A Csak ne kelljen halálba menni (1942) nagyszerű, igazán korjelző mondat-zuhataga a feltételes módú igealakokkal (a "Csak ne kelljen halálba

menni, / mi minden tudnál még itt lenni" bizonyításaként), a "te gróf, ki oly grófnak születtél" és a "te püspök! s te főhivatalnok, / hogy köpnéd lapátra a markod!" plebejusi-mód dühös megszólításai után, ma már szinte érthetetlen a vélt (vagy valós) érzékenységek elől való kitérés: az éppenséggel éles, de nem távoli világba szóló antirasszista sor ("kitérnél négernek, zsidónak") kicserélése erőtlenebbre ("mennél négernek, eszkimónak"). Babits halálévfordulóján (Ma egy éve) számba veszi, "mit mulasztott", mit veszített az eltelt idővel a szeretett barát, és erre a következtetésre jut: "Fájt, de miatta nem volt károd, / hogy elmentél, hogy férfi módra, / mint akinek már kész a dolga / itt hagytad a börtön-világot." Vajon miért alakult az utolsó sor (1942-ből!) így: "itthagytad nekünk a világot"? És tovább: az egyéni fájdalom, kín országos közérzetként, világhangulatként való kikiáltásának verse, a Seb (1943) záró szakaszának két változatát is ilyen értelemben állíthatjuk egymás mellé. A Bátrabb igazságokért! kötetben élesebb, személyesebb, lázadóbb a hang, a gyűjteményes szövegéhez viszonyítva; hogy ez utóbbi egyetemesebb? Talán csak átlagosabb, a manierizmusnak engedményt tevő. Íme, a kétszer négy sor:

Tagod mind csupa seb, csupa
kín, csupa láng!
Vagy isten? Hogyha vagy, mire
vársz még, apánk?

(Bátrabb igazságokért!)

Fájok, fuldoklok, égek én,
a semmiség:
üvöltsd el végre más kínom,
emberiség!

(Haza a magasban)

A javítások, betoldások vagy rövidítések többsége a költői szöveg folyamatosabbá, logikusabbá, árnyaltabbá tételét szolgálja, természetesen. Előfordul azonban — az akvarell-technikából ismerjük a jelenséget, de olajfestményen is megfigyelhető néha! —, hogy a műtermi korrektúra eredménye vitatható; legalábbis más képhez vezet. Idézzünk még két példát erre a másságra, ahol (a már idézetthez hasonlóan) az első változat erőteljesebben őrzi a valóságélményt, de talán a lírai pillanatot is. A Nem gépkocsi... (1941) egy ozorai utazást örökít meg tíz, illetve tizenkét szakaszban; a standardnak tekintendő (ezúttal a hosszabbik) mű árnyaltabb, csiszoltabb — és ez érvényes a verszáró négy sorra is. Csakhogy... No de bízzuk az ítéletet az olvasóra:

Ha kérdezik, hogy mi újság,
feleljünk egy jó mosolygást.
Olyan kezd a világ lenni,
az a jóhír, ha nincs semmi.

(Bátrabb igazságokért!)

Ha kérdezik, mi lesz holnap,
legyen erőm, mosolyogjak.
Oly szörnyű lesz, nem is állja,
ki már most meg nem bocsájtja.

(Haza a magasban)

Másik példánkban a fordított eljárással találkozunk: a Látvány (1943) tizenkét katrénját Illyés föltehetőleg soknak véli, és nyolcra redukálja — Párban címmel. Indokolt a címváltoztatás, hiszen az eddig csak gépiratos változat valóban a látványt igyekszik megragadni — jóllehet ellentétpárokban láttatja az életet, a világot: múlt és jövő, régi rend és forradalom, "Sárrét zord prédikátora s a bólongó tolnai szolga" (a költőben találkozó "kétféle emberség"), legyűrt nyers erő és diadalmas jámborság, állatszelídítő és oroszlán néz szembe egymással, hogy aztán "a jó szeretők" egymásra találjanak, egymást szolgálják, megértve az ellentéteket ("Mint mérleg két tányérja száll, / mint kerekes kút páros vödre"). Ám a Látványban a költő nem áll meg itt — mint ahogyan nem is innen indult: a Szántód felett kitűnt hold s a Tihany felett (a Párban szövegezése szerint Tihany mögött) lement nap összenézése nem csupán logikai, hanem szabadabb lírai folytatást kér és kap. A hold és a nap hagyományos, a népköltészetben, népművészetben oly gyakori (s a romantikus műköltészettől sem idegen) találkoztatása az első variáns — pontosabban, önálló vers — szerint csak felidézi a költőben a kedves alakját, innen azonban e végenincs játék, "háború" látványához, a "mutatvány" lényegéhez, magához a küzdelem értelmezéséhez tér vissza. A Látvány című Illyés-vers végül is sokkal inkább korhoz (időhöz) kötött, mint a Párban — egy életérzés, korérzékelés költői lenyomata; "romantikáját" menti és magyarázza a vers születésének dátuma, a háborús évek létbizonytalansága, a kétely és keresés, amely a Bátrabb igazságokért! közvetlenül politizáló költeményeire is jellemző.

Nem ott dől el a harc, nem ott
hol mindezek, így jelet adván,
forognak, mint a mutatók
egy megbolondult óra lapján.

Mint mérleg két tányérja száll,
mint kerekes kút páros vödre,
száll, mint az élet és halál
a hold és a nap egyre föl-le.

Mert talán nincs is küzdelem,
csak látvány, mutatvány egy isten
játékaként: ezt művelem,
és akkor is, ha nézőm nincsen.

Persze, amikor a Látvány önálló vers-jogáért emelünk szót az Illyés-életműben, nem akarjuk, nem akarhatjuk háttérbe szorítani az ebben a kötetben is többségben lévő, uralkodó, "földszagúbb" verseket. A Móricz-kollégistákhoz elsősorban a szigorú önvizsgáló és valóságfeltáró, a kívül-belül történteken pontosan rögzítő lírai feljegyzések szóltak. A nagy elődöt, sok vonatkozásban példát, Móricz Zsigmondot felidézve, Illyés a személyes emlékek közül épp ezt emeli ki: "Figyelt, fülelt és minden megjegyzett magának" (A Móricz Zsigmond-emlékkönyvbe). Illyés Gyula lényegében ugyanezt tette, háborús krónikájában. (A Verses útinapló, az Apróbb töredékek s a Rangrejtve — 1944 különösen beszédes példa.) És ezt tette 1945 után, amit a kötetzáró, nyilvánvalóan "korfordulós" vers, Az új nemzetgyűléshez erőteljesen bizonyít. De nem holmi pálfordulással, hanem szerves folytatásaként az itt olvasható gondolati, verses előzményeknek. A részletesebben taglalt Teleki—Széchenyi-motívum például ugyancsak beleérezhető a bizonyára Bajcsy-Zsilinszky magányos tiltakozását-ellenállását idéző sorokba:

Magunk vagyunk. Nincs köztünk, akinek
dörrenő revolverlövései
jelképként már a történelmen át
dörgik, mint Botond bárdcsapásai,
egy nép keseredett akaratát
és nincs köztünk a férfi mind, aki
hős is volt, mikor dőlt az áradat.
De hősöket vár és férfiakat
az élreállóktól nép és világ.

Bizonyos módosítást itt is végrehajtott Illyés: kimaradt a "jelképként", az "elkeseredett" a lövések jelzője lett, s az "egy nép keseredett akaratát" sort "egy népnek élethez való jogát"-ra változtatta. Ez a motívum különben, ha nem is ebben a szövegezésben, végigvonul már az eredeti versen. Nem mint másoktól kapott jog, hanem mint elodázhatatlan kötelesség:

Rajtunk fordul meg: lesz-e újra ország,
lesz-e otthona ennek az anyának,
aki kezünkbe adta mindenét,
utolsó fillérként végső bizalmát.
Mirajtunk fordul most meg, lehet-e
olyan magyarság, hogy szennybe ne fojtsák.

Ezzel az erős hangsúllyal a Bátrabb igazságokért! kötet már nem a múlt boncolgatásaként hat; ami az előző évek lírai feljegyzése, tanulsága volt, innen fogva arra szolgált, hogy "a megbékülés ünnepére" készítsen elő — és segítsen tettekkel válaszolni a felszólításra: "és aztán a dologra!".

CSŰRÖS MIKLÓS

A DRÁMAÍRÓ KODOLÁNYI

Amikor Kodolányinak a Fehér fecske című egyfelvonásosát kísérleti színpadon (egyetlen alkalommal) 1928-ban eljátszották, Móricz Zsigmond elragadtatottan számolt be a darab és az előadás keltette élményéről: "Ez a kis színpadi munka a magyar parasztélet realista ábrázolásának csúcspontja eddig. (...) Ez többé nem tart semmi közösséget sem irodalmi, sem színpadi múlttal. Ez tisztán a nyers, valóságos, sőt átélt élet valóságából jött." A fiatal drámaíró erényét és hibáját Móricz zseniális intuícióval ugyanabból a tulajdonságból, a húszas évek Kodolányijának faculté maitresse-éből eredezteti. Féktelenül gyűlöli azt a világot, amelyet ábrázol. Ámde, folytatja Móricz, átragad ránk a művész különös boldog gyönyörködése, "hogy ő ezt a szörnyeteg világot megtalálta, fölismerte és tökéletesen teremti életre. Ebből fakad a szinte önkéntelen humor, amely az egész darabot elborítja." A sötéten látó naturalizmus szkémáját meghaladva Móricz itt a Kodolányi-dráma expresszív és költői karakterét hangsúlyozza.

A drámaíró nagy korszaka a harmincas évek végére esik. Három év alatt négy drámáját adják elő, a Pogány tüzeket, a Vidéki történetet (1937-ben, illetőleg 1938-ban) a Nemzeti Színházban, a Földindulást és a korábban keletkezett Végrendeletet a Belvárosi Színházban (1939-ben). Sikert is, keserűséget is szerez ez a párját ritkító bemutató-sorozat a szerzőnek. A közönség ünnepli; a Földindulás — parádés szereposztásban — többszáz előadást ér meg, vidéki, majd külföldi színpadra is eljut. Németh László a magyar dráma megújítói: Móricz Zsigmond, Tamási Áron, Illés Endre társaságában jelöli ki Kodolányi helyét. Egy ma már nevetségesnek látszó, de akkor vérre menő plágiumper (sőt nem is csak egy) azonban megkeseríti, már-már öngyilkosságba hajszolja. A húszas évek elejétől fogva legalaposabb ismerője volt a dél-dunántúli egyke-kérdésnek, és az azzal kapcsolatos politikai, szociális, lélektani bajok szövevényének. Mégis azzal vádolják meg, hogy a Földindulást

"ellopta" egy (dilettáns) vidéki fogorvostól. Az író-társadalom, a szuverenitásában nagy tekintélyű Szabó Dezső is, természetesen mellette áll ki, de a kétéves hajsza olyan mély sebeket ejt rajta, hogy magától a műfajtól is elmegy a kedve, hosszú ideig a felkérések ellenére sem ír drámát. Eredeti színpadi művel (a Békák tavával) majd csak a hatvanas évek elején jelentkezik. Az 1945-tel kezdődő új korszakban, részben irodalompolitikai okokból és remélhetőleg csak konjunkturálisan, csökkenni látszik az érdeklődés Kodolányi színpada iránt. A Földindulást ugyan újrafilmezték és a televízióban is sugározták, de a bemutatókat vagy felújításokat egy kézen meg lehetne számolni. Az év megjelölése nélkül (valójában 1944-ben) napvilágot látott Jajgatunk és kacagunk óta most először jelennek meg újra drámái.

Nem szabad, nem is lehet különválasztani a próza- és a drámaíró Kodolányit. Nyilvánvaló a kapcsolat a történelem és a mítosz mélyébe lemerülő epikus és a Pogány tűz szerzője között, s nemcsak azért, mert ez a cím apró módosítással később egy terjedelmes regény élére került. A korszakváltással együtt járó tragikum foglalkoztatja, a régi meg az új kultúra és civilizáció drámai összeütközése. A pogányság és a kereszténység közötti döntés természetesen nem csupán vallási és ideológiai, hanem egyszersmind társadalmi jelentőségű, a rá adott válasz a nemzet sorsát, megmaradását, jövőjét határozza meg. A történelem képe: allegorikus látomás, a korszakváltás gyötrelmének visszavetítése a múltba. Az új győzelme szükségszerű, a magyarság csak úgy maradhat fenn, ha illeszkedik a keresztény, feudális berendezkedésű Európához. De az ezzel járó átalakulás értékeket is pusztít, az új világ csak a réginek a romjain jöhet létre. A történelemből tudjuk, hogy az idő Endre király koncepcióját igazolta, és Vata lázadása megbukott. Kodolányinál a habozó, az új és a régi közötti döntés dilemmájában későn állást foglaló Levénta válik tragikus hőssé; költői metaforikával mondja róla a Kobzos: "nem egészen sólyom, meg nem is karvaly". A döntés, a választás, a radikális szakítás szükségességéről példálózik Kodolányi, nem érzéketlenül a "süllyedő világ" letűnt nagysága iránt; ellenkezőleg, azt sugallja, hogy az elkerülhetetlen átalakulásban minél többet meg kell őrizni az ősiből, a mitikus előzmény tovább tápláló értékes rétegéből.

Többi drámája, ha van értelme még a történelmi és a társadalmi dráma megkülönböztetésének, társadalmi tematikájú és célzatosságú. A Vidéki történet a két világháború közötti "népi" értelmiség olyan dilemmáit tárja föl, amelyek — nem is az időbeli elsőség, hanem a gyakoribb játszottság és a könnyebben hozzáférhető kiadás miatt — Németh László drámáiból ismerősek a mai néző és olvasó számára. Vidéken vagy külvárosban megmaradni, a rá szo-

ruló szegények gondjain enyhíteni, kitartani mellettük: ez nem divat, hanem kényszerű messianizmussal vállalt hivatás és sors volt az akkori középosztály jobbjaiban. A helytörténész (Németh Lászlónál), a tanító (Darvas Józsefnél), a körorvos Kodolányi darabjában — egyaránt ennek a nemesebb, áldozatosabb, néppel tartó középosztálynak a szimbolikus megtestesítői. A tét egy szociálisan igazságosabb, erkölcsileg tisztább Magyarország, "magyar élet" megalapozása, a hivatalos vezető réteggel szemben. A konfliktus magja, hogy ez az újfajta értékrend és magatartás csak harc, áldozat árán, az önérdek rovására jöhet létre, le kell érte mondani netán a szerelemről, a családról. Dacos és aszketikus karaktert ölt az igazmondás, a távlatosan helyes választás, ezúttal a régi középosztálybeli mentalitást jelképező feleséggel való szakítás formájában.

Ugyanezt a problémát a jóval később keletkezett Békák tava (a Vízválasztó című regény egyik motívumát kinagyítva) a lázadó fiúnak, az apjával, a nővérével és egy megvetett társadalmi osztállyal szembeforduló hősnek a drámájában villantja föl, de a századelő, a Kodolányi által annyiszor és oly expresszíven lefestett "boldog békeidő" világába visszavetítve. A boldog békeidő persze hasonlat vagy metafora itt, minden önáltató, álszent, bajait letagadó társadalom és életforma modellje. A regény és a belőle táplálkozó dráma címének különbsége is utal a döntő eltérésre: a történelmi korszakhatár vagy átmenet idejéhez kötődik mindkettőnek a cselekménye, de míg a regényben az életképszerű és történetírói epikum fölényesen uralkodik az "anyagon", a drámai változatban egy szubjektív mozzanat, a képzelt idill szertefoszlásának motívuma jut diadalra. "Ebben a világban nem lehet élni" — mondja a csalódott főhős az alighanem ibseni ihletésre való Harangozónak, s az ismeretlen jövővel kapcsolatos programját kételkedő bizakodással így fogalmazza meg: "Megölnöm magamban az elmúlt világot s fölépítenem az újat. ... a bizonytalant...".

A történelmi tematikán és a magyar középosztály, intelligencia sorselemzésén kívül, vagy talán ezeknél is inkább, Kodolányit a baranyai magyarság pusztulása foglalkoztatja, az egyke-kérdés, a német terjeszkedést előkészítő betelepülés, a kihaló családok, a szektás mozgalmak térhódítása, a svábok által megvásárolt porták, a beszögezett ajtók, ablakok szimbolikus sugallatú látványa és víziója. A Földindulás és a Végrendelet a korai novellákkal, a Sötétséggel, a Böbék Samu búcsújával stb. tart rokonságot, s ez megint jól példázza a drámák epikai genezisét és a Kodolányi-epika drámaiságát. A feszült hangulat fölidézése, a szituáció-teremtés, az egymással szembenálló és megütköző jellemek iránti objektív érdeklődés elmossa a műfaji határokat al-

kotásaiban. A bennük megpendített kérdések, a születési arány romlása, a magyarság életkedvének megcsappanása, a morális érzékenység és feladatvállalás apálya és a többi, a mai publicisztika és statisztika tanúsága szerint sem veszítették el aktualitásukat.

Kodolányi szándéka azonban kezdettől más volt, mintsem hogy csupán naturalista kórképet adjon, pozitivista orvos módjára csak a betegség tüneteit írja le. Ezt is megteszi, de ugyanakkor új emberképet, embermodellt teremt és propagál. Kassák munkáshőseinek, Szabó Dezső paraszt—nemes-héroszainak, a húszas évekbeli Németh László messiásainak rokonai is megjelennek (egyéni változatban) elbeszéléseiben és drámáiban, a Földindulás fiatal párjában, a Végrendelet Zsuzsijában, a Békák tava lázadó fiatalember hősében. A naturalizmus koncepciójával szemben, amely véglegesen determináló szerepet tulajdonított a faj, az idő és a környezet hatásainak, Kodolányi a változás, a fordulat, a megváltódás lehetőségét és esélyét hirdeti; egyáltalán nem bizalmatlan a jövővel szemben, sőt aktivista szellemben, olykor talán utópisztikusan is sürgeti, követeli egy "szebb jövő", értelmesebb emberi élet mielőbbi beköszöntését.

A drámák sorjázása a harmincas évek végén egy irodalomtörténeti legendát is cáfol. Elterjedt nézet, hogy Kodolányi a húszas évek társadalomkritikai attitűdjét utóbb feladta, s a harmincas években a magyar középkor, még később a mezopotámiai, az egyiptomi, a zsidó régmúlt fölidézésében (a históriában és a mítoszban) keresett önkifejezési terepet, ezekbe a korszakokba "menekült" a korabeli valóság árnyalt elemzése helyett. Tüskés Tibor monográfiájából is tudjuk, hogy a később megjelent Boldog békeidőket (talán legnagyobb regényét) 1948-ban írta, a Vízválasztót pedig 1959 nyarán fejezi be. A drámák hiteles keletkezéstörténete ugyanilyen pregnánsan bizonyítja a korabeli társadalmi és nemzeti elkötelezettség folyamatosságát az életműben. A tatárjárást, a julianuszi őshazakeresést, Boldog Margit keresztény megváltó kísérletét fölidéző epikus a parabolisztikus mesékben ugyanarról szól, mint a színházat Németh Lászlóhoz hasonlóan szószéknek tekintő drámaíró; a húszas évek forradalmi és társadalmi szellemét ekkortájt éppen a drámák és színpadi előadásaik közvetítik leghatásosabban a közönséghez, a közvéleményhez.

Móriczot idézve jeleztük már, hogy Kodolányi drámáit nem annyira a naturalizmus, inkább az expresszionizmus kontextusában érdemes értelmezni. Armin Arnoldt írja Az expresszionizmus enciklopédiájában "a világmegváltó expreszszionista emberről", az expresszionisták közös gondjáról: "azon fáradoztak, hogy kielégítően megválaszolják a nagy kérdést: hogyan lehetne az emberiséget megmenteni". Gondolatban kísérleteztek, folytatja Arnoldt, a kommuniz-

mus, a diktatúra, a pszichoanalízis, a megújított kereszténység eszméivel. "Ez a magyarázata kísérleteiknek, és innen erednek irodalmi kísérleteik. Ők nem elszórakoztatni akarták az olvasót (...). Reformátorok akartak lenni. (...) Meg akarták változtatni az embert, jobbá akarták tenni. Meg akarták váltani a világot." E jellemzésnek jóformán minden szava ráillik Kodolányira. Szabadversben írott avantgárd verseskötetekkel kezdte pályáját. Marxizmus, freudizmus és kereszténység háromszögében jelölhető ki szellemi tájékozódásának legfontosabb területe. Irodalmi gesztusai a megdöbbenésből és a változtatni akarásból fakadtak. Dramaturgiája egyszersmind érintkezett azzal a koncepcióval, amelyet Németh László képviselt kritikusként a leghatásosabban, hogy a korszerű dráma műfaja visszalopja valamiképpen a színpadra a költészetet. Ez a program egyáltalán nem ellentétes az expresszionizmuséval; Kazimir Edschmid is a költőiséget tartja a naturalizmus legnagyobb ellenfelének, lehetséges legyőzőjének.

Kodolányit sokan bírálták azért, hogy a régi és a népi nyelv használatában túllő a célon, hogy — egy nyelvész tollából származó pamflet-sorozat címére utalva — olyant mond, ami nincs. Ma már egyre nyilvánvalóbb, hogy nem az archaikus vagy a folklór nyelv imitálása volt a célja, hanem a stilizáció és bizonyos "időkulisszák" megidézése nyelvi eszközökkel. Esztétikai és poétikai indíttatásból tért el a korszerű nyelvi normáktól. Herczeg Gyula prózastilisztikája is hangsúlyozza, milyen erőteljesen színezi a stílusát Kodolányi mind nyelvjárási (ormánsági) fordulatokkal, mind költött régi magyar szavakkal, kifejezésekkel. Expresszionizmusa mellett bizonyít műveinek látomásos megidéző ereje. A művész diktálja rá szemléletét a világra, véli a fiatal Déry Tibor, az ember belső erejével akarnak erőszakot tenni a külső világon, jellemzi az expresszionistákat Hermann Bahr. A húszas évek Kodolányijáról ezzel önkéntelen összhangban azt állapítja meg Németh László: "amit itt látunk: nem az élet; ez Kodolányi. Az ő lelke vetül így az életre, s ez az őszinte rávetülés a mi kellemes csalódásunk." Sőtér István is démoni líraiságot, a szenvedélyt és lobogást, mágiát, bűvölést veszi észre írásművészetében: "a pontosságra, hűségre törekvő ábrázolás így költőibb, valóság feletti hangulatot teremt".

Melyek a legföltűnőbb kifejezési eszközei Kodolányi így értelmezett expresszionizmusának? Megnövekszik nála a színpadi utasítások jelentősége; mint Ibsen, Strindberg és kivált Csehov, vezérmotívumokká emel eredetileg nemdrámai szcenikei hatásokat (a zongorajátékot, a gyermekek énekét). Olyan mintákat követ ebben, akik elődei voltak az expresszionizmusnak a klasszikus drámai formák modern fölbontásában. — Antik előzményekhez talál vissza, a-

mikor a kórusnak megadja — de átértelmezve — egykori rangját. A görögöknél a kórus a nemes szemléletű közvélemény hangja volt, érvényes morális ítéleteket mondott ki, olykor a nem-tragikus ember szorongó véleményét a tragikus sorsról. Kodolányi dramaturgiájában az eltorzult lelkületű közösség hangja szólal meg a kórusban, az Inas, a Cigányasszony, a Koldus, a nazarénus közösség (a Végrendeletből valók ezek a példák) beteges és önző vélekedése, ami ellen a tisztán látó egyénnek kezdettől és mindvégig harcolnia kell. — Középkori műfajokat imitál Kodolányi, a siratást, a lamentációt, a panaszt. Hősei "szinte önkívületben" rikácsolnak, átkozódnak, védekeznek és vallanak. Külön fölhívta a figyelmét egyik darabja rendezőjének arra, hogy a szektások jelenetét teljes beleéléssel és hittel játsszák — az irónia ebben a jelenetben eredeti hitelességétől fosztaná meg a darabot.

Nyelvezetéhez visszatérve, voltak dogmái, mint például a magyar nyelv euroázsiai származtatásával kapcsolatban emlegetett mellérendelési elv túlhangsúlyozása vagy az átvételek, tükörszók, "germanizmusok" rideg elítélése. De senki sem tagadja, hogy stílusa hasonlíthatatlanul színesebb, ízesebb, zengzetesebb, mint a köznapi, utcai, "polgári" nyelvhasználat, amelyet egyébként gyakran kajánkodó modorban parodizál (mondjuk a Békák tava egyik szereplőjének folyvást a német és a magyar között lavírozó kevert beszédét fölidézve). A fonetika dolgában főként egy sokkal gazdagabb régi magyar magánhangzó-rendszer újraélesztésével (újrateremtésével) ragad meg. Hosszúság és rövidség, magasság és mélység (palatális és veláris jelleg), zártság és nyíltság tekintetében olyan érzékeny hallással tesz különbséget, mint újabb irodalmunkban rajta kívül talán csak Móricz Zsigmond. A lánya halála miatt bosszút esküdő Pallagnét idézzük a Vidéki történetből, ennek a már-már ritmikus, zenei hatást keltő, hangsúlyosan és időmértékesen egyaránt mondható szövegnek a bemutatására. "Jaj, mintha láttam volna a cselédjüket, a Márikát, de azután nem láttam sönkit, csak a tekéntetős asszonyt, azt a puccos pávát. Bíró urak, tiszta ez, akár a nap, veressék vasra a doktor urat, mér doktor ü, ha elhagyi a betegét? Nem doktor ü, hanem gyilkos! Gyilkosa egy anyának, egy szépségös virágszálnak!" A hanghatásokkal egybefonódik a mondatritmus, a parallelizmusok szuggesztiója, a ráolvasás és az átkozódás stilisztikája, amely itt szöges ellentétben áll (tehát nyelvileg is egyénít) a civilizált rendet képviselő alakok, a vizsgálóbíró, az orvos-házaspár stb. társadalmi normákhoz idomuló kifejezésmódjával.

A szókincs és az ember közötti korreláció a Kodolányi-hősök nyelvi jellemzésének egyik legfontosabb tényezője. Nála a cigány cigányul, a sváb svábul, a magyar paraszt magyarul, az értelmiségi némettel kevert magyar nyel-

ven beszél. Gyakran túloz és karikíroz, lelki ellentéteket vetít át a nyelvi különbségek síkjára. A Békák tavában a németes neveltetésű Annától afféle mondatokat hallunk, mint: "Milyen apart lakás! Milyen modern!". "Er ist immer so überspannt." A reakciós birtokos K. Tóth "kumenistáknak", "anarkistáknak" nevezi a tizenkilences "lázítókat", az értelmiségi Németh művelt szakzsargont használ ("belterjes gazdálkodás"). De Kodolányi mondattana sem szokványos, van benne valami rituális eredetű monotónia, éneklős ismétlődés, zenei és költői emelkedettség. A Földindulásban a zsoltárokat idézi, és a zsoltáros, biblikus hangnem a szereplők saját szövegében is megjelenik. "De közel az idő. Íme, a kiválasztottak táncolni fognak és hangos szóval dicsérik az Urat. (...) És jaj lesz akkor mindönkinek, akik házért, fődért csaltak, raboltak, szegényöket kifosztottak. Hagyd el mindönödet és úgy kövess engöm, mondja az Írás. Légy alázatos, mondja az Írás." A felsorolás, a halmozás, az ismétlés technikája határozza meg e sorok nyelvi jellegét, míg a szektások jelenetében már a nyelv liturgikus lecsupaszítása, nominális egyszerűsítése érvényesül: "Alleluja! Alleluja!" "Dicsőség az Úrnak!" "Jézus! Jézus!" "Égi Bárány!" "Égi Bárány!" Az indulatszókból vagy felkiáltásokból álló mondatforma példái ezek, melyeket a szakértők az indulatosságból és a koncentrációból fakadó feszültség megnyilatkozásainak és az expresszionista drámaiság stiláris összetevőjének tekintenek. A litániázó, felkiáltó és megszólító típusú alakzatok az expresszionizmus profán vallásosságát, a hétköznapiságot mitizáló természetét húzzák alá, az istenülés lehetőségében még mindig reménykedő ember kétségbeesetten is bízó kiáltásaiként.

Nem a nemzetvédő nacionalizmus, nem a dél-dunántúli regionalizmus, nem is a naturalista valóságfeltárás meghatározott időhöz kötött érdemei teszik ma jelentőssé a szemünkben Kodolányi drámairói teljesítményét, hanem költői emelkedettsége, nyelvművészete, a személyesen és a pillanatnyin túlmutató emberpárti mondanivalója, amelyet egy nyilatkozatában így összegzett: a főpróbát úgy "figyeltem a sötét nézőtérről, mintha saját lelkem drámai forrongásáról hullott volna le a függöny, és mintha mindezt nem én vetettem volna papírra, hanem egy bennem élő, ám velem mégis azonos én, aki örömét-fájdalmát, szeretetét, gyűlöletét nem önmagának, hanem egész népének a számára fogalmazza meg".

ERDŐDY EDIT

A "MAGYAR ABSZURD" A HATVANAS ÉVEKBEN

Az utóbbi időben nosztalgikusan emlegetett "havanas évek" nemcsak a magyar próza — de a mostohább sorsú, kevésbé előtérben álló magyar dráma megújulásának is évtizede volt. Ha megkésett és szórványos volt is ez a megújulás, elmondható, hogy ezekben az években a kiskorú, fejletlen magyar dráma megpróbált felnőni nyugat- és közép-európai testvéreihez: a hagyományos dramaturgiai eszközökkel dolgozó különböző drámatípusok (a történelmi dráma, a társadalmi és pszichológiai erkölcsdráma) továbbélése mellett a hazai színpadokon új irányzatok, törekvések is hangot kapnak a hatvanas évek második felétől; új világlátást és újfajta színházfelfogást tükrözve. Ezek közül az új törekvések közül a legerőteljesebb, a legtermékenyítőbb hatású, a hazai "abszurd" irányzata volt.

Az irányzatot, mely az ötvenes években forradalmat hozott a színházba, s amely egy Ionesco-egyfelvonásossal (A kopasz énekesnő, 1950) vette kezdetét, többféleképpen is elkeresztelték: a műfaj első teoretikusa, Martin Esslin nyomában abszurd drámának, illetve színháznak emlegetik: de hívják antidrámának is, ahogyan egyik kritikusa Becket: Godot-ra várva című darabját nevezte. A kézikönyvek hangsúlyozzák, hogy ez az irányzat nem egységes: tagjai nem alkotnak csoportot — ám egyes sajátosságok félreérthetetlenül jelzik az e művek paradigmatikus összetartozását, irányzattá való szervesülését. Külön szokás emlegetni — eltérő jegyeik miatt — a "kelet-európai abszurdot" — mindenekelőtt a lengyel Mrożek és Gombrowicz, a cseh Vaclav Havel, Bogumil Hrabal műveit. Az abszurd dráma az egzisztencializmus filozófiájának termőtalaján fejlődött: az emberi létről, az életről való elvont, parabolisztikus gondolkodást, s ennek színrevitelét vállalva alapvető feladatának. Az emberi lét végességével, a halál elkerülhetetlenségével szembenéző emberi lény sorsa azonban nem tragikusan reménytelenként, vagy az erőfeszítésekre sarkalló heroikus pesszimizmus camus-i látószögéből jelenik meg az abszurdok

színpadán: hanem a tragikumot, a reménytelenséget a komikum, a nevetségesség mozzanataival elegyítve, illetve ellenpontozva. Egy francia teoretikus, E. Jacquar az abszurd színházat a "kinevetés", a gúny színházának nevezi ("théâtre de la dérision") — s az elnevezés, különösen néhány francia alkotó tekintetében, igen találó.

Nem térünk ki részletesebben az abszurd színház, illetve dráma különböző típusaira és jellemvonásaira, csak röviden jelezzük, hogy az abszurd jelleg erősen kötődik a groteszk ábrázoláshoz és látásmódhoz, s hogy kelet-európai változatot elsősorban ez a groteszk látás kapcsolja az irányzathoz — s kevésbé a világnézeti, filozófiai alapozás.

Az abszurd dráma Magyarországon sem szervesült határozott arcélű irányzattá: mint ahogy a nyugati abszurdot, pontosabban a francia abszurdot is egyes, különálló szerzők sporadikus, egymástól független működése jellemezte. Maga Örkény István, az irányzat legjelentősebb alakja sem vallotta magát az abszurd művelőjének, szívesebben vállalta a groteszk jelzőt. (A hatvanas években ebben az is közrejátszhatott, hogy az abszurdot ideológiailag elítélendő irányként, művészi zsákutcaként kezelte a kritika és az irodalompolitika.) Amit Örkény hozott a magyar színpadra, mégis meghatározó szerepet játszott: a színpadi nyelvet újította meg, újfajta látásmódot honosított meg: a groteszket emelte a műalkotás elsődleges esztétikai, egyszersmind világnézeti meghatározójává, s ezáltal újfajta érzékenységre, újfajta műértésre szoktatta a magyar közönséget, amely már elszokott a bonyolultabb kódrendszerű színpadi alkotásoktól. A groteszk látásmód és ábrázolás tulajdonképpen Örkény működése nyomán nyert polgárjogot, s a hatvanas évek végén, majd a hetvenes években megtermékenyítette a hagyományos formákba egyre inkább belemerevülő magyar drámát. Örkény mellett néhány szerző drámai életművében, illetve életművének egy részében az abszurd dramaturgia és a groteszk ábrázolás oly mértékben meghatározó, hogy ezeket egy közös paradigma alá sorolhatjuk: nevezetesen Eörsi István, Görgey Gábor, Gyurkovics Tibor műveit, s részben Páskándi Géza drámáit.

A hatvanas évekbeli magyar abszurd legfőbb jellemzője, mely megkülönbözteti a nyugati — a Beckett, Ionesco fémjelezte abszurdtól, hogy nem veszíti el a társadalmi érdekeltségét, mely, ha olykor elmosódottan is, de jelen van a művekben. Igen erősen Örkénynél, kevésbé Gyurkovics Tibornál, áttételesen Görgey Gábornál: közvetlenül, olykor publicisztikus energiáktól fűtötten Eörsi Istvánnál. Nem a "létbe vetett" ember állapotát elemzik tehát e darabok, mint nyugati kortársaiké — hanem a társadalomban és a történelemben élő ember kiszolgáltatottságára, létállapotára figyelnek. Központi probléma

a művek jelentős részében — akárcsak a hatvanas évek egész magyar irodalmában — a hatalom és az egyén viszonya: az erőszak és kiszolgáltatottság alaphelyzetei jelennek meg itt, akárcsak a műfaj első fecskéjében: Mészöly Miklós: Az ablakmosójában.

Mészöly színművei, Az ablakmosó és a Bunker nem hibátlan alkotások; de újszerűségüknél, a korszak legmodernebb törekvéseihez való kapcsolódásuk folytán mégis kiemelt hely illeti meg őket a modern magyar dráma történetében. Az ablakmosó 1957-ben, a Bunker 1959-ben íródott; az utóbbi néhány év elteltével (1963-ban) Miskolcon kapott színpadot, majd 1966-ban Augsburgban mutatták be. A párizsi rádióban is elhangzott 1968-ban. Mostohább színpadi sors jutott a Bunkernek is, legalábbis Magyarországon: három lengyel bemutató után (1967 és 1977) 1985-ig várt a bemutatásra.

Az ablakmosóban Mészöly Miklós az egyéniség, a személyiség válságának, veszélyérzetének adott hangot; az egyénnek a személytelen, erőszakos hatalommal szembeni kiszolgáltatottságát ábrázolta. A darab 1957-ben, tehát már a "személyi kultusz" társadalmi-emberi tapasztalatainak birtokában íródott, s ugyanaz az élmény hívta életre, mint a gyökeresen más drámaeszményt megvalósító Kegyencet, Illyés Gyula darabját, mely szintén az egyéniség önfeladásáról beszél, egy őrült, irracionális hatalom árnyékában.

Az ablakmosóban ábrázolt helyzet, noha az író szándéka szerint meghatározatlan időben és meghatározatlan — tehát absztrakt — helyen játszódik, viszonylag könnyen azonosítható térben és időben. A fiatal és szegény emberpár nemrég házasodott össze, semmijük sincs az álmaikon kívül — azért nincs, mert a fiú, aki színész, nem hajlandó számára elfogadhatatlan szerepeket játszani. Feltehetően tehát az ötvenes években játszódik a mű, méghozzá egy kelet-európai országban. Az ábrázolt léthelyzet történelmileg és társadalmilag determinált miliőben fogalmazódik meg: a fiatal pár közege inkább realisztikus, mint absztrakt, az ablakmosó viszont allegorikus figura, s maga a játék is, mellyel az író az általános érvényű mondanivalót kifejezésre juttatja, allegorikus. Példázat tehát ez a dráma, pályázat arról, hogyan képes megrontani a hatalom és erőszak a boldogságot, tönkretenni a szerelmet, szétdúlni a magánélet autonómiáját.

Az ablakmosóban a címszereplő egyfajta — közelebbről meg nem határozott — külső hatalom jelképe; orvul behatol egy fiatal házaspárhoz, megtiporja szuverenitásukat, szétdúlja boldogságukat. Módszere nem a közvetlen erőszak, hanem a ravasz és képmutató manipuláció: annak a látszatnak a fölkeltése, hogy maguk a fiatalok akarják, hogy mindaz megtörténjen velük, ami történni fog. Az író nem a kispolgári boldogságot félti ettől a — jelképes

— hatalomtól, mint azt néhány korabeli kritika vélte, hanem az emberi méltóságot, az egyén belső autonómiáját, mely ebben a darabban a szerelem, a család mikrokozmoszának autonómiáján keresztül jelenik meg. Az ablakmosó önmaguk lényegétől akarja megfosztani a két fiatalt, azáltal, hogy hipnotikus hatalmával méltatlan szerelmi kapcsolatokra kényszeríti őket.

A hipnotizáltság, az akarat-vesztés állapota a fiataloknak önmaguk-vesztését az író a burleszk eszközeivel jelzi: a bábszerű, merev mozgással, a marionettszerű játékkal, mely éles ellentétben áll Az ablakmosó érkezése előtti állapot életszerűségével, s az akkor alkalmazott színpadi beszéd játékosságával, költőiségével. — (A hatás értékéből levon, hogy a fiatalok nem manipulálhatók, hanem hipnotizált állapotban tesznek eleget az Ablakmosó követelésének, aki így sokkal inkább egy irreális világ mágikus erővel rendelkező küldötteként jelenik meg, mint egy valóságos — bármilyen — hatalom képviselője.) A helyzet, a színpadi szituáció Örkény Tótékját előlegezi: ott is egy külső hatalom küldöttje tör be egy család szuverén és boldog életébe, s — noha teljesen más indítékokkal, de — szétdúlja azt, s megfosztja a családfőt az emberi méltóságtól. Hangsúlyoznunk kell ugyanakkor, hogy Örkény merőben más, egységesebb színpadi világot és drámastílust teremt a Tótékkal, mint az előzmények nélküli kísérlet minden nehézségét és bizonytalanságát felvállaló Mészöly.

A Bunker abszurditása: olyan abszurditás, amely azonban nem irracionális, az ábrázolt helyzet a megtörténhetőség, a lehetőségek körén belül helyezkedik el. A cselekmény, egy évtizedek óta tartó háború alatt, egy bunkerban játszódik, ahol négy katona él összezárva évek óta: a Hadnagy, a Tizedes, az Őrmester és a Közlegény. — A Bunker háborújában nem a megszokott szörnyűségek nehezítik a szereplők életét, akik szinte összkomfortos jómódban élnek. A háború itt már nem konkrét cselekmény, melynek különböző következményei vannak, hanem állandósult állapot, létforma, mely hovatovább elhomályosítja a normális, "civil" emberi élet hajdani emlékfoszlányait is a szereplők tudatában. A négy katona tizenöt éve él a bunkerban, untig ismételt rutinfeladatok gépies végrehajtásával, ivással, kockázással kísérelve meg valamiképpen formát adni a formátlan időnek, mely céltalanul és értelmetlenül múlik el fölöttük. Próbálják megőrizni a normális, értelmes élet látszatát: eleget tesznek bizonyos és civilizációs formaságoknak, imitálják a munkát (söprés), betartják a katonai szabályokat. Éppen ez adja a helyzet groteszkségét: hiszen létüknek, katonavoltuknak semmi értelme sincs, ottfelejtették őket a véget nem érő, anarchikus öldöklésben. A darab világa rokon azon science fiction-ek világával is, melyek a Nagy Pusztulás utáni világ

elrettentő képeit festik. Az író azonban nem pusztán az olvasó idegeinek borzolása céljából választotta ezt a helyzetet, hanem azért, mert ez felel meg leginkább írói szándékainak: egy zárt modell létrehozásának, melybe a külvilág sehonnan sem hatol be, s így a benne levők elszemélytelenednek, elgépiesednek. A bunkerből kifelé figyelő katonák Beckett hőseinek rokonai: Clovnak és Hamnek, akik reményt vesztve figyelik messzelátójukkal a halott természetet, ahol nem csírázik már ki a mag, s nem mozdul semmi. Beckettel rokonítja a darabot a színpadi szituáció jellege is, melyet alapvetően a várakozás határoz meg. Az azonban már nem becketti fordulat, hogy a négy katona várakozása végül is nem lesz hiábavaló: hozzájuk eljön a külvilág, két öregember és egy fiatal lány képében. Érkezésük és ottlétük fordulópont a katonák életében, akik kimozdulnak az elgépiesedés, az arcnélküliség állapotából — a hadnagy kivételével ismét megtalálják saját magukat, s azzal, hogy fellázadnak a bunkerlét monoton biztonsága ellen, s a veszélyes és bizonytalan külvilágot választják, visszanyerik személyiségük autonómiáját, szuverén létezésüket is. A három falubeli "civil" nemcsak a külvilágból, de a múltból is üzenetet hoz az örök jelenidőre kárhoztatott szereplőknek: kiderül, hogy a fiatal lányt gyermekkorában szintén úgy találták egy felégetett város szélén, akárcsak a közlegényt -- a körülmények azonossága hamarosan bizonyossá teszi a Közlegény előtt, hogy a fiatal lány nem más, mint elveszett húga, akit kisgyermekkorában látott utoljára. A véletlen is szerepet kap tehát a Bunker cselekménybonyolításában, mely némiképpen idegen az abszurd dramaturgiájától. Nem teljesen egységes az alakok ábrázolásában megnyilvánuló szemlélet sem: a katonák alakjában több a groteszk vonás; az öregemberek -- kevés megnyilatkozásaikban — realista vonásokat mutatnak, s végül a lány szimbolikus figurává emelkedik.

A két Mészöly-dráma tehát hasonló helyzetet alkalmaz kiindulópontként -- egy hermetikusan zárt közösség mozdulatlan létállapotát --, ám a kibontakozás már ellentétes módon történik. Míg Az ablakmosóban a külvilág betörése negatív következményekkel, a személyiség autonómiájának elvesztésével jár, addig a Bunkerben épp a fordítottjáról: a személyiség visszanyeréséről, az elgépiesedés elleni lázadásról van szó.

"Színháztörténeti jelentőségűnek" szokták nevezni a Thália Színház 1967-es Örkény-bemutatóját, amikor az Őrnagy és a Tót család először elevenedett meg a színpadon. A vélemények erősen megoszlottak afelől, hogy a Tóték abszurd, groteszk, avagy realista színpadi mű. S a konszenzusnak ez a szinte teljes hiánya nem véletlen: Örkény darabja sokrétű, többféleképpen értelmezhető, több síkon mozgó darab. A cselekmény konkrét, történelmileg meghatáro-

zott időben és térben játszódik; szereplői a pszichológiai realizmus szabályai szerint is érvényes figurák — legalábbis egy bizonyos pontig. Az író azonban túllép ezen a ponton; a túlzás, egyes mozzanatok végsőkig csigázása, "ad abszurdum" vitele olyannyira torzítja a színpadi valóságot, hogy az már csak a groteszk, sőt, az abszurd közegében lesz értelmezhető. Örkény abszurdja azonban nem a nyugati abszurdok világértelmezésén nyugszik: épp ellenkezőleg, ő a racionalizmus nevében és szemszögéből keresi meg a történelem és az élet abszurditásait, groteszk helyzeteit. Az ő abszurdja elválaszthatatlan a nemzeti történelem és a kelet-európai lét tudatállapotától és világképétől; nem az emberiség elvont, absztrakt létállapota érdekli, hanem egy történetileg pontosan körülhatárolható, időben és térben meghatározható jelenségcsoport. "Kelet-európainak lenni maga is abszurd helyzet" — állapítja meg egy helyütt; s ez az alapszituáció a legképtelenebb, racionálisan meg nem fogható, egyszerre tragikus és komikus helyzetek, események, figurák tárháza. Tragédia és komédia, kinevetés és elsiratás kettőssége a történelemhez való viszony ambivalenciájából is fakad: az emberi részvét és a kritikus kívülállás kettősségéből, mellyel Örkény a magyar történelem "vérzivatarát" szemléli. Színpadi művei ennek a történelemlátásnak, a nemzeti történelemmel való szembesülésnek a variánsai; a nemzeti léttel és karakterrel való vívódás lenyomatai. Különböző dramaturgiai megoldásokkal való kísérletsorozat is egyben Örkény drámai életműve.

A Tótékban még sok a hagyományos elem; a cselekmény feszültsége, a szereplők cselekedeteinek motiváltsága, a konkrét hely és idő — mely azonban modellértékűvé, általános érvényű szituációvá válik. A Tóték tragikomédia, de inkább játszható komédiának — sőt bohózatnak —, mint tragédiának; a harsányan komikus, groteszk elemek adják meg a mű alaphangját.

A színpadon a Tótékat a líraibb, pátoszt és komikumot elegyítő Macskajáték követte. Ebben a műben az író a realista tér- és időkezelés, a lineáris cselekmény helyett egy laza, szabad asszociációkra épülő, a szereplők belső életét kivetítő dramaturgiával dolgozik. A következő művekben Örkény felhagy a hagyományos, pszichológiailag megformált, egyénített drámai hősök szerepeltetésével: Pistije nem egy, hanem négy alakban létezik a színpadon; s a Pisti a vérzivatarban (1979) többi hőse sem egyénített, hanem sokkal inkább jelképes figura, akiknek funkcionális helyük van a drámában: létüket a Pistihez való viszony határozza meg. Az egységes cselekmény helyett itt is széttöredezett, mozaikszerű jelenetsor eleveníti meg a magyar történelmet. Az elkötelezettség — az egyik legjellegzetesebb kelet-európai adottság — elvont parabolája lett a Vérrokonok (1974) című darab; s a kelet-európai lé-

lek és életmód megbocsátóan szatirikus példázata, az előbbinél jóval hagyományosabb formában, a Kulcskeresők (1975). Utolsó darabja, a Forgatókönyv (1979) a cirkusz dramaturgiáját használja fel a történelem véres és tragikus eseményeinek, s benne az egyén, a történelmi hős ellentmondásos, fonák szerepvállalásának színreviteléhez.

Mint arra már felhívtuk a figyelmet, Örkény nem a semmiből, előd ök nélkül érkezett — s itt Mészöly Miklós darabjai mellett elsősorban Csurka groteszk komédiáira, Hubay tragikomédiáira, Sarkadi néhány jelenetére gondolunk —, a groteszk hangvétel és az abszurd színház dramaturgiájának hazai elfogadtatása, a közönség széles köreiben való elterjesztése, s a műfaj legnagyobb hazai és külföldi sikerei azonban Örkény István nevéhez fűződnek. A Tóték a kritika kezdeti bizonytalankodása, olykor visszafogottsága után — valóságos diadalutat járt be a magyar és külföldi színpadokon; e diadalútnak olyan állomásai is voltak, mint a párizsi Fekete Humor fesztivál nagydíja. Hasonló sikert ért el a Macskajáték is a világ színpadain, s nem kevésbé a filmvásznon.

A drámaírók az abszurd színház — illetve ennek enyhébb hazai változatának — többféle típusát munkálták ki. Történeti szemlélet és szatirikus társadalmi mondanivaló jellemzi Görgey Gábor színpadi kísérleteit. A Rokokó háború (1967) (Kaposvári Csiky Gergely Színház) című, az abszurdba hajló groteszk példázatát számos bemutató követte: legsikerültebb és legsikeresebb a Komámasszony, hol a stukker (Thália, 1968) című darab volt. Absztrakt szituációban a hatalom szociálpszichológiai modelljét, az erőszak, a félelem és a kiszolgáltatottság képleteit rajzolja fel a szerző — egyes osztályokat, illetve embercsoportokat megszemélyesítő, tipizáló, karikaturisztikusan eltúlzott figurák segítségével.

"Lélektani abszurdnak" nevezhetnénk a Gyurkovics Tibor által művelt típust; az alaphelyzet, a színpadi közeg itt hangsúlyozottan köznapi és realisztikus. A szereplők párbeszéde azonban gyakran túllép a valóságoson, a naturálisból átlendül az abszurdba. (Nagyvizit című darabját 1970-ben Öregek cím alatt mutatták be.)

A társadalmi szatíra műfajához állnak közel Eörsi István darabjai: egyaránt merítve a brechti technikából, a dürrenmatti szatíra eszközeiből és az abszurdokból. Legsikeresebb műve — a Sírkő és kakaó — brechti songokkal tűzdelt, groteszk játék egy zsarnok öregasszonyról és a zsarnokságot készségesen kiszolgáló, kispolgári házaspárról; a Megmentett város szélesebb ívű társadalmi parabola, melyen erősen érződik a dürrenmatti ihletés; a Hordók

az erkölcsi felelősség kérdését veti fel a fasiszta zsidóüldözés kapcsán, tragikomikus, groteszk szituációkat teremtve.

A hatvanas években szárba szökkent "magyar abszurd" későbbi hajtásaival most csak jelzésszerűen foglalkozunk, lévén hogy elsősorban a műfaj úttörőinek a munkásságáról szerettünk volna rövid áttekintést adni.

Nem foglalkoztunk azokkal a drámaírókkal sem, akiknek életműve bizonyos részében, szakaszában megjelenik ugyan az abszurd — ám csak másodlagosan, vagy kitérőszerűen; olykor más, erőteljesebben jelen lévő alkotói, dramaturgiai jellegzetességek által elhomályosítva. Ezért nem érezzük ebbe a paradigmába tartozónak — többek között — sem a szintén újító szerepet vállaló Hernádi Gyulát, sem a drámatörténetben már eddig is rendkívül sokszínű drámai életmű birtokosát, Páskándi Gézát.

A hetvenes években inkább a folytatás, az elsajátított, új látásmód és dramaturgia kiaknázása volt a jellemző — amint az Örkény István életművében is történt. A drámafejlődés új hullámát a nyolcvanas évek hozzák meg: az ekkor színre lépő, új drámaírónemzedék kezén újul meg az abszurd és a groteszk ábrázolás is. Beremányi, Spiró, Kornis, Schwajda, Czakó és Nádas Péter abszurdjai, illetve groteszkjei azt a csapást folytatják, melyet Mészöly és Örkény darabjai vágtak a hatvanas években; ám el is szakadnak attól: mindegyik alkotó külön ösvényt vág magának, a dráma s a színpad új meg új lehetőségeit hódítva meg — más és más drámaeszmények és színpadi technikák kimunkálásán fáradozva.

KULCSÁR SZABÓ ERNŐ

A KÜLÖNBÖZÉS ESÉLYEI

Szempontok a posztmodern fogalmának meghatározásához

Még ha van is igazság abban a vélekedésben, mely szerint a 70-es évek végére kialakult művészeti helyzet leírására hovatovább maga az a fogalom válik alkalmatlanná, amellyel ezt a szakaszt újabban jelölni szokás, látnunk kell, hogy ha a posztmodern terminus minden "túlhasználtsága" és minden sokértelműsége ellenére tartani tudja magát a nemzetközi művészettudományban, akkor jelentéstartományában nemcsak a szellemi divathullám felszínre hozta elemek lelhetők fel, de ott kell lenniök azoknak a mélyebb összefüggéseknek is, amelyek indokolják, sőt, szükségessé teszik e fogalom használatát. S itt elsősorban nem is az okoz zavart, hogy a kritika, illetve az irodalmi (és általában a művészeti) publicisztika milyen fölényes gyanútlansággal halmozza és keveri egybe a modernség, az avantgárd, a posztmodern és a transzavantgárd egyes minőségjegyeit. A fogalom alkalmazását sokkal inkább az nehezíti, hogy a posztmodern problematika határolhatósága eleve olyan kérdéseket vet föl, amelyek nem korlátozhatók csak a művészettudományokra s a velük rokon megközelítésformákra. Lyotard könyve óta mindinkább nyilvánvalóvá vált, hogy a posztmodern jelenségkör nemcsak művészeti kérdések gyűjtőhelye: a posztmodern problematika a nyolcvanas évek elején már filozófiai, ideológiakritikai, művészetelméleti, de gazdasági-szociális, sőt, politikai dimenziókban is megragadható. Így alighanem azok járnak közel az igazsághoz, akik egy új kortudat fogalmából indulnak ki, s ennek meghatározhatóságától teszik függővé a kérdés további, tudományos artikulálhatóságát.

Az egész kérdéskör ama összetevői, amelyek a kortárs művészet (s közelebbről az irodalom) új emberképéből és jelhasználatából levezethetők, természetesen nem tartanak igényt általában a posztmodern kortudat mibenlétének jellemzésére. S bár nem értelmezhetők attól elszakítva, önmagukban nem segíthetnek hozzá többhöz, mint az eddig többnyire új szenzibilitással, új szubjektivizmussal illetett művészeti jelenség talán megbízhatóbb körülírá-

sához. S itt egyszerre kell periodizációs, illetve tartalmi-poétikai szempontoknak eleget tennünk ahhoz, hogy kizárhassuk legalább azokat a szociálfilozófiai ideologémákat és politológiai értelmezésmódokat, amelyek saját szempontjaik túldimenzionálásával maguk is vétkesek a posztmodern diszkurz olykori elsekélyesítésében. Mindenekelőtt azt kell tisztáznunk, mit is foglal magában a "modernség" fogalma, melyre a modern/posztmodern oppozíció során oly magától értetődően más-más jelentéssel hivatkoznak a különböző értelmezések, hogy nemegyszer a modernség és az avantgárd közötti, eléggé egyértelmű szemléleti és alkotástechnikai eltérések is egybemosódnak. S jellemző módon ebben megint az az ideológiakritikai iskola jár az élen, amelyik — most főleg Adorno nyomán — minden olyan esztétikai formát elutasít, amelyben valamiképpen szóhoz jut az élvezet és a gyönyörködtetés elve. Ma — kivált a Barthes-féle Le plaisir du texte és Jauss Literaturgeschichte als Provokation-ja óta — már természetesen nem annyira adornói hangsúlyokkal (az élvezet, a gyönyörködés mint a polgári etablírozottság kifejezője), hanem a kritikai esztétika alapjául is szolgáló racionalista-humanista tradíció védelmében sorakoztatva érveit. Habermas modernség-értelmezésén ugyan nem kell okvetlenül művészettörténeti kritériumokat számon kérnünk, de abban, ahogyan ő a modern/posztmodern oppozíciót felvázolta, félreérthetetlenül olyan ideológiakritikai normaképzés dominál, amellyel az esztétikai-irodalmi posztmodern-értelmezés aligha jut messzire. Mert ha Habermas a posztmodernben (főként Foucault, Derrida vagy Baudrillard művei hatására) alapvetően a modernség projektumát fenyegető szubjektivizmust, irracionalizmust, újmiszticizmust és privatizálást lát, akkor az ő modernség-fogalma tágabb és bizonytalanabb jelentésű a művészettörténetben alkalmazhatónál. Azaz, nem köthető sem a klasszikus modernség ("Hochmoderne"), sem az avantgárd, sem a modernség 50—60-as évekbeli formáihoz, még akkor sem, ha ma a materiális esztétikák vonzásában számos ideologikusan orientált irodalomkutató űzi is ezt a jószándékú mutatványt szerte Európában. Irodalomtörténetileg mindenesetre az az eljárás látszik elfogadhatónak, amely egyfelől nem bélyegzi irracionalizmusnak a (nem véletlenül nietzsche-i eredetű) posztmodern rációkritikát, másfelől pedig hajlandó méltányolni azokat a gondolkodástörténeti tényeket, amelyek a posztmodernnek elsősorban a századvég/századforduló klasszikus modernségéhez való viszonyíthatóságát indokolják. Ha mármost a posztmodern-vitában olyannyira bizonytalan jelentésű "modernséget" a klasszikus modernség művészeti, irodalomtörténeti értelmére korlátozzuk, akkor lehetőség nyílik azoknak az eszmetörténeti, illetve létértelmezési sajátosságoknak az ideológiamentes feltárására, amelyek elsősorban a posztmodern individuumképben, jel-

értelmezésben és hagyományfelfogásban jelentkeznek. (Jelentkeznek természetesen a szociálfilozófiában, a posztmodern politikai esszében, gazdasági publicisztikában, sőt, az új történetírás egyes irányzataiban is /vö. Gyáni Gábor: Az 'új történetírás' jelensége, Világtörténet 1986/3—4. 3—7. l./, de ezekkel az esztétikai szempontú elemzés alighanem csak érintőlegesen foglalkozhat.) A történeti avantgárd, illetve a modernség második hulláma vagy a neoavantgárd műformái is csak akkor illeszthetők be ebben a történetileg és művészetelméletileg megalapozható sémába, ha a modern/posztmodern oppozíciót nem a művészeti, irodalmi vagy (társadalom)történeti részjelenségek szembeállításával, hanem elsőként a világhoz való viszony poétikai kifejezésformáinak összehasonlító vizsgálatával próbáljuk meg explicit alakra hozni. Ez az elképzelés arra az előfeltevésre épül, hogy a századfordulón olyan mélyreható változások zajlottak le a művészi individuumszemléletben, létértelmezésben és így magában az irodalomfelfogásban is, amelyeket sem a történeti avantgárd, sem a reá következő művészeti irányzatok nem érvénytelenítettek: azaz, a kiteljesedett (klasszikus) modernséghez képest ezek az irányzatok nem jártak együtt hasonlóan mélyreható szemléleti fordulattal. A posztmodernség legérdekesebb kérdése ugyanis kétségkívül az, hogy a klasszikus modernség óta vajon nem épp ez az irányzat-e az első, amely olyan változást hozhat a lét- és individuumszemléletben, amely (döntően az egyre nyilvánvalóbb jelfilozófiai krízisre válaszolva) a századfordulós szemléletváltás méreteire és intenzitására emlékeztet.

Az természetesen nem véletlen, hogy Habermas és frankfurti iskola hívei érzékenyen reagáltak a posztmodern szellemiségben jelentkező rációkritikára. Habermas csupán az utópikus energiák kimerülését hajlandó ugyanis elismerni, de továbbra is valóságosnak látja egy értelmes, racionális konszenzus lehetőségét, s a posztmodern kritikában láthatóan az ilyen konszenzust biztosító racionalista-humanista tradíció "kiárusítását" véli a legveszélyesebbnek. Az persze kérdéses, hogy az ilyen konszenzuselvű álláspont valóban a maga eredeti kontextusában értelmezi-e a posztmodern rációkritikát, melynek — érdekes módon — épp az NSZK-ban van rég tapasztalt sikere (ld. P. Sloterdijk: Kritik der zynischen Vernunft). Mert a társadalmi folyamatok tervezhetetlenségével, véletlenszerűségével, s egyáltalán, személyiség és társadalom viszonyának hovatovább feltárhatatlan ellentmondásosságával szemközt olyan antinómiák jelennek meg a posztmodernség kérdezőhorizontjában, amelyek nem közelíthetők meg az eurocentrikus racionalizmus egész- és rendszerorientált fogalmainak olyan csoportjával, amelyek egy kívülről transzcendált szisztéma alkotóelemei, tehát egy racionalisztikusan elgondolt, monocentrikus struktú-

ra logikájának termékei. Már Foucault is, de főleg Lyotard mutatott rá arra, hogy a mai társadalmi és individuális létfeltételek gyakorlatilag nem értelmezhetők tovább ezzel az eszköztárral, s a posztmodern tudásban épp annak a felismerésnek kell kifejeződnie, hogy e létfeltételekkel szemben csak a magát így vagy úgy legitimálni képes világszemléletnek vannak esélyei. A La condition postmoderne szerint az ilyen tudás csak paralogikus úton valósulhat meg, nyitott szisztematikát teremtve, mely elismeri és kitüntetett helyet szentel az egyedinek, a másságnak, a szabálytalannak, s olyan ellenmódszerektől sem riad vissza, amelyek végül esetleg a konszenzus-szerű rendszerképzés helyett a disszenzust nyilvánítják értelmes létállapotnak. Ezzel kétségtelenül együtt jár az európai gondolkodás nagy kultúrszimbólumainak újraértelmezése is, mindenekelőtt annak a fausti ideálnak az "elbúcsúztatása", amelyben az individuális identitás megszerzésének a világ emberi mértékkel való alakíthatósága, és az ebbe vetett hit volt a feltétele. A posztmodernség ugyanis éppen azt az állapotot tekinti meghatározónak, melyben az európai kultúrracionalizmus eszközeivel már nem valószínűsíthető az alternatív jövő képzete.

Ennek a krízistudatnak a jelválsággal, a nyelv és kommunikáció ellehetetlenülésével való összefüggésére először Foucault Les mots et les choses c. könyve mutatott rá, legalábbis abban az értelemben, hogy a nyelvi reprezentáció azonosító, dolgokat "létrehívó" funkciója maga is átalakult, s azzal párhuzamosan, ahogyan az ember helyett a nyelv és a jelvilág válik a filozófiák tárgyává, maga a nyugat-európai értelemben vett individuum is "szétoldódik", s mivel a jelválságban dekontruálódó, eredetileg ember és világ között kielégítően közvetítő, tehát entitásteremtő jelviszonyok vonatkozáspontjaként szűnik meg létezni, nem lesz többé hagyományos személyiségértékek foglalataként értelmezhető. Ezzel pedig az "Isten halott" gondolata után — mert minden kimondott szó új szavak előfeltétele a gondolkodásban — kimondhatóvá válik "az ember halott" gondolata is (Les mots et les choses). Mármost, ha az egész posztmodern létértelmezés tagadja a jövő valamely racionális konszenzus szerinti humanizálhatóságát, felvethető a kérdés, vajon okvetlenül ragaszkodnunk kell-e "a modernség projektumát" féltő Habermas-féle válasz logikájához. Mert ha ezt követjük, a posztmodern valóban mint az irracionalizmus újraéledése, mint szélsőséges létszemléleti szubjektivizmus, művészi produkcióját illetően pedig mint valami idők és korok fölött lebegő stíleklekticizmus, témát, nyelvet és formát kizsákmányoló esztétikai arcnélküliség jelenik meg előttünk. A Habermas-féle posztmodern-kritika nézőpontja azonban mégsem iktatható ki olyan egyszerűen, mint azt értelemszerűen felté-

telezhetnénk. Még annak ideológiakritikai tartalmai sem zárhatók ki globálisan, éspedig azért nem, mert ez a kortudattá nőtt alapélmény végeredményben mégiscsak a high-tech-társadalmak talaján vált szellemi-érzelmi valósággá. Csak ha ezt a feltételezettséget szem előtt tartjuk, akkor válik érthetővé, miért jelenik meg ez a kérdéskör szinte minden posztmodern teoretikusnál oly szoros összefonódottságban a posztindusztriális társadalmak életviszonyaival. Mégis, ha el akarjuk kerülni a posztmodern diszkurz oly ismert és oly gyakori csapdáit, akkor annyiban függetlenednünk kell a habermasi kritikától, hogy feltétlenül mérvadónak fogadnánk el annak konszenzusideált képviselő intencióit. Az irracionalizmus vádjának elhárítása lényegében itt is filozófiai kérdésekhez vezet, s ezért érthetően e probléma körül kristályosodott ki leginkább néhány, valóban új posztmodern koncepció. Az a Derrida például, aki már a hatvanas évektől kezdve az egyik legradikálisabb képviselője volt ennek az irányzatnak, és a decentrált szubjektum vagy a différance elméletével nagyban hozzájárult a posztmodern diszkurz eredeti filozófiai artikulációjához, egyik Emmanuel Levinasról írt esszéjében éppen azt a filozófiai tradíciót eleveníti újra, amelyik meglepően szerves kapcsolódásformákat kínál a posztmodern gondolkodásnak. Ráadásul úgy, hogy eleve elhárítja a szubjektivizmus, az irracionalizmus vádját. Érvelése nemcsak azért illeszkedik hatásosan a posztmodern vitába, mert a posztmodern teoretikusok zöménél mélyebben látja a művészi létértelmezés új formáinak történeti jelentőségét, hanem azért is, mert elméleti kiindulásából úgyszólván teljesen sikerült kiiktatnia az olyan filozófiai rendszeralkotás kísértését, amely a struktúrát kívülről centráló elvek abszolút jellegére épül (eredet és cél, mint arché és telosz stb.). A Levinas filozófiáját elemző nagyhatású írásban Derrida arra mutatott rá, hogy az a bölcselet, amely a heideggeri szubjektivitás és a husserli neutralitás (a logosz, mint senkihez nem tartozó szó) között helyezkedik el, úgy törheti meg a logosz objektivitásának, illetve a szubjektivitás viszonylagosságának dogmáját, hogy elsőként a létező mássághoz való kommunikatív viszonyt veszi szemügyre: "Ez a »másikhoz való szólás« — ez az idegenséghez mint beszélő személyhez való viszony, ez a valami létezőhöz való viszony — megelőz minden ontológiát. Ez a legfőbb viszony a létben" (Jacques Derrida: Die Schrift und die Differenz, Frankfurt a.M. 1972, 150. l.). Derrida okfejtésében az is jól megfigyelhető, hogy a relativizmus, az irracionalizmus elhárításának műveletei milyen mélyen kapcsolódnak össze az elsősorban nyelvileg jelenlévő (tehát kommunikációs faktorként elgondolt) személyiség identitáskérdéseivel. Minthogy a posztmodern létszemlélet a létszerűséget magát csak a kommunikációban megragadható, abban "láthatóvá váló" és

realizálódó minőségnek tekinti, benne a személyiség tulajdonképpeni léte, "levése" is egy, a nyelvi játékok mindig változó formájában végbemenő kommunikáció "eredménye" lesz, azaz, lényege szerint ez a létprobléma is legitimációs kérdésként konstituálódik. Mert míg a klasszikus modernség — mely a személyiség identitásának kérdéseit közelítette ugyan a kommunikáció, a nyelv világához — az identitásproblémát nem tekintette egyértelműen a nyelv problémájának, addig a posztmodern episztéma tényként számol mindenfajta egész- és egység-elvű totalitás hiányával, s nem hiszi azt esztétikai (vagy bármi más) úton helyreállíthatónak, mint éppen a klasszikus modernség. Elfogadja ezt a centrumnélküliséget, és a nyelvben, illetve az önmagát tudatosan másságként, különbözésként meghatározó személyiség önlegitimációjában keresi egy újfajta identitás alapjait. Ebben az értelemben igaz, hogy a posztmodern tudat valóban függetlenedni akar a dologi-társadalmi meghatározottságtól, s csak a nyelvben való önmegalkotás lehetőségét tartalmazza: emberi világ és személyiség — emberi mértékkel — e szerint az episztéma szerint csak a világtól elkülönülve, a tárgyak és a dolgok valóságától különváltan hozható létre.

Mindezt másfelől azért kell hangsúlyoznunk, mert a posztmodern irodalmiság körül felgyülemlett minősítések gyakran homályban hagyják azt a létszemléleti hátteret, amelyre így vagy úgy hivatkozva a szerzők tekintélyes hányada még azt sem hajlandó tudomásul venni, hogy csupán maga a fogalom is több, mint félszázados történetre tekint immár vissza. Ami egyúttal azt is jelenti, hogy még a jelenség irodalmi formáira szűkítve sem egyszerű itt egységes létértelmezésről beszélnünk. Ennek megfelelően azután igen keveset is mondanak az olyan széltében citált megállapítások, mint hogy a posztmodernség az alaktalanság, a formátlanná váló világ irodalma volna — "without heroes and without heroic conflicts" (I. Howe, I. Hassan, D. Fokkema, H. Bertens és mások). Az ilyen és hasonló minősítések gyakorlatilag csaknem minden modern irodalmi irányzat értelmezésében előfordulhatnak, és ráadásul nemcsak azért mondanak keveset, mert főként élményi-tartalmi jellemzőket ragadnak ki az egész jelenségből, hanem mert legtöbbször a művek témáinak ún. posztmodern sajátosságait veszik alapul, és csak ezt követően irányítják figyelmüket az irodalmi jelhasználatban megnyilatkozó poétikai jellemzőkre. Így azután nemegyszer keletkezik olyan látszat, mintha a posztmodern irodalmiság irányzatai voltaképpen ugyanazt a nagy élménykört, ugyanazt a létértelmezést variálnák John Barth-tól Thomas Pynchon-on át Eco-ig vagy egészen Esterházyig. Pedig elegendő magát a szövegalakítás miként jét szemügyre venni ahhoz, hogy lássuk, A rózsa neve nemcsak azért áll igen messze mondjuk

a Gravity's Rainbow-tól, mert egészen más e két mű viszonya önnön témájához, hanem mert a megformáltságban jelentkező létértelmezésük között is számottevő különbségek fedezhetők fel. A nyelv ugyan mindkét regényben abszolút, tulajdonképpen areferens közege az üzenetalkotásnak, ám abban, hogy az egyik zárt és többszörösen szisztematizált, a másik pedig nyelvileg is tökéletesen nyitott világot közvetít, a posztmodern létértelmezés egészen eltérő változatait hozza létre. Közös vonásaik mindenekelőtt abban mutatkoznak meg, hogy e két mű a valóság, az epikai történetszerűség, s egyáltalán, a világszerűség megjelenítésének kérdését végeredményben mégis a nyelvi közölhetőség, a mondhatóság kérdéseként értelmezi. Feltehetőleg akkor járunk el tehát helyesen, ha ezeknek az általános, közös, de eltérő megvalósulású poétikai sajátosságoknak a vizsgálatából indulunk ki a posztmodern irodalmiság meghatározásakor. (Mert például pusztán a közvetlen nyelvi megformáltság szintjeinek összehasonlításából nemigen jutnánk arra az eredményre, hogy az említett két regénynek van egyáltalán köze egymáshoz.) Itt mindenekelőtt három olyan tényezőre kell figyelmet fordítanunk, amelyek a posztmodern szövegek valóságviszonyának egy-egy fontos vetületét tárják elénk: a legnyilvánvalóbban a jelölt vagy jelöletlen idézésben megtestesülő intertextualitásra, a szövegek areferens jellegére, és a hagyományos szövegstruktúrák teljes felszámolásával létrejött, nyitott szerkezetekre. Az első a mű, a szöveg létmódjának, időbeliségének újraértelmezésére, a második a szövegszerűség vagy világszerűség dilemmájára, tehát az elbeszélhetőség poétikai világképben megjelenő kérdésére, míg a harmadik a közvetlen nyelvi-technikai alakítás megváltozott lehetőségeire utal. Úgy is fogalmazhatunk, hogy e három sajátosságban általános értelemben a posztmodern szövegalkotás esztétikai, szemantikai és formai összetevői mutatkoznak meg, s mint ilyenek, elsődleges vonatkozáspontjai lehetnek a posztmodernség szűkebben vett irodalmi értelmezésének.

Az intertextualitás kérdése nyilvánvalóan nem csupán irodalmi szövegekkel kapcsolatban vethető fel, ennyiben okvetlenül jelzi az irodalmi művek esztétikai létmódjának nem irodalomspecifikus megközelíthetőségét is. Ez a nyilvánvalóan művészetelméleti probléma azért jelentkezik egyre erősebben a század utolsó harmadában, mert — mint már utaltunk rá — a létkérdések maguk is mindinkább a kommunikáció kérdéseként jelennek meg a kortárs gondolkodástörténetben. A totalitásvesztés századvégi élményétől a személyiség- és énvesztés traumáján át a nyelvvesztéstől fenyegetett művészet éli át ebben a folyamatban modernkori története egyik, vagy talán legmélyebb válságát: a high-tech-társadalmak mindennapi világa olyan kihívást jelent ma már a művészeteknek, melyben az esztétikai jelnyelvek totális átsajátításával (az esz-

tétizált mindennapiságtól a reklámesztétikán át a legegyszerűbb szériatermékek műalkotásjellegéig) szemközt alapjaiban kell újragondolnia a művészi közlés lehetőségeit. A nyelvvesztéstől fenyegetett művészetek sorában az irodalom válasza egyelőre a nyelvhez való makacs és kétségbeesett visszahátrálásban jelentkezik: idézhető — jelölt vagy jelöletlen alakban — minden, ami ily módon elszakítható az utaltjától, ha, így mint esztétikai (jel)nyelvi entitás, mint nyelvimmanens potenciál, szemléltetni vagy bizonyítani képes az intertextualitásban megjelenő újfajta jelentésképzést: itt nem mű és valóság, hanem mű és mű, szöveg és szöveg párbeszédéről van szó, mint az irodalom és művészet mindenkori létmódjának konkréciójáról, melyet a posztmodern irodalom mintegy utolsó érvként, önmagára hivatkozva tart fenn ellehetetlenült helyzete ellenében. Ez a látszólagos eklekticizmus és stílusötvözet másfelől az irodalom nyelvének történeti feltételezettségére, az aktuális irodalmi szó — paradox módon autonómiát biztosító — meghatározottságára utal vissza: az irodalom nyelvét eszerint elsődlegesen nem a szubjektum és a világ oppozíciója (tehát nem okvetlenül a valamiről valamit mondani akarás ténye), hanem a valamiről valahogyan való beszéd lehetőségének történeti feltételezettsége határozza meg. Melynek lényege az, hogy a szónak nem a világ, hanem egy másik, másutt már érvényesen kimondott szó megy elébe. (Külön kérdésként kellene itt tárgyalnunk azt a hagyományértelmezést, amely jegyében a posztmodernség élesen szembenáll mind a klasszikus modernség, mind pedig az avantgárd művészi jelfelfogásával. E két utóbbi ugyanis a hermetizmus, illetve a deszemiotizálás következtében tagadta a művészi világalkotás ráutaltságát a jelnyelvi és bármely más tradícióra.)

Ezzel szorosan összefügg az irodalmi megjelenítés világszerűségének, illetve szövegszerűségének posztmodern dilemmája, hiszen az ún. "grand récit" (Lyotard) széthullásával az vált nyilvánvalóvá, hogy a történetelvű létértelmezés e századra lényegében végleg elvesztette identitásképző funkcióját. A dolgok világszerű elbeszélhetősége értelemszerűen történetszerű zártságot feltételezett, amelyben a szubjektum a valakiből valakivé válás folyamatában szerezte meg a világ preformálta minták szerinti önazonosságát. Itt is elmondható tehát, hogy a történetével identitást szerezni képes személyiség válsága a legitimáció más formáit tette szükségessé — azokat, amelyek nem a célos-történetes szisztémák egészelvűségét, hanem az egyedit, az eltérőt a másságot, a különbözést teszik meg az identitás feltételének. A dolgok és a világ szövegszerű elbeszélhetőségének elve éppen arra a létszemléleti belátásra megy vissza, hogy a mű legitimációja (éppúgy, mint a személyiség identitása) csak a nyelvben, a világra-vonatkoztatottságról elszakadó jelszerű-

ségben, az önmagára visszaszorult individuum különbözéselvű önmeghatározásában valósulhat meg szabadon. A szövegek areferens megalkotottságában ugyanakkor az a jelválság is kifejeződik, amely mintegy kényszerű feltétele is a posztmodern szövegteremtésnek. Nemcsak a szövegvilágba való "visszavonulásról" van tehát szó, hanem arról az alkotói kényszerhelyzetről is, hogy csak olyan szövegvilágba, csak olyan nyelvi övezetekbe van mód visszavonulni, amelyben a század utolsó harmadára egyre inkább az lett kérdéses, lehet-e még a rendelkezésünkre álló jelek készletével olyan jelentéseket körülhatárolni, amelyek a valóságra-vonatkoztatottság korábbi kritériumainak megfelelően egyértelműek, de a jel-létesítés többtényezős (ezért eleve többértelmű) folyamatában mégis képesek megőrizni a maguk autonómiáját. (Az esztétikai jelteremtés esetében tehát azt a potenciális többjelentésűséget, amely a műalkotás létét és fennmaradását biztosíthatja az időben.) A klasszikus szemiotika tárgyra, dologra, jelentésre centrált felfogása helyett a jelértelmezés hangsúlyai lassan átkerülnek a kommunikációs aktusban deformálódó, természetesen deformálódó jelentések megérthetőségének kérdéseire, s vele a recepciós feltételezettség hermeneutikai faktoraira. Az üzenet kiszolgáltatottságára való ráismerés döbbentette rá a posztmodern irodalmat és művészetet arra, hogy az elérni szándékolt jelentés helyett a művészi szó, a jel csupán további jelek sorára vonatkozik, s miközben a jelölők ilyen láncolatában jelek jeleinek jeleként funkcionál, alkotót és befogadót egyaránt csak a différance, a másság, a distancia élményével szembesíthet: mert bár a valósághoz, a "jelentésekhez" valóban kizárólag csak a közvetítés, tehát a jelszerűség segítségével férhetünk hozzá, ezek a jelek semmit nem mondanak arról, hogy az általuk birtokba vett jelentés milyen igazságkritériumok szerint bizonyul igaznak vagy hamisnak. Mert közben ezek az igazságkritériumok — az egészelvű rendszerek csődje következtében — maguk is messzemenően viszonylagossá váltak: nyilvánvalóvá lett ugyanis, hogy létük éppúgy előfeltevésekhez van kötve, mint a jelrendszerek létét szavatoló konvencióké is. Vagyis a jelek, a jelsorok önállósulása, mely az areferens szövegképzés feltételének tekinthető, szintén a klasszikus episztemológiai képletek felbomlására vezethető vissza.

A modern regény történetében a harmadik, a formai tényező jelenléte is régtől ismert már, noha az epikai fragmentaritás, a nyitott formák története nyilvánvalóan megmutatná, mennyire más eredetű mondjuk a Der Mann ohne Eigenschaften, a Gravity's Rainbow és a Bevezetés a szépirodalomba nyitottsága, megbontott folyamatszerűsége stb. A posztmodern epika formai "tere" abban különbözik elődeiétől, hogy elvileg nem tart fenn olyan szabályrendszert, a-

mely az epikai folyamattól bármely értelemben is függővé tenné a jelentés konstituálhatóságát. Az olykor elemeire hulló elbeszélés ilyenkor azt az érzést kelti, mintha ez a fajta epika gyakorlatilag nem szorulna rá semmiféle narratív eljárásra, s maga az areferens, autoreflexív szöveg képez olyan nem-elbeszélő struktúrákat, amelyek formailag leginkább a lírai szövegfejlesztés metafora-elvére emlékeztetnek. A legszembetűnőbb mégis az, hogy ez a metaforizáltság többnyire már nem integratív természetű, hanem egymást kizáró-kiküszöbölő paradigmákat állít egymás mellé, s tudatosan önálló, egymással össze nem illeszthető elbeszélésegységekből hozza létre a mű széttartó, decentrált, integráló középpont nélküli, szeriális vagy aleatorikus szerkezetét. A nyitott, deformált vagy fragmentáris szöveg- és struktúraképzésnek a posztmodern epika annyi lehetséges válfaját valósította meg -- elsősorban az ún. szubsztanciális epikai tényezők egyértelműségének felbontásával --, hogy e formák ma már átfogó tipológiai vizsgálatnak is alávethetők. Az első ilyen kísérleteknek mégis az az érdekessége, hogy az egyes típuscsoportokat nem annyira művek csoportjaival lehet leírni, hanem csak különböző, egymással csak részben rokonítható művek hasonló eljárásainak formalizálásával. Ami egyúttal azt is szemlélteti, hogy klasszikus értelemben vett posztmodern regényt vagy verset igen nehéz volna felmutatni: a bármely szöveg áthelyezhetőségét, viszonylagosságát sugalló idézettechnika, az areferens jelhasználat és a nem-narratív struktúraképzés változatai ebben az értelemben inkább csak egy ideáltipikus irodalmi fogalommeghatározáshoz vihetnek közelebb, az egyes művek irányzati hovatartozásának konkrétabb vizsgálatára azonban további szisztematizálás nélkül aligha alkalmasak. Minthogy azonban a posztmodern diszkurz maga is abban a fázisában tart, ahol egyelőre a fogalomra mindenfelől ráaggatott jelentések kiiktatása, s az amúgy is eléggé amorf jelentéstartomány legáltalánosabb ismérveinek tisztázása a cél, e belső kritériumok fenntartása nélkül az irodalmi posztmodern hazai kutatása is könnyen az ideológiai értelmezés útjaira tévedhet.

SARGINA LUDMILLA

ANDREJ BELIJ "SZIMFÓNIÁI"

Amikor 1934-ben Borisz Bugajev meghalt (született 1880-ban), aki inkább Andrej Belij írói álnéven lett híres, Borisz Paszternak azt írta a nekrológban, hogy "Belij a mi korunk legkiválóbb írója volt", s hogy "Belij neve nemcsak az orosz, hanem az egész világ legjobb írói közé való".

Valóban, Andrej Belij kitűnt még az orosz szimbolisták közül is, pedig igen sok nagy író és érdekes egyéniség volt köztük. Talán Andrej Belij volt az, aki legpregnánsabban fejezte ki a század eleji Oroszország szellemi életének ellentmondásait és végleteit. Sokarcú, nagy tehetségű író Belij, aki megváltoztatott mindent, akármihez nyúlt. Kísérletei és újításai az irodalom terén nagy hatással voltak nemcsak kortársaira, hanem sokkal későbbi írókra is.

Belij a művészet legfelsőbb fokát a zenében látja, s a költészetben is a zenei eredetet tartja a legfontosabbnak. Nézete szerint a zene fejezi ki a legközvetlenebb módon a "halhatatlan messzeségek" felé való törekvést... A zene "valóságos elemi mágia", "telepátia", amely "elemi erővel képes hatást kifejteni, magával ragadni és elbűvölni...".[1]

Elméletének gyakorlati alkalmazására tesz kísérletet négy "szimfóniájában": megírja Első, heroikus; Második, drámai szimfóniáját, valamint a Visszatérés és a Hóviharserleg című műveit. A "szimfónia" mint forma, nem véletlenül jelent meg az orosz irodalomban; ugyancsak nem véletlen Andrej Belij cikkeinek minduntalan visszatérő témája, amely szerint minden művészet a zene felé tapogatózik. "A zenével való rokonság — írja egyik fiatalkori cikkében — határozza meg a művészet formai értékét, ez a forma képek segítségével igyekszik visszaadni azt a közvetlenséget, amelyet a zene képek nélkül fejez ki".[2] "A zene az alaphang, amelyhez képest a művészet összes többi formája jelenti a felhangokat" — írja Andrej Belij, s az idősebb nemzedék

képviselőihez hasonlóan elismeréssel adózik a híres "De la musique avant toute chose" jelszavának.[3]

A "szimfóniák" ötlete ebből a gondolatsorból kel életre, a legszélsőségesebb formáját a negyedik "szimfóniában" érte el. A "szimfóniák" ritmikus prózában íródtak (például az első "szimfónia" mindvégig megközelítőleg daktilusi-spondeuszi lejtésű), olykor ismétlődő, olykor egymást ellenpontozó dallamsorokra tagolódnak.

A "szimfóniáknak" sajátos ritmikus-eufónikus eszközöket, gondolatpárhuzamokat, tematikai, frazeológiai és lexikai ismétléseket alkalmazó felépítésük van. Nyelvi-kompozíciós struktúrájukat tekintve a nagyobb lélegzetű zeneművekhez állnak közel. A Második, drámai szimfóniához írott bevezető — az Előszó helyett — rámutat a "szimfóniák" hármas rétegére, a zenei, szatirikus és eszmei-szimbolikus jelentésére. Ami a zenét illeti, a műveknek az a céljuk, hogy "olyan hangulatsorokat fejezzenek ki, amelyeket egy alaphangulat (a hangulatiság, a harmónia) köt össze egymással; ebből fakad, hogy valamennyiüket részekre, az egyes részeket újabb részekre és versrészletekre (dallamsorokra) tagolva kell megszerkeszteni; a tagolt szerkesztést teszi nyomatékossá a dallamsorok gyakori ismétlődése is".[4]

"A második réteg a szatirikus jelentés, amely a miszticizmus szélsőségeit teszi nevetségessé."[5]

Az eszmei réteg — ennek a jelentésnek a szerző nézete szerint dominálnia kell a "szimfóniákban" — "a kortársi lélekállapot dokumentuma".[6] Mindegyik "szimfónia" más és más "megoldását" adja e három jelentésrétegnek, s kiváltképp az ábrázolt "lélekállapot" és az általános közeg egyes oldalait domborítja ki.

Az első, az "északi", a "heroikus szimfónia" 1900-ban íródott, azonban csak 1903-ban, a Második szimfónia megjelenését követően látott napvilágot. Az első "szimfónia" még mindenestül ifjúkori kísérlet, nem nehéz felfedezni benne a legkülönfélébb utánérzéseket, Maeterlinck, Ibsen, Grieg, Böcklin és Stuck hatását.[7]

Az első "szimfónia" tartalma fő vonalakban a következő. Egy királylánynak, aki magányosan él márványkőből épített tornyában, az a küldetése, hogy népét, a sötétség gyermekeit kivezesse a fényre az "időtlenség homályából". A királylányba beleszeret egy lovag, aki ennek az időtlenségnek, azaz annak a világnak a szülötte, "ahol mindent bekebelezett a sátánizmus köde, a zabolátlanság és a bak bűne", ahol "az ököljog és az óriások sötét korszakai" uralkodnak, miközben "házról házra vándorol a mogorva, kacsalábon járó katolikus".[8]

A királylány szereti a tisztalelkű, de sötét erők rabságában sínylődő lovagot, akit a Sátán — "a mogorva katolikus" — hatalmába akar keríteni. A szimfónia a tiszta és sötét erők harcának témáját dolgozza fel. A királylány az ég parancsát követve leszáll tornya magasából: "elindul legyőzni a sötétséget". Győzelmet arat felette, de a győzelem után meghal. Meghal a lovag is. És a világosság birodalmában a királylány meg a lovag — a "fehér gyermekek" — boldogan várják, hogy beköszöntsön a reggel.

A szimfóniát királyok, királylányok, középkori lovagok, magányos óriások, erdei faunok, törpék, gonosz púposok, kentaurok népesítik be. Ez az egész valószínűtlen mesevilág újra meg újra feltűnik Belij műveiben, megtalálható a Zoloto v lazuri (Arany az ég kékjében) című verseskötetének Obrazi (Képek) ciklusában, valamint a később keletkezett A királylány és a lovagok című stilizált mesegyűjteményében is.

Eredeti és szokatlan a dallamos és ritmikus prózát létrehozó műfaj, a költői képek azonban még a hagyományt követik. Ami új és jellegzetes Belijnél, az csupán a kentaurra érvényes, amelyről a második szimfóniában ironizálva fejti le művészi forrásait, és így nyilatkozik: "a kentaur Böcklin óta nyert polgárjogot magának".[9]

Az első szimfóniában még csak úgy hemzsegnek a cicomák és az akkortájt divatos banális motívumok. De már kirajzolódik benne Belij egész művészetének állandó vonása, a pátosznak és a groteszknek, a fennköltnek és a kisszerűnek, a túlzásba vitt és zsúfolt képeknek az egymásbajátszása.

A második, a "drámai szimfónia", amely 1901-ben íródott és 1902-ben, az első megjelenését megelőzően látott napvilágot, az északi jégbirodalom a magányos óriások, a sötétség lovagjainak és a fény királylányának világából Moszkvába, a XIX. század végének időszakába helyezi át a történet színhelyét.

"3. Minden irányban lóvasút közlekedett, s meg-megcsillant a szürkés-kék, ijesztő és unalmas égbolt, közepén nap-szemével...

5. És ott fenn... egy mozdulatlan és beavatott lény nap mint nap egyre csak azt ismételgette: 'disz-nó-ól'.

6. Ugyanazt hajtogatta egyre nap mint nap."[10]

"I-dőt-len-ség" — suttogta valaki az első "szimfóniában", "disz-nó-ól" — hajtogatja egyre a másodikban. Belij úgy érzi, elpusztul a világ, elpusztul Európa. Európát "rettentő sírások" földelik el, nevüket ugyan nem árulja el, mégis könnyen kitalálhatjuk. A "vastagbőrű Jemeljan Odnodum" — Lev Tolsztoj, a "norvég oroszlán" — Ibsen, az "éhes fekete párduc", aki "felfalta Európát" — Nietzsche, a "belga remete" — Maeterlinck, a "denevérbőrbe bújt és bűvös tömjénfüstöt cipelő" alak — Huysmans, a "hazug énekes" —

Oscar Wilde, a "párizsi mágus" — Sar Péladan, A "degradációt megugató göndörszőrű uszkár" — Lombroso és Max Nordau, a "modernség émelyítő kásáját kotyvasztó" figura — John Ruskin, és végül a "keresztény felsőbbrendű ember gyatra paródiája, akinek felsőbbrendű gyámoltalanság a neve" — a római pápa. Egytől egyig "nagy sírásók" és "nagy tisztátalanok", mert a tisztátalanság hirdetői.

Ezek a "nagy tisztátalanok" meglehetősen vegyes és furcsa társaságot alkotnak így együtt. Csakhogy ez az egész bizarr és minden különösebb válogatás nélkül egymás mellé került, csupa ellentétes figurából álló összkép Belij elgondolásának megfelelően azt igazolja, hogy az emberiségnek az "időtlenségtől" és a "disznóóltól" való megszabadítása csakis az eszkatologikus reményektől, a jövő Krisztusába vetett hittől várható. De Krisztusnak is rengeteg hamis szolgálója van, s a Második szimfónia őket igyekszik leleplezni, rajtuk és a miszticizmus túlkapásain gúnyolódik. Feltűnik "Merezskovics" és "Drozsikovszkij" neve, amely Merezskovszkijt takarja, feltűnik a "szentpétervári cinikus misztikus" is, Vaszilij Rozanov, aki minden bizonnyal "Sipovnyikov" néven szerepel a szimfóniában, és rengetegeg más név is. De a legélesebb gúny a moszkvai misztikusok társasága ellen irányul; ez a társaság óránként várja a világvégét, sőt még azt is megkísérli, hogy megrendezze azt. Az "aranyszakállú aszkéta", Szergej Muszatov, akiben Belij önmagát parodizálja, ennek a társaságnak a tanítómestere és vezére. Ez a társaság hálóként fonja be egész Moszkvát: "minden kerületben lakott egy misztikus, s ezt tudta a körzeti biztos is...".[11] Mivel foglalkoztak a misztikusok?

"4. Egyikük Apokalipszis-specialista volt. Észak-Franciaországba ment, hogy az eljövendő Fenevad megjelenésének lehetőségei felől tudakozódjék.

5. Egy másik a világ felett gomolygó misztikus ködöt tanulmányozta.

6. A harmadik nyáron elutazott kumiszt vizsgálni, a halottak feltámasztásának kérdését gyakorlati alapokra igyekezett helyezni..."[12]

A "fenevad" felkutatása sikerrel járt: az Apokalipszis-specialista talált rá egy "Észak-Franciaországban élő, kékszemű, kedves fiúcskában". Előkerült a "Naparcú asszony" is, aki majd megszüli a fiúcsecsemőt, a népek leendő pásztorát. Az "asszony", a sötétkék szemű "Tündér", egy kövér és jólelkű moszkvai kereskedő felesége. Fia is van már, az apokaliptikus tett bekövetkezéséhez minden készen áll, az embereknek csak észre kell venniük mindezt. Hirtelen azonban súlyos csapás éri a moszkvai misztikusokat, Észak-Franciaországból tudomásukra hozzák, hogy a "Fenevad" elrontotta a gyomrát, s kiadta lelkét az Úrnak, mielőtt betöltötte volna ötödik életévét, annyira megrémült a rá váró szörnyű küldetéstől... Újabb csapás, az előzőnél kegyetle-

nebb: a fiúcsecsemőről kiderül, hogy lány, akit a "Tündér" és a kereskedő fiúruhában járattak... Minden összeomlik, s a moszkvai misztikusok szégyenben maradnak.

A "Drámai szimfónia" merőben időszerű gondolatokat vet fel, majdnemhogy valóságos pamflet. Maró gúnnyal telített utalásokkal céloz a kor egyes vonásaira, noha sokat és komoly hangnemben szól az örökléről. A szereplők általánosító igénnyel megrajzolt figurái az akkori dekadens és szimbolista körök valóságos tevékenységét érzékeltetik. A szimfónia kétségkívül önéletrajzi ihletésű alkotás, azt a világot és azt az atmoszférát mutatja be, amelyben a fiatal Belij is élt. A későbbiek során a szimfóniának ez az anyaga — természetesen más köntösben — Belij Első randevú című poémájának és visszaemlékezéseinek lesz a forrása.

Az önirónia és a szatíra itt valóban nagyobb teret kap, mint a misztikus illúziók. Azonban a misztikusok apokaliptikus koholmányainak paródiáján és a modernista irodalom "szellemi élete" ellen irányuló szatírán kívül a szimfónia a nagyváros "rettenetes" világát, a létezés hétköznapi sivárságának és pusztulásának szörnyűségeit is ábrázolja. Ezt az atmoszférát a rövid, alapmotívumként vissza-visszatérő sorok szimbolikus sűrítettséggel érzékeltetik. Az élet silányságát és értelmetlenségét a mondattani felépítés is hangsúlyozza; egyetlen részletben egymás mellett egyidejűleg létező, csupán az "és", a "de", a "pedig" kötőszavakkal összefűzött jelenségek sorjáznak: "azokban a napokban és órákban a hivatalok papírokat és átiratokat állítottak ki, és a kakas tyúkokat vezetgetett a kövezett udvaron", vagy: "Ugyanabban az órában az Arab-sivatagban féktelenül bömbölt egy oroszlán, a Makkabeusok nemzetségéből származott. De itt, Moszkvában is nyávogtak a kandúrok a háztetőkön."[13]

A harmadik "szimfónia", a Visszatérés, amelyet Belij 1902-ben írt és 1904-ben jelentetett meg, az előző szimfóniák témáit viszi tovább új formában. A jelen hétköznapisága álom. Jevgenyij Handrikov, a magiszterjelölt, a Visszatérés főhőse "titkon azt reméli, hogy minden csak álom, s hogy senki sem létezik". Handrikov számára iszonyú az egyedüllét, de képes úrrá lenni rajta, elegendő csak az örökléttel, a kozmikussal való kapcsolatát felidéznie. Az időtlen térben és tér nélküli időben létező nagy aggastyán, az Öröklét, aki az azúrvizek partjáról irányítja gazdaságát, százmillió életet ad a Pásztor csillagrendszernek, tűzvészt bocsát a Herkules csillagképre, jéggé dermeszti a Szaturnuszt; sebesen száguld a forgószél-oszlop, a világ-örvény, amelyet a bolygók örökösen keringő gyűrűi szőnek át. Az azúrvizek partján egy szőke hajú gyermek kövekkel és hullámokkal játszik. Az a sorsa,

hogy újra és újra világra jöjjön, újra és újra megismétlődjék, megismételve a földi létben születés előtti létét. Föld-előtti léte alkotja a "szimfónia" első részét, földi élete pedig a második részt. Az azúrvizek gyermekéből, a földre kerülve, Handrikov lesz, ettől kezdve álomnak tűnik igazi, kozmikus létezése, míg valóságos álma nem egyéb, mint földi tengődés. Le kell győznie ezt az álmot, hogy visszatérhessen kozmikus hazájába; és Handrikov le is győzi, először azzal, hogy megőrül és Orlov doktor szanatóriumába kerül, majd azzal, hogy meghal. Régi, "dosztojevszkiji" téma ez: lehetséges, hogy a betegség (s különösen a lelki betegség) révén lehet csak eljutni a transzcendencia érzékeléséhez? Andrej Belij rendületlenül hisz abban, hogy a művészi alkotás a természetfölötti realitás szimbolikus visszatükröződése. De az általa ajánlott kivezető őt a jégsivatagból — az őrület és a halál — felettébb kétséges megoldás.

A negyedik szimfóniát, a Hóviharserleget Belij 1903 és 1907 között írta, ez volt az utolsó szimfóniája. A Hóviharserlegben költői feldolgozását akarta adni "a hóviharok témájának, a homályosan hívó robbanásnak", az "új vallásos tudat" születésének.[14] Belij a témák szonátaszerű kidolgozásával, kettős ellenpontozással, gazdag nyelvi "hangszereléssel" igazi "szimfóniát" szándékozott írni. A bevezetőben, amelyet Előszó helyett címen közöl, rámutat a szimfónia "strukturális számlálásokon" alapuló felépítésére, ennek illusztrálásául bemutatja azt a sémát, amelynek alapján az egyik fejezet készült. A Hóviharserleg lényegében az előző szimfóniák képeinek és szituációinak ismétlődése. A Hóviharserleg főhőse, Adam Petrovics súlyos földi megpróbáltatásokon megy keresztül, megőrül, majd meghal, hogy a "túlvilági" boldog életet elnyerje.

Belij olyan alkotáseszmény megvalósítására törekedett, amely már nem is irodalom, hanem valósággal zene. A szimfónia struktúráját szokatlan módon túlbonyolította, a végtelenségig eltúlozta a szavakkal és a költői képekkel, különösen a metaforákkal való játékot. Ez a fajta önkényes játék és annak továbbfejlesztett változata, a logikai fogalmaknak metaforikus és mesterséges, pusztán nyelvi asszociációkkal való helyettesítése oda vezetett, hogy a Hóviharserleget alapjában véve nemtetszéssel fogadták. A szimfónia ugyan rengeteg igen érdekes formai megoldást tartalmaz, ám ezek a lelemények egytől egyig csak részletkísérleteknek tekinthetők, olykor pedig a modorosság, a mesterkéltség hatását keltik. Például nem egy téma először tiszta "expozícióként" indul, majd különféle variációkban vissza-visszatérve vonul végig a művön. Például, Adam Petrovics, a szimfónia főhőse, a feszület tövében azt kérdezi: "Ki emelhet le téged a keresztről?". A keresztre feszített Krisztus

így felel: "Természetesen senki!". Ez az expozíció, az első variáció. A második variáció: "Ki tilthatja meg nekem, hogy csak őrá gondoljak? Egy láthatatlan lény azt súgta: természetesen, senki!" A harmadik variáció az ironikus: Időközben Zseorzsij Nulkov, a misztikus anarchista (Georgij Csulkovról, a szimbolista költőről van szó — S. L.), a szalonokban misztikus tirádákat harsog és hamiskásan nevet magában: "Ki szólhat nálam mámorosabb hangon? Ki képes, mint a mézet, egyetlen edénybe felfogni, minden vakmerőséget és misztikus levest főzni belőle? — A hóvihar erre így tréfálkozott rajta: természetesen, senki!" Néhány fejezettel később találhatjuk meg az ugyancsak ironikus, negyedik variációt. Az "aranyhajú anarchista" (Belij itt Vjacseszlav Ivanovra gondol) "mindenkire rátámadva kiáltozta: ki tiltja meg nekem, hogy mindent összezavarjak? Nulikov felordított: természetesen, senki!" A szimfónia legvégén ugyanez a téma — más-más variációban — kétszer is megismétlődik. Először a hóvihar zúdul fel: "Ki tud megmenekülni előlem? Senki sem..." Majd végül: "A véres száját kivicsorító csaholó kutya olykor farkát csóválta: ki ad nekem enni? Senki sem..."[15]

Így bontakozik ki a szimfónia egyik témája, s ilyen téma több tucat található a műben. Valamennyi a szerző "strukturális számolásain" alapuló séma szerint került a szimfóniába, egymást keresztezve, egymásra felelve, egyre bonyolultabb változatokban tűnnek fel, szeszélyes "nyelvi hangszerelés" kíséretében. A "De la musique avant toute chose" tételét illusztrálandó szándéknak az lett az eredménye, hogy eltűnt az irodalom s még maga Belij is elismerte: "magam sem tudom, paradox-e, avagy sem ez az én egész szimfóniám".[16]

Érdekes módon, Belij legjobban sikerült szimfóniája, a Második, a legkevésbé "zenei". Valamennyi szimfóniájának legsikerültebb részei a szatirikus betétek.

A szimfóniák mind formailag, mind tartalmilag zárt rendszert alkotnak Belij művészetében. A szimfóniák képeivel és témáival azonban még találkozni fogunk további alkotóútja során.

JEGYZETEK

1. "Novij puty", 1903. szept., 105. o.

2. A. Belij: Formü iszkussztva. Moszkva, 1902. A Szimbolizmus 1910, 170/ című mű alapján idézzük.

3. Uo.

4. A. Belij: Szobranyije szocsinyenyij. T. IU, Moszkva, 1917. 125. o.

5. Uo.

6. A. Belij: Kubok metelej. Moszkva, 1908, 1. o.

7. Erre maga Belij is utalt: Nacsalo veka. Moszkva—Leningrád, 1933, 120. o.

8. A. Belij: Szevernaja szimfonyija (Pervaja geroicseszkaja). Moszkva, "Szkorpion", 44., 40., 73. o.

9. A. Belij: Szobranyije szocsinyenyij. T. IU, Moszkva, 1917, 147. o.

10. Uo. 142.

11. Uo. 260.

12. Uo. 214.

13. Uo. 214.

14. A. Belij: Kubok metelej. Moszkva, "Szkorpion", 1908, 3. o.

15. Kubok metelej. 19., 22., 45., 55., 67. o.

16. Uo. 4. "A századelő" című visszaemlékezésében Belij arról ír, hogy a Hóviharserleg "... egyszer s mindenkorra bebizonyította a verses szimfónia lehetetlenségét".

KARAFIÁTH JUDIT

CÉLINE ÉS SEMMELWEIS

"A Semmelweis-regény? Jaj de régi az már. Több mint tíz éves. Messze, nagyon messze van ma már tőlem. Hogy jutottam hozzá? A gondolathoz, hogy éppen őróla írjak orvosi értekezést? Talán ugyanúgy, ahogyan az a kétszázezer orvosnövendék jut el naponta Semmelweishez, akivel, ha szülészettel foglalkozik, okvetlen találkoznia kell. Semmelweis olyan nagy orvos, amilyen kevés volt. És olyan tragikus volt az élete, amilyen kevés orvosé. Érdekelt a drámája. Megírtam..."

Így beszél 1933-ban első könyvéről az Utazás az éjszaka mélyére szerzője, Louis-Ferdinand Céline a Pesti Napló párizsi tudósítójának. Majd hozzáteszi: "Fordítják is a könyvet. Épp most fordítja egy ügynökség számára egy magyar fiatalember. Ha tetszik a magyaroknak, örülök neki. Olvassák. Én magamtól nem adtam volna ki: Franciaországban semmi esetre sem. Hisz itt könyvkereskedőnél nem járt a könyv. Orvosi értekezés..."[1]

Aigner László színes tudósítása a párizsi külváros, Clichy orvosi rendelőjéből, ahol Louis Destouches doktor úr, alias Céline két beteg gyógyítása közt néhány szót váltott vele, nem irodalomtörténeti szakfolyóiratban, hanem a népszerű Pesti Naplóban jelent meg, s a cikk stílusára is a szenzációt kereső zsurnalizmus a jellemző (címe: "Kujon vagyok és csirkefogó", mondja Céline, a legnagyobb idei könyvsiker szerzője). Mégsem érdektelen az irodalomtörténész számára, még akkor sem, ha Aigner nyilván nem szó szerint reprodukálja Céline mondatait és feltehetőleg a fordítás is módosít a szövegen: mindeme fenntartásaink mellett igen valószínűnek tartjuk, hogy a francia író nagyjából a fentieket mondta a magyar újságírónak.

Céline szövegéből három pontot emelünk ki: a Semmelweis megírásának motivációját, a műfaji bizonytalanságot és a magyarországi recepciót. Kezdjük a legutolsóval, mert nincs sok mondanivalónk róla: a magyar fordítás tudomásunk szerint soha nem jelent meg. Nem is ismerik Magyarországon ezt a korai

Céline-művet mások, mint a Semmelweis-kutatók. Nekik viszont meglehetősen elítélő véleményük van róla, és saját, orvostörténeti szempontjukból teljes joggal. Benedek István szerint Céline műve "szentimentális és tárgyi hibákban gazdag könyv",[2] s az Orvostörténeti Közlemények recenzense is sajnálkozik, hogy a szerző számos neves magyar orvos nevét rosszul írja és "e kitűnő életrajznak számos részletadata hiányos vagy éppen hibás".[3] E jogos bírálatok rögtön átvezetnek a műfaj kérdéséhez. Mi hát a Semmelweis? Orvostörténeti disszertáció vagy életrajzi regény? Nem véletlen, hogy az interjúban maga Céline is egyszer regényről, egyszer pedig orvosi értekezésről beszél. De éppen ez a műfaji bizonytalanság indokolja, hogy a Céline-kutatók egyre nagyobb figyelmet szentelnek annak a diplomamunkának, melyet Louis Destouches 1924-ben nyújtott be a párizsi egyetemre.

Nem szokványos eset, hogy az irodalomtörténet számon tartson egy orvosi értekezést, de maga az értekezés sem szokványos: inkább irodalmi esszé, mint tudományos disszertáció. Nem érdektelen azonban megjegyeznünk, hogy Semmelweis is szokatlan diplomamunkát nyújtott be a bécsi egyetem orvosi fakultására 1844-ben. Rövid, alig 12 oldalas írásában — A növények élete — szenvedélyes és költői mondatokkal áradozik a virágok szépségéről — legalábbis ezt a részt idézi Céline példaképe művéből: "Mely látvány tudná jobban felvidítani egy ember szellemét és szívét, mint a növényeké? E csodálatosan változatos és pompás virágoké, melyek oly édes illatokat árasztanak! E virágok a legfelségesebb nedveket adják ízlésünknek! Táplálékul szolgálnak testünknek és meggyógyítják betegségeit!"[4] Az ifjú Semmelweis pátosza és lelkesedése még nem idegen az ifjú Destouches-tól 1924-ben, amikor az élet és a halál küzdelméből hőse tragikus sorsa ellenére is az életet látja győzedelmeskedni: Pasteur laboratóriumi kísérletei fényesen igazolják majd Semmelweist, s a gyermekágyi láz réme lassanként eltűnik az emberiséget fenyegető veszedelmek közül.

Nem sokáig fog azonban Céline-nél az élet felülkerekedni a halálon. Az Utazás már az éjszakába, a megsemmisülés, a nihil felé vezet, s az anyák megmentőjének helyét egy másik orvos, Bardamu foglalja el, aki, bár lelkiismeretesen végzi gyógyító munkáját, már nem tud semmiért sem lelkesedni.

Louis Destouches doktori disszertációja, mely 1936-ban már Céline neve alatt jelent meg a Mea Culpa című pamflettel egy kötetben,[5] kétszeresen is rászolgál arra, hogy a Céline-életmű kutatói behatóan foglalkozzanak vele. Egyrészt a Semmelweis nemcsak életrajz, hanem bizonyos tekintetben önéletrajz is,[6] másrészt pedig sok vonatkozásban előrevetíti a későbbi regények nagy témáit és stílusát. Az esszé jelentőségének két tényezője azonban közös

tőről fakad, mivel Céline írásai mind önéletrajzi ihletésűek. Némi túlzással azt is mondhatnánk, hogy a Semmelweis, illetve az Utazás az éjszaka mélyére és a Halál hitelbe (hogy csak a két legismertebb regényét említsük) voltaképpen csak az önéletrajziság mértékében különbözik egymástól. A Semmelweis indirekt, bújtatott autobiográfia: hőse nem Céline, hanem a XIX. századi magyar orvos. Semmelweis egzaltált személyisége mögött azonban felsejlik magának az írónak az arca, aki annyira azonosult hősével, hogy saját maga képére formálta. Az ő Semmelweise csak nagyjából azonos az igazival, bár életútját több-kevesebb hitelességgel, egyes szám harmadik személyben meséli el. A regényekben viszont egyre nyilvánvalóbban Céline-ről és Céline életéről van szó. Az Utazás hősének még Bardamu a neve, bár történetének főbb epizódjai megegyeznek Céline-Destouches életútjának állomásaival (háború, Afrika, Amerika, Párizs környéki külváros); a Halál hitelbe hősét már Ferdinand-nak hívják — ez Céline apjának keresztneve, és Céline írói nevének része. Ez a regény az író gyermek- és ifjúkorát eleveníti fel. Az elbeszélés mindkét regényben egyes szám első személyben folyik, s a fikció világában tulajdonképpen Céline önéletrajzát olvassuk.

A Semmelweis tehát része Céline szépíró életművének, de ugyanakkor — szerzője szándéka szerint — tudományos disszertáció is. Itt térünk rá a motiváció kérdésére.

A gyermekágyi láz kórokozóját kutató Semmelweis pályafutása nem véletlenül keltette fel a doktori témát kereső Louis Destouches figyelmét.[7] "Ebben a korban" — írja Céline-életrajzában François Gibault —, "melyben a tüdővész még sok áldozatot követelt, Pasteur tanait igen nagy érdeklődéssel fogadta a közvélemény: tőle tanulták meg az emberek, hogy tiszteljék a higiéniát és figyelmet szenteljenek a megelőzésnek. Louis a mikrobáktól és a tisztátalan levegőtől való rettegésben nőtt fel; főleg anyja gyűlölte a mikrobákat, legalább oly nagyon, mint amennyire apja a zsidókat: mindenütt mikrobákat vélt felfedezni és nem szűnt meg üldözni őket, fiát meg minduntalan kézmosásra kötelezte."[8]

Az anyai és apai örökség végigkíséri majd Céline pályáját s a két fóbia szinte kiegészíti egymást: hírhedt pamfletjeiben Céline a zsidókat pusztító vírusokhoz fogja hasonlítani. Nem feladatunk azonban e helyütt Céline világnézeti csődjéről beszélni, annál is kevésbé, mert tébolyult antiszemitizmusa sem a Semmelweisben, sem a regényeiben nem nyilvánul meg, bár a pamfletek felől visszatekintve nem egy előzményét és alkotóelemét fellelhetjük: például az összeesküvéstől való félelmet, az irracionális szorongást, az ellenszenves szereplők negatív vonásainak végletes felnagyítását stb.

A bacilusok, vírusok és mindenfajta beteges tisztátalanság gyűlölete viszont végigvonul Céline minden regényén. Jobban megértjük fóbiáját, ha egy életrajzi adatot segítségül hívunk. Louis gyermekkorát a Passage Choiseulben töltötte, ahol anyjának csipkeboltja volt. A bolt feletti két emeleten volt a lakásuk, melynek ablakai — egy kivételével — mind az üvegtetővel befedett közbe (tulajdonképpen fedett vásárlóutca) nyíltak. A friss levegő hiánya, a levegőtlenség és bezártság okozta szorongás szinte leitmotiv-vá válik regényeiben. Szokásos groteszk túlzásával így ír például a Halál hitelbe című regényében: Madame de Caravals penészvirág gyermekei, akiket anyjuk egész éven át bezárva tartott a Passage-ban, elpusztultak a jó levegőtől, amikor egyszer kikerültek vidékre.[9]

Az orvostörténeti és egészségügyi vonatkozások — bár mint láthattuk, igen jelentősek nemcsak a téma kiválasztásában, de Céline egész életművében is —, másodlagossá szorulnak vissza Semmelweis személyisége és tragikus életútja mögött.[10] Céline érti, tiszteli hősét és annyira azonosul vele, hogy saját képére formálja és történetét a saját szorongásainak kivetítésére használja fel. Így lesz írásában Semmelweisből, a meg nem értett zseniből és az emberiség jótevőjéből egyúttal féktelen természetű, megalkuvásra, sőt bölcs kompromisszumra sem képes férfi, akit sorsa a megérdemelt megdicsőülés helyett az őrültek házába kerget. A regények vigasztalan világképe már kibontakozóban van a doktori disszertációban: Céline sötét színekkel ábrázolja a korabeli Európát és Semmelweis környezetét, s mindenütt a tragikumot hangsúlyozza. Jellemző, hogy a Presse médicale című orvosi folyóiratban Semmelweis utolsó napjai címmel közli az értekezés kivonatát: mintha az árnyoldal, a szenvedés, a halál fontosabb lenne, mint maga a felfedezés — emeli ki Johanne Bénard.[11]

"Érdekelt a drámája" — mondja az interjúban Céline. "Megírtam" — s Semmelweis drámája Céline előadásában valóban dráma, sőt tragédia. André Smith szerint[12] Semmelweis az első nagy vesztes a céline-i univerzumban: a sors, a gonosz isten győzedelmeskedik a zseniális tudós felett. S már a későbbi regények alapsémája is készen áll: a hőst körülvevő általános rosszindulat, sőt összeesküvés egyfelől, s másfelől — tragikus vétségként — a hős személyiségének hibája, támadható volta. ("Semmelweis brutális volt mindenben, de leginkább önmagával szemben."[13])

A Semmelweis, mint említettük, nem áll a tudományos egzaktság ama fokán, melyet egy orvosi disszertációtól elvárhatnánk. Ha az utóbbi évtizedekben megjelent magyar Semmelweis-monográfiákkal[14] összevetjük, nemcsak a rendkívül pontatlan adatközlésen, statisztikákon hökkenünk meg, hanem az életrajz

egyes mozzanatainak túlhangsúlyozásán, és más fontos epizódok elhagyásán is. Destouches mintegy féloldalnyi bibliográfiát fűzött disszertációjához. A jövendő kutatás feladata a forrásmunkák áttanulmányozása abból a célból, hogy megállapíthassuk: melyek azok a tárgyi tévedések, melyek a korabeli dokumentációból származnak (és amelyeket az igen nagy intenzitással folyó Semmelweis-kutatás azóta korrigálni tudott), és melyek azok a torzítások, melyek Céline írói alkotómódszerének tudhatók be. Semmelweis paranoiás hőssé való "emelése" azonban mindenképpen Céline műve.

De végül is, miről szól a Semmelweis? A történet könnyen sematizálható, ezért röviden összefoglalhatjuk a greimas-i aktánselmélet segítségével, melyben funkciók és nem személyek állnak egymás mellett vagy egymással szemben. A fiatal orvos (sujet = alany) a bécsi klinikákon uralkodó szörnyű állapotokat (destinateur = küldő) látván elhatározza, hogy megpróbálja a gyermekágyi láz okozta halálozást visszaszorítani. Felfedezi a kór okát — felfedezése az objet = tárgy —, de missziója során komoly nehézségekbe ütközik, s csak részlegesen, késve tudja a felfedezést a címzettnek (destinataire), vagyis a szenvedő emberiségnek átadni. Feladatának teljesítése közben csak néhányan állnak mellette (adjuvants = segítők) — ilyenek Skoda, Rokitansky és Hebra professzorok, valamint ifjúkori barátja, Markusovszky. Sokkal többen vannak az akadályozók (opposants), közöttük is elsőként a legnagyobb halálozási statisztikájú klinika vezetője, Klin, valamint az értetlen, gonosz, buta és irigy orvosok serege. A cselekmény során Semmelweis elbukik (megőrül és meghal), mielőtt felfedezése közkinccsé válhatna. A tárgy mégis elérkezik a címzetthez: erre utal az írás utolsó előtti bekezdése: "Ötven évvel később Pasteur sokkal erősebb fénnyel cáfolhatatlanul és tökéletesen rá tud majd világítani a mikróbák igazságára"[15] — persze ez az adat sem pontos, Pasteur felfedezése sokkal hamarabb következett be, de nem is ez a lényeg.

Sokkal fontosabb az, ahogyan Céline a valóságot eltorzítja a meseszerű jelleg kidomborítása érdekében. Benedek István könyvéből tudjuk, hogy Skoda és a többiek nem is voltak annyira önzetlen jóakarói Semmelweisnek: igen gyakran saját céljuk eléréséhez használták fel pártfogoltjukat, s mintegy áldozatul dobták be az egyetemi intrikák kellős közepébe. Másrészt a gonosz Klin professzor sem volt olyan elvetemült, inkább csak buta. De ez már a céline-i világnézet dichotómiájához vezet: manicheista felfogásában a világ és a történelem a jó és a gonosz, az élet és a halál, az igazság és a hazugság küzdőtere. A Semmelweisben az ellentétpárok mindkét tagja jelen van még, bár a negatív pólus a legtöbbször győzelmet arat. A negatív tendencia azonban az Utazástól kezdve egyre erősebb lesz, s végül Céline szinte a mindent tagadá-

sig jut el. Hasonlóképpen, a történelem folyamata is két fázis ciklikus változása: a háborúé és békéé. A disszertáció a francia forradalom korának öldökléseivel kezdődik, s a lábadozás, a béke korszakában születik majd meg az emberiség jótevője, Semmelweis. A meggyőződéses pacifista Céline értékrendjében kiemelt hely jut a háborúnak mint a legnagyobb rossznak: az Utazás is a háború szörnyűségeinek szenvedélyes leírásával kezdődik, a háború testi-lelki rokkantja Bardamu (mint maga Céline is), s tulajdonképpen a háború az oka a világ minden szörnyűségének.

Céline kétfelé bomlott világképének poétikai megfelelője elsősorban a fény—árnyék/éjszaka ellentét. Az éjszaka a halált, a megsemmisülést, az emberhez méltatlan viselkedést jelképezi. Leghíresebb regényének címe — Utazás az éjszaka mélyére — is erre utal. S ugyanebben a címben található meg az a mítosz, mely már a Semmelweistől kezdve végigvonul az életművön: az utazásé. Utazás, bolyongás, odüsszeia — de leginkább a mélyre, a pokolra szállás.

A Semmelweis pontatlan tudományos életrajz, nemcsak szakmai vonatkozásaiban, hanem főleg a hős személyiségét és életútját illetően. Éppen ezért válik irodalmi alkotássá: mert Céline anyagát szabadon, saját képzelete és rögeszméi szerint formálja, mert hősének személyiségét saját énjével helyettesíti, mert témája saját világképének kifejezését szolgálja, és mert mindezt már majdnem kész poétikai eszköztárral transzponálja a fikció világába. Így lesz Semmelweis Ignácból, a magyar tudósból, francia irodalmi hős.

JEGYZETEK

1. Aigner László: "Kujon vagyok és csirkefogó" mondja Céline = Pesti Napló, 1933. május 25. 118. sz. 10.

2. Benedek István: Semmelweis. Gondolat, 1980. 14.

3. Dr. Bugyi Balázs: Louis-Ferdinand Céline: Semmelweis. = Communications ex Bibliotheca Historiae Medicae Hungarica, Vol. 26, 1963. 192.

4. Louis-Ferdinand Céline: La vie et l'oeuvre de Semmelweis. Gallimard, 1952. 38.

5. Ha hihetünk az interjúnak, Céline-nek 1933-ban még nem állt szándékában a Semmelweis megjelentetése. Valószínűleg az Utazás tartós sikerén felbuzdulva és kiadója ösztönzésére határozta el mégis újbóli kiadását.

6. Johannes Bénard: Semmelweis: biographie ou autobiographie? = Études littéraires, Vol. 18, No. 2, automne 1985. Université Laval, Québec. 263—292.

7. Céline az interjúban nem említi, hogy a témát Brindau párizsi szülészprofesszortól kapta.

8. François Gibault: Céline 1894--1932. Le Temps des espérances. Mercure de France, 1977. 63.

9. Louis-Ferdinand Céline: Romans I. Mort à crédit. Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1981. 567.

10. Ld. a Pesti Napló interjúját: "Semmelweis olyan nagy orvos, amilyen kevés volt. És olyan tragikus volt az élete, mint kevés orvosé...".

11. Johanne Bénard: i. m. 285.

12. André Smith: La nuit de Louis-Ferdinand Céline. Grasset et Fasquelle, 1973. 178.

13. Céline: Semmelweis. 35.

14. Dr. Gortvay György és Dr. Zoltán Imre: Semmelweis élete és munkássága. Akadémiai Kiadó, 1966. Benedek István: Semmelweis. Gondolat, 1980.

15. Céline: Semmelweis. 131.

NÉMETH LAJOS

CSERNUS TIBOR ÉS A KÉP

1960. III. 25.

Bodnárral beszélgetek a Quint eszpresszóban. Vallatom irodalmi ügyekről. Az ő Irodalomtudományi Intézetük kicsit komorabb színekkel olyan, mint egy kiadó: lánykák, ivás, cinizmus, bizonyos fülledtség ott is van. Következésképp az új jelenségekre nem érzékenyek. Költészetben csak Juhász Ferenc, prózában Tóth Laci, képzőművészetben Csernus, Kondor Béla a favorit. Minden többi név gyanús.

(Fodor András: Ezer este Fülep Lajossal. I. k. 695. l.)

Nehéz objektíven megítélni Csernus Tibor munkásságát, főként Magyarországon, hiszen közel negyedszázada Párizsban él, e negyedszázad terméséből itthon egyetlen művét sem lehetett látni. De nincs sokkal könnyebb helyzetben egy külföldön élő szakíró sem. Bár 1964 óta, mikor is a Galerie Lambertben rendezett kiállítást, számos önálló tárlata volt Párizsban, majd New Yorkban is — 1973-tól a Galerie Claude Bernard szervezésében —, több ízben szerepelt csoportkiállításokon is, rangos írások foglalkoztak művészetével — például a L'Oeil-ben és az Opus-ban, mégis személyét és művészetét valamiféle titok övezte. Ha valaki nem épp akkor járt Párizsban, mikor a rue des Beaux Arts-on lévő Claude Bernard Galériában rövid ideig láthatók voltak Csernus-képek, akkor csupán néhány katalógusra és az alkalmanként reprodukált festmények ismeretére támaszkodhatott. Művei túlnyomó része épphogy kikerült a műteremből, már rangos magángyűjtemények — mint a Tyssen—Bornemissza — féltve őrzött kincse. És ami személyét illeti? Korunk művészetének elengedhetetlen kísérőjelensége a publicitás, a reklám — Csernus azonban megközelíthetetlen volt, nemhogy nem tartott igényt a reklámra, egyenesen menekült tőle. Úgy élt a Marais-beli kis lakásában, hogy jószerével

csupán a környék kisembereivel érintkezett, és mikor a Bateau Lavoir újjáépített műteremházába, illetve a műteremházhoz kapcsolódó szerény lakásába költözött, csak szigetet cserélt, ismét megteremtve maga körül a régi Dráva utcai magányt. Mert Csernus, e szellemes mesélő, szavaival életet, légkört teremteni tudó ember, aki oly ízesen emlékezik gyerekkora élményeire, egy izgalmas Bondi-bokszmeccsre vagy a főiskola Bernáth műtermére, a nagy magányosok kasztjába tartozik.

Mindez tehát megnehezíti munkásságának megismerését. Ugyanakkor Csernus olyan festő, akinek határozott karaktere van, műveinek is, ezért néhány művéből is kibontható művészetének problémaköre. Miután azok közé a szerencsések közé tartozom, akiknek az elmúlt negyed században nem szakadt meg a kapcsolata Csernus oeuvre-jével, láttam néhány kiállítását és alkalmanként a műtermében lévő képeket, talán vállalkozhatom arra, hogy a futó benyomásnál mélyebben próbáljak véleményt alkotni munkásságáról, megpróbáljak behatolni a csernusi világba — már amennyire erre alkalmas vagyok, vagy amennyiben ez egy ilyen belső törvényeket követő, hermetikus művészetnél egyáltalán lehetséges.

*

Ha egy mondatba kellene sűríteni Csernus művészetének alapproblémáját, egy kérdőmondatban foglalhatnánk össze: lehet-e Festészetet csinálni, Képet alkotni a XX. század második felében, utolsó negyedszázadában? Nem egyszerűen festeni, megtölteni színekkel, formákkal egy adott felületet, mert ezt a gyakorlat bizonysága szerint lehetséges. Hogyan is határozta meg Maurice Denis a festészetet? "Vessük emlékezetünkbe, hogy egy kép — mielőtt csatalló, meztelen nő vagy valamilyen történet lesz belőle — lényegében nem egyéb, mint egy bizonyos csoportosítás szerint elrendezett színekkel beborított sík felület." Kétségkívül ebben a vonatkozásban beszélhetünk festészetről. Ez az empirikus tény azonban még nem bizonyít semmit, nem érv amellett, hogy lehetséges Festészet, hogy lehet-e valójában Képet alkotni, mert egy sík felület színekkel, formákkal való beborítása, még ha e formákból ki is alakul valamiféle figura, valaminek a "képe", azaz a festmény, akár ábrázol vagy jelöl is valamit, még nem feltétlenül válik Képpé, kompozícióvá, abban az értelemben, ahogy ez az európai művészetben kialakult.

Tudjuk, hogy a művészetben "kép, mint olyan", nincs, hiszen az ember történeti-társadalmi tevékenysége során számtalan fajta képpel találkozott és számtalan fajta képet alkotott, a vízen tükröződő képtől kezdve az ember képalkotó tevékenységének különféle megnyilvánulásáig. Amiről mi beszélünk,

az nem azonos annak a pszichofiziológiai és mentális folyamatnak, a vizuális észlelőfolyamatnak, a vizuális tények appercipiálásának termékével, amelynek mineműségéről oly sokat vitakoznak az optikai, a biológiai és a pszichológiai tudományok képviselői. E Kép nem azonos tehát az "optikai képpel", amely "valamilyen tárgyról jövő fénysugarak által optikai eszközök (lencse, tükör stb.) felhasználásával a tárgyról létrehozott kép", és nem azonos pusztán a vizuális észleleti képpel, a képalkotó tapasztalat rendezési folyamatának eredményével. A jelen szóhasználatban a kép több, mint a pusztán jelölő funkciójú, denotatív ábrázolás, tehát valaminek a "lefestése", sík felületen való reprodukálása vagy valami fogalomnak az illusztrálása, egy eszme reprezentációja. Nem teljesen azonos az ikonnal sem, amely bár képi minőség, de mégis mindenekelőtt funkciója a jelölés, egy transzcendentális minőség vizuálisan rögzíthető jele. A Kép, amellyel az európai festészet sáfárkodik, részben magába foglalhatja e funkciókat, lehet tehát denotatív, szimbolikus, s mint ilyen, némiképp ikon jellegű, de más is és lényege ebben a másban rejlik. A kép saját "vizualizáció", azaz követve a vizuális logikát, bizonyos koherens vizuális/plasztikai rendszer kialakítása, önálló képi világ megteremtése, amelyet belső törvényrend igazgat. Az európai festészet fejlődésében mindig benne volt e képi világot teremtő aktus, egyértelművé azonban a Giottotól induló folyamatban vált és zárójelbe téve mind a reprezentatív, mind a szimbolikus funkciót, pusztán a vizuális igazságra koncentrálva Manet, Cézanne és Marrées művészetében fogalmazódott meg paradigmatikus tisztaságba.

A Képnek tehát azt a funkcióját keressük, ami némiképp analóg a zenei alkotásával. A zenei mű sem reflektál közvetlenül a valóságra, önálló világ, amely létrehozta saját műformáit, műnemeit. E világban is élet zajlik, "történik" valami, ám ez zenei történés, amely csupán a zene belső törvényeinek figyelembevételével, zenei terminusokkal írható le. Az emberi kultúra szférájában, az imaginárius valóságban létrejött tehát egy sajátos birodalom, amely illeszkedik ugyan a kulturális mező egészébe és lehet konkrét társadalmi funkciója is, létindoka azonban önmaga kreálásában rejlik, valódi funkciója zenei igazságok megfogalmazása. Hogy ezek az igazságok analógiásan összevethetők a természet bizonyos szükségszerű összefüggéseivel, törvényeivel, azoknak zenei valósággá transzponálása (arány, ritmus, korrespondenciák stb.), az nem változtat azon, hogy a zenei mű önálló világ, amely a valóságot új birodalommal, sajátos értékstruktúrával gazdagítja.

Lehet-e ilyen értelemben Festészetet csinálni, Képet alkotni a XX. század második felében, utolsó harmadában? A modern művészek túlnyomó része

túlhaladottnak érezte e kérdést, nem is akarta megválaszolni, ezzel valójában lemondott a kompozícióról, hiszen épp a kompozíció volt az, amely a képvilág belső törvényrendjét szabályozta. Ne tévesszen meg bennünket, hogy a nonfiguratív művészet megszületése óta számos festmény viselte a "Kompozíció" címet, hiba lenne, ha e címkét azonosítanók a világot teremtő belső kohézió szakmai terminusával.

A jelen keretek között nem tárgyalható, hogy modern művészet hányféle módon és milyen radikálisan számolta fel a képet, mondott le a kompozícióról, a belső törvényrendtől igazgatott saját világ megteremtésének igényéről, illetve hogyan hajtotta végre úgyszólván végső redukcióját. Köztudott, hogy Duchamp, a dada vagy a program szerinti "antiművészet" magának a művészetnek mint önálló szférának, a cassireri értelemben vett "szimbolikus formának" tagadásával — mikor is az alkotó aktust feloldotta a szimbolikus gesztusban —, lemondott a Kép alkotásáról, hiszen a kép a művészeti szféra "monoszának" tekinthető.

A Kép felszámolása már tulajdonképpen a naturalizmusban és az impresszionizmusban megkezdődött. Dora Valliet Points de repère című kitűnő tanulmányában rámutatott, hogy az impresszionizmusban elveszett a kép két alapvető tulajdonsága, a "fin" (vég) és a "limite" (határoltság). E felismerés rejlik Gauguinnek Daniel de Monfreidhez írt levelében: "Où commence l'exécution du tableau? Où finit-elle?" (Hol kezdődik a kép befejezettsége? És hol végződik?).

Az impresszionizmus előtti szakaszban a stíluselv kibontakoztatása, a mikrokozmikus képorganizálás megteremtette a kép totalitását, egységét. Az impresszionizmus ezt az egységet csupán a fény révén akarta biztosítani. A korábbi stílusok is felhasználták a fényábrázolást, ám a kompozíció elemeként vagy az árnyékkal való kontraszt által vált építő elemmé (Caravaggio, George de la Tour), vagy mindent beborító és ezzel egységesítő anyagként értelmezték (Vermeer), esetleg fluidumként (Rembrandt) — mindvégig megőrizve azonban a sötét—világos, a megvilágított/belülről világló—homályos/árnyékos kontrasztból adódó kompozíciós lehetőséget. Az impresszionizmus azonban a szórt fényből indult el, sőt magát a fényt is felbontotta, csupán a két atmoszférikus egységére figyelt. Ám a minden szüntelenül változik, pillanatonként átalakul, elvét nem lehetett totális igényű kompozíció alapjává tenni, a legkövetkezetesebb impresszionista, Monet művészetének alakulása mutatja, hogy szükségképp felszámolódott a "fin" és a "limite" — a tavirózsa sorozat már tagadása a kép-koncepciónak. Cézanne és a divizionisták nagy próbálkozása itt az volt, hogy az atomjaira bomlott elemekből, a point-ból és a touche-

ból, a valőrből mint elemből, ismét szilárd képi egységet, vizuális rendszert hozzon létre, az előbbi pusztán a szem logikájára figyelve, míg Seurat az optika és az experimentális pszichológia felismeréseire támaszkodva.

A par excellence modern festészet kezdetekor Picasso az Avignoni kisasszonyokban megpróbálta ugyan újra megalkotni a Képet, mégpedig nem az európai festészet útját követve, hanem nagyvonalú eklektikával összegezve nem európai koncipiálási módokat is — de a fel-felbukkanó totalizáló törekvések ellenére a modern művészet mégis inkább a részelemek, a fragmentumok önállósulásának és önfejlődésének az útját követte, lemondva a képegységről, a képvilág megalkotásáról. A modern festészeti törekvések számos új megoldással gazdagították a festészetet a fakturális lehetőségek kihasználásától kezdve, új vizuális jelek és szimbólumok, új korrespondenciák kialakításán át a vizuális és a pszichikai mező tudatos összemosásáig — a képalkotás azonban nem érdekelte őket, a zárt vizuális rendszereket tudatosan a végtelen felé nyitották. A szürrealisták túlnyomó része ugyan formálisan "kompozíciókat" festett, de a kohézió nem a vizuális rendszer belső törvényrendjéből, a vizuális igazság feltárulkozásából fakadt, hanem a képet a tudatalatti kvázi-logikája, az asszociatív igazság fogta össze, a kép érvénye nem is vizuális minőség, hanem pszichikai realitás, nem a vizualitás logikája szabta meg az elemek helyét és minőségét. Míg a vizuális igazság egyszerre racionális és transzcendentális, a szürrealista képé irracionális.

A modern művészet tehát — úgy látszott — lemond a Képről, illetve arról az értelmezéséről, amely az európai festészetben kialakult, amelyért annyit fáradozott Manet és Cézanne, és küzdött — egyszerre megteremteni és széttörni akarván — Picasso.

Kokoschka egy itáliai élményére utalva írja önéletrajzában: "Michelangelo Nappala is, Tizianónak a velencei Accadémiában levő Pietàja is valósággal függönyt ránt le szemünk elől, azt a valóságot leplezi le, amellyel az embert a lét ábrázolhatóságának örök problémája újra meg újra szembesíti. Ez az igazi problémája a képzőművészetnek." A modern képzőművészet túlnyomó része más problémakört választott. Lehetséges-e vajon visszatérni e problémához és ezzel újraalkotni a Képet, a "lét ábrázolhatóságának" par excellence kísérleti médiumát? Vagy hogy közeledjünk Csernushoz, másképpen téve fel a kérdést: Bernáth Aurél, a Csernus által soha meg nem tagadott mester egy 1937-es tanulmányában úgy határozta meg a kompozíciót, mint eszményi valóság teremtése: "Kompozíció tehát minden kép, ahol az ideatartalom jelen van, illetve amennyiben ez a tartalom elég erős arra, hogy a tárgyat annak önmagára visszamutató jellegétől megfossza." A naturalizmus és az impresszionizmus

szenzualizmusában kérdésessé vált az "ideatartalom" és ezzel a kép elveszítette belső elrendező elvét, széthullott elemeire. Újraépíthető-e a Kép, mint ahogy Gaudi akarta újjáalkotni a Katedrálist egy ideatartalomtól megfosztott építészeti korban?

*

Ha a vázolt kérdéskör alapján tekintjük át Csernus munkásságát, több szakaszt különböztethetünk meg. Indulásakor egyértelműen a Bernáth-iskola szellemében dolgozott, mint a legtehetségesebb tanítvány. A kép egységét ő is az atmoszféra egysége révén akarta elérni, részben felhasználva az impresszionizmus fényfestését, de a posztimpresszionizmus némi tanulságát is gyümölcsöztette, egyensúlyt keresett a fényfestés és a telt kolorit között. Genthon István "mélyfényűségnek" nevezte Bernáth művészetéről írván azt a megoldást, amely érzékeltette a fénysugárzó anyag festői jelentését, de ugyanakkor hű maradt az atmoszféra festéshez is. Csernus is a természet, a tárgyi világ látványából indult el, de nem a dolgok ábrázoló, denotatív jelentését kereste, hanem a par excellence festői jelentést hangsúlyozta. A kép érzéki-konkrét, vizuális jelekből szerveződött. Mindez lényegében visszanyúlás volt az európai festészet egy korábbi szakaszához, egy azóta meghaladott úthoz, hiszen lényegében abból eredt az expresszionizmus és a kubizmus.

Csernus művészetében a változást egy hollandiai tanulmányút készítette elő. Rembrandt születésének 350. évfordulója alkalmával járt Hollandiában, de igazi élménye nem Rembrandt, hanem a németalföldi festők voltak. Az élmény szigorúan szakmai, mondhatjuk festészettechnikai felismerés volt: képzeletben újrafestette a németalföldiek képeit, a szem logikája és a szakmai tapasztalat révén rájött a németalföldiek festőmódjára. Először élte át azt az élményt, amelyet majd három évtized múlva Velazquezről szólván a következőképpen fogalmazott meg: "Micsoda élvezet egy Velazquez festette kezet szemlélni, megpróbálni behatolni a gondolataiba, miközben azt festette, felfedezni, hogyan 'gondolta' e kezet, mert a festészet mindig gondolati aktus." E képzeleti, gondolati belehelyezkedés egy alkotó folyamatba kezdetben még csak a képzeleti szinten fogalmazódott meg, de csakhamar próbára teszi festői logikáját és rekreálási képességét, először mindenekelőtt technikai szinten: az 1962-es Lehel téri piac néhány részletében, a piaci kavalkád már-már amorf káoszában hirtelen memlingi tisztaságú csendéleti elemek jelennek meg, de már ebben a szellemben készült a Színésznők (Hogarth variáció) nagyméretű táblaképe is (1959). Ezt megelőzően azonban újabb élmény se-

gítette, hogy túlhaladja a festői festés, az atmoszféra piktúra problémakörét. Az 1957—58-as párizsi tanulmányútja során Max Ernst és Hantai Simon képei technikájának megismerése adta meg a lökést, tehát ismét technikai kérdésekre koncentrált. Ettől kezdve közel került a tasizmushoz, az újfajta fakturális megoldásokhoz.

Visszatekintve megállapítható, hogy Csernus továbblépése ambivalens volt. Részben kibontakoztatta azt, ami már a látványfestésben potenciálisan benne rejlett. Ahogy a szem kezdetben színes pontok vibrációjának látja a tárgyakat, majd a képalkotó tudat aktivitása, a szem koordináló tevékenysége révén tárggyá szervezi, Csernus is végigkövette e folyamatot és műveiben vegyítette a két fázist, rögzítette a tárgy képévé meg nem rögződött színek kavalkádját, ám ugyanazon a festményen belül ezt konfrontálta a már megformált, formát öltött, festőileg a németalföldiek konkrétságát idéző részletekkel. Azaz ütköztette a tiszta szenzualizmust a gondolati aktus révén kialakított elemekkel. Káoszrögzítés és rendet teremtés egy művön belül, különféle faktúrák, látványérték önkényes egymásmellettisége. Nem különféle festői stílusok, nyelvezetek ütköztek a képen, mint például Picasso művein, aki eltérő stíluselemeket, más és más vizuális/plasztikai kultúrákhoz tartozó formatoposzokat foglalt össze, vagy a collage-okon, amelyeken különféle matériák, eltérő anyagok, másnemű közegek váltak egy új vizuális rendszer összetevőivé. Csernus festményein különféle ábrázolási lehetőségek, mimeitikus szintek ütköztek. A Saint Tropez (1958), az említett Színésznők (1959), az Angyalföldi MÉH-telep (1962), a Horoszkóp ember, majd a nagy visszhangot keltő Nádas (1964) voltak e periódus legjelentősebb művei. A kritika "szürnaturalistának" nevezte e stílust, amely hatott több fiatal festőre, a "szürnaturalistákra". Perneczky Géza a következőképp jellemezte e stílust: "...az egész iskola valamiképpen a naturalista (vagy plein-air módon természetelvű) világkép dilemmáiból született, s tulajdonképpen nem más, mint a természetelvűség túlhaladásának kísérlete, egy olyan avantgárd törekvés keretében, amely általában mégiscsak megmaradt a természetelvűség korlátai között... A szürnaturalizmus... az érzékletes és panteisztikussá dagasztott természetelvűség valamiféle avantgárdizálása volt."

Csernusnál azonban a tasiszta és szürrealista remineszcenciák ellenére sem vetődött fel a "természetelvűség" meghaladásának gondolata. Egy ideig úgy látszott, hogy útja a "mágikus realizmus" felé halad, legalábbis a hatvanas évek elején festett képei alapján e tendenciát láttuk körvonalazódni. Idézve az akkori véleményünket: "Képein a dolgok konkrétságát, mással nem helyettesíthető érzékiségét úgyszólván reflektorfénybe helyezi, e konkrétsá-

got, a par excellence festői jelentést a végletekig fokozza, egészen addig a határig, míg a festői elem a túlhangsúly révén már-már mágikus színezetet nem kap. Másrészt e fokozottan hangsúlyozott és érzékien jelenített motívumot vagy annak csupán egy részletét izolálta, összefüggéseiből kiragadta, és a motívumok a szürrealizmus szimbolikájának szellemében szerepeltek (Horoszkóp ember). E reflektorfénybe helyezett motívumtöredékek környezetét a tasizmus és az új fakturális eljárások segítségével egymásba burjánzó, formává nem váló színtobzódás oldotta föl. Ennek megfelelően Csernus képe a tárggyá, a formává még nem szilárdult színek eruptív fortyogása és a látásélménye emléke által már eleve megformált, funkcionális összefüggésétől megfosztott, némiképp mágikus, illetve szimbolikus motívumok kavargó, abszurd együttléte (Színésznők). Csernus képeinek a legfőbb eleme a szín, mint az eruptív mozgás, az átalakulás élményének az ébresztője. Csernus festői módszere az automatizmus, a révületélmény és az esztétikai tudatosság egymásba játszása, alkotó élménye pedig a szüntelenül születés és pusztulás dialektikája (Nádas, 1964). Áttörte a magyar festészet fő fejlődési tendenciáinak körét, és a kortárs nyugat-európai poszt-szürrealista, a fakturális izgalmakat tolmácsoló irányok követőjévé vált."

*

Csernus korai párizsi korszakát a legnehezebb áttekinteni. Viszonylag kevés kiállítást rendezett (Galerie Lambert 1964, Galerie du Fleuve 1967), bár szerepelt csoportkiállításokon is, mint például az 1971-es kölni L'Esprit du Surréalisme bemutatón. A francia műkritika is bizonytalan volt művei irányzatba való sorozásánál, felmerült a "Hyperréalisme", a "Figuration narrative", a "Nouvelle figuration" elnevezés. Tény, hogy némiképp közel került a hyperrealizmushoz. Anne Tronche-Hervé Gloaguen: L'art actuel en France. Du cinétisme à l'hyperréalisme, 1973-ban megjelent könyv Csernus művészetét az "objektív realizmus" képviselői között, Sam Szafran, Gasiorowski, Eve Granatzki művészetével együtt tárgyalja, az objektív realistáknak ahhoz a csoportjához sorolván, akiknél "a való pontos megfigyelése megőriz bizonyos emocionális, csaknem nosztalgikus dimenziót". Csernusról szólván megállapítják a szerzők, hogy részt vett egy ideig a "Figuration Narrative" kalandjában — ide sorolhatók a repülőmodellek tematikájú képek —, majd a "Réalisme Objectif" képviselője, nem köthető azonban teljesen a hyperrealizmushoz. Csernus ugyanis a vásznon sajátos eszközökkel egyfajta relatív realitást teremt, amelyben a kontúrok és az intenzitás valőrjeinek pontossága elveszti hideg és elkülönített karakterét.

A Csernus-féle objektív realizmus egyéni képlet, nem sok köze volt a pop art mellékhajtásaként létrejött amerikai hyperrealizmushoz és fotónaturalizmushoz. Alapvető eltérés formailag, hogy a fotorealisták lemásoltak egy színes fényképet, tehát a tükörkép másolatát adták. Szemük és a tárgy közé iktatták a fotót, azaz már egy síkra transzponált képet, és a vásznat "kiszínezték". Csernus is használt fotót segédeszközként — főként a későbbi figuratív kompozícióknál, modelltanulmányoknál —, de ő ragaszkodott a konkrét szenzuális látványhoz. Festéstechnikája is sajátos volt, némiképp megőrizte a divizionizmus számos elemét, a fotorealizmus szenvtelenségével és gépies semlegességével szemben azonban megtartott bizonyos világításbeli effektusokat, bizonyos rész kiemelődött, más háttérbe szorult, tehát orientálta valamiként a néző tekintetét, megmaradt némi mélységre utalás — bár a kép végeredményben az adott látványkivágás objektív visszaadása volt.

A hyperrealizmus konkrét képszerűsége ismét érintette a kép mint totalitás problémakörét, a képi zártságot, egyöntetűséget, egységet. A képegység azonban formális, az egynemű festői megoldás következménye volt, olyan értelemben képről mint kompozícióról nem is beszélhetünk, hiszen a hyperrealizmus lényegéből fakadóan tagadta a komponálást, a kép nem is válhatott vizuális rendszerré, csupán a vászon formájának megfelelő látványkivágása szabta meg a kép kereteit.

Csernus "objektív realizmusa" azonban nem csupán néhány formai vonatkozásban tért el a hyperrealizmustól, hanem problémakörében is. Objektív realizmusa ugyanis sajátos fenomenológiai redukciós aktus vizuális konzekvenciája.

A redukciós törekvések a modern mozgalmak jellemzői közé tartoznak, összefüggnek azzal a jelenséggel, amelyet Hans Sedlmayr a modern művészet alapvonásai között a "tisztaságra való törekvés" elvének nevezett. E redukciós folyamat klasszikus példája Mondrian művészete, aki logikusan járta végig az absztrahálás útját és eljutott a konkrét látvány struktív elemzése során a képtől elvonatkoztatott vonalak, arányrendszerek rögzítéséig, majd a végsőkig redukált alapelemek rendszerbe szervezéséig. Mondrian lényegében tagadta a képet, jóllehet művészetének megvan a szigorú belső kohéziója, törvényrendje. E kohézió azonban nem a képben revelálódó vizuális rendszer logikájából fakad, hanem elvont szükségszerűségek modellálása, sajátos vizuális modell, amely Wittgenstein Logikai-filozófiai értekezése képzőművészeti analogonjának tekinthető. A Mondrian festmény szigorú rendszer, mint ilyen, megváltoztathatatlan, de e vizuális rendszerben nem az európai festészet térkoncipiálási tevékenysége során kialakult vizuális jelek, festői valósá-

gok szerveződnek egységbe. Az érzéki-konkrét, a szenzuális háttérbe szorítása, a lehetőség határain belüli teljes kiiktatása, végső redukciója. Hogy e redukciós folyamat ellenkező pólusára utaljunk: Rothko vásznai. Jellemzőjük az érzéki-konkrét, a szenzuális ad abszurdum fokozása, a szenzuális érzékenység abszolutizálása.

Csernus is radikális redukciót hajtott végre, de nem a logisztikai absztrakció vagy az abszolút emócióval dúsított szenzibilitás szellemében, hanem megőrizte a vizuális tárgy vizuális konkrétságát. Ugyanakkor kiiktatott a képből mindenfajta denotatív funkciót, jelentést. A látvány "derealizálását" hajtotta végre, a festményen lévő kép "als solche", mindenfajta referencia, mindenfajta kód nélkül. Ennyiben hasonlít a fotóhoz, dokumentum, nem egy esemény, hanem a valóság egy látványdarabjának dokumentuma. A szem az alkotó látás révén az ingereket, érzéki benyomásokat képpé szervezi, de e ponton megáll, rögzíti a látványt. Mikor "objektív realistán" megfestette egy ház homlokzatát, nem egy házat ábrázolt, jelölt, hanem egy vizuális tárgyat tükrözött. Mint ahogy a tükörkép, a tükröződés sem ábrázol vagy jelöl, hanem a sík felületen visszatükrözi mindannak a képét, amely megfelelő szögben előtte van. A Csernus-kép vásznon való rögzítése, vizuális felmutatása a valóság egy vizuálisan appercipiálható szegmentumának, a látványi tárgy által kisugárzott "mintakép" festői eszközökkel való lejegyzése, a lehetőség határain belül minimálisra redukálva mindenfajta pszichikai összetevőt, mentális értelmezést. A festmény síkon való reprodukciója egy semleges tárgy képének, lényegében nem hordoz magában semmiféle, az önmagára való utaláson túli jelentést, ideatartalmat. A kép vizuálisan egységes ugyan, de kihalt belőle minden élet, a képen belül nem történik semmi. A képen látható látvány, a tárgyak objektíven leírhatók — legalkalmasabb a szigorú fenomenológiai leírás —, de a kép interpretálhatatlan, mert nincsenek jelentésrétegei, és a festmény egészéből és elemeiből hiányzik a kifejezés. Valójában tehát nem is valódi kép, hiszen az mindig aktivitás, a hyperrealista kép azonban passzív, vizuális dermedtségről beszélhetünk.

Paradox módon tehát Csernus is elérkezett a zéróponthoz, mint Mondrian az alapelemek végső síkredukciójában vagy Malevics a transzcendentális szenzibilitás végső fázisában, a fehér négyzeten fehér négyzethez. A Kép nem széttörött, mint a modern festészet legtöbb képviselőjénél, hanem megdermedt. Nem minősíthető naturalistának sem, hiszen ott "a tárgy önmagára visszamutató jellege" (Bernáth Aurél meghatározása) dominált, itt nem utal semmire, csak önmagára. Nincs is semmiféle ideatartalma. Továbblépés sem lehetséges, csak újabb és újabb látványszegleteket lehet választani és tükrözve

rögzíteni. A hyperrealista kép a kompozíció antitézise. A festői érték a megfestés objektivitásában, a benne rejtetten megnyilvánuló bravúrban rejlik.

*

Csernusnál a hyperrealizmus -- szabatosabban az objektív realizmus — fenomenológiai redukciója csak átmenet volt, csakhamar tovább is lépett. Lényegében ekkor bontakozott ki Csernusnak a bevezetőben említett programja. Nem egyszerűen új figurativitásról volt szó és bármennyire össze is esik Csernus nagy kompozícióinak dátuma a transzavantgárd kibontakozásával, a posztmodern tendenciákkal, nem sok közük van hozzájuk. Csernus művészete ugyanis egyre inkább a Képről képben való meditálássá válik. Meditatív és nem teoretikus alkat, teóriája maga a Kép. Ahogy 1982-es kiállítása katalógusának előszavában Jean Paget kérdésére felelvén maga határozta meg: "A festők gyakran beszélnek is — gyönyörűség hallgatni őket, öröm őket olvasni, mikor veszik a fáradságot és írnak művészetükről. Szeretem olvasni Kokoschkát, mikor Tizianóról, Magnasco késői képeinek fénymegoldásairól ír, de szívem összeszorul, mikor Kokoschka megjegyzi: 'Velencében, 1948-ban, még egyszer megfestettem a Santa Maria delle Salute-t'. Ez a festészet: a festőnek a sujet-jével való küzdelmének ez az örökös újrakezdése, az, ahogy állandóan új tekintettel látja ugyanazt a sujet-t. Nem is lehet valójában teóriát csinálni, mikor az ember tudja, hogy ott van e tekintet." A festészet a festményben önmaga lehetőségeiről meditálva teremti meg önmagát.

Csernus tehát elmozdult a vizuális zérópontól, túlhaladt a látvány fenomenológiai deskripcióján és ezzel ismét felmerült előtte a képalkotás, a kompozíció problémája. Ez együtt járt a kép kifejezés-potenciáljának növelésével, a mikrokozmikus zártság megteremtésének igényével és a zártságon belüli feszültségi rendszer kialakításával. E rendszeren, a sajátos vizuális mezőn belül ismét "történik" valami, nem valamiféle cselekményre utaló, illusztratív értelemben, hanem a formaelemek aktivitásának következményeként.

Számos nagy festő elődjéhez hasonlóan Csernus e lépést úgy tette meg, hogy visszanyúlt a tradícióhoz, a választott tradícióhoz. Mikor az európai festészet kialakította sajátos képértelmezését és létrejött a festészet autonóm világa, e világnak megvolt belső törvényrendje, önfejlődése, sajátos problematikája. Ezzel a közvetlenül appercipiálható látvány és a festői alkotás közé egy közbülső réteg szerveződött: a korábbi képi, stílusbeli megoldások bonyolult szövevénye. Białostocki az ikonográfiai megoldásokkal kapcsolatban írt az ikonográfiai típusok "tehetetlenségi nyomatékáról", a kép és kompozíciós típusok "tehetetlenségi nyomatéka" azonban még erősebb és ag-

resszívebb volt. A kompozíciós szkémák, patronok átéltek stílusváltozásokat, különféle tartalmak elmondására voltak alkalmasak, a művészettörténeti kutatás meg is különbözteti a stílustörténeti és a típustörténeti kutatást. Az akademizmusban ugyan e szkémák kiszikkadtak, iskolás receptté silányultak, a naturalizmus pedig brutálisan meg akarta szakítani e típusok érvényét, szerves hagyományát — bár még Courbet munkássága is bizonyítja, hogy ez csak részben sikerült neki —, mégis potenciálisan lehető volt életrekelésük. Hogy klasszikus példákra utaljunk: így töltötte meg a fiatal Maulbertsch sümegi freskóciklusában új élettel a barokk formalista sablonná váló stílusmegoldásait, kompozíciós alaptípusait, vagy így nyúlt vissza Manet a spanyolokhoz és kompozíciós kísérleteiben Raffaellóhoz és Giorgionéhez. Manet nem félt a "pastiche-festő" vádjától — elég utalni csak klasszikus képére, a halott torreádor alakjára, amely úgyszólván variációja a londoni National Gallery-ben lévő, a nápolyi iskolához tartozó, némiképp Velazquezre is emlékeztető, korábban "Halott Roland" címen szerepelő képnek.

Csernus művészete vizsgálatakor sem kell különösebb művészettörténeti ismeret annak konstatálásához, hogy milyen festők alkotják a "választott tradíció" körét: Caravaggio, a caravaggisták, a nápolyi festők, Velazquez, tehát a "tenebrosi", a "luminosi" festők nagy csoportja. Mi indította Csernust e hagyománykör megválasztására, hiszen művészetének korábbi szakaszai, iskolázottsága erre nem predesztinálta. A választásnak minden bizonnyal voltak szubjektív okai is. Közrejátszott benne egy szemműtét is, amely után oly élessé vált látása, hogy védekezni kellett a végtelen sok stimulussal szemben és a tenebrosik kontrasztredukciója alkalmas volt a látvány tömörítésére. A legfőbb indok azonban a feladat vállalásában rejlett: a képépítés, a kompozíció-alkotás lehetőségeinek kutatásában nyújtott segítséget e hagyomány tanulmányozása és újjáélesztése. Hogy nem csupán szimpátiáról volt szó, mutatja Csernus megjegyzése, amelyet Michel Troche idéz az 1986-os katalógus előszavában: "Caravaggio a teóriám".

Csernus tudja, hogy iskolázottsága, látáskultúrája révén eredendően "természetelvű" művész, márpedig ez nehezíti a valódi kompozíciók kialakítását, hiszen a víziót gúzsba kötheti a látványhoz való kötődés. Ám ahogy megfogalmazta: "régi kísérlete a 'naturalista' vagy mondjuk inkább, a látott dolgok festészetének, hogy a kompozíciót akar alkotni. Courbet műteremképén és a Manet-kon kívül ez ritkán sikerült, de miért ne kíséreljem meg a lehetetlennek látszót, miért utasítsam vissza e kísérletet?". Ehhez a nagy kísérlethez kellett a caravaggisták képalkotó mechanizmusának újraidézése. Nem egyszerűen imitálta, másolta őket, hanem beleélte magát képkoncipiáló tevé-

kenységükbe, mint ahogy azt tette a németalföldiek festészeti technikájának újragondolásakor: "Végső soron azt keresem, hogy a tárgyak és közöttem, a kompozíciók és közöttem ugyanazt a viszonyt létesítsem, mint amit e Mesterek (akik ugyanúgy festők, mint én) kerestek létesíteni a tárgyak és önmaguk, a kompozíciók és önmaguk között. Egyszerűen csak 'álmodni' akarom sorsukat és az álmon át rekonstruálni az általuk megtett utat."

Caravaggio és követői, mint az első nagy naturalista hullám képviselői kerültek be a művészettörténetbe. Caravaggiónak azt vetették a szemére, hogy túlzásba vitte a természet utánzását. Giovanni Pietro Bellori szerint "oly engedelmességet tanúsított modellje iránt, hogy anélkül egyetlen ecsetvonást sem tett és azt mondta, hogy minden a természeté, nem az övé. Minden egyéb szabályt megvetett és azt tartotta a művészet netovábbjának, hogy nem állott a művészet kényszere alatt." Ám az utolsó mondatban rejlő paradoxon sejteti, hogy Caravaggio művészi forradalma nem egyszerűen az új természetlátásban, a természetközelségben rejlett, hanem új szemléletében, az új képkoncipiálásban, művészi formaadásban, a hagyományos témák újraértelmezésében, új tartalommal való megtöltésében, a valóság új víziójában. "Realizmusa" éppúgy a látvány művi átalakítása, rendszerbe szervezése, mint a reneszánsz festők esetében — csak más módon, más nyelvtan szabályait követve. Ahogy Bellori írja: "Caravaggio gyakran alkalmazott feketét is, hogy a testeket minél plasztikusabban tüntesse föl. Annyira belegabalyodott ebben az eljárásba, hogy modelljeit nem eresztette ki a napvilágra, hanem egy elzárt szoba homályában tartotta őket, amelybe csak egy magasan levő nyíláson át hatolt be a világosság, élesen megvilágította a test fő részét, míg a többi sötétben maradt, csak hogy a fény és árnyék erős ellentétét kifejezésre juttassa..." Ezzel az eljárással a művi szituáció megfigyelésének, valóságértékének és az ideatartalomnak, stilizálásnak sajátos egyensúlyát alakította ki, újfajta expressziót teremtett, új jelentést adva a gesztus-nyelvnek, a tudatosan antiklasszikus, aszimmetrikus kompozíció kifejezési lehetőségének. Épp e megoldás vonzotta Csernust is, ezt tanulmányozta a caravaggistáknál: "a testen az árnyék és a fény játéka, az árnyékok hatalma a fényen és vica versa", ahogy a fény kiemel egy gesztust, testrészt vagy félbevág egy testet — szüntelen vizuális meglepetés, történés, dráma.

Csernus tehát nem egy valóságutánzási módszert, hanem egy sajátos művészi nyelvet, képépítési módot választott kiindulási pontként. A művészettörténet — elég csupán Warburg, Gombrich vagy Pächt nevére utalni — több ízben foglalkozott már bizonyos "pátoszformák", gesztusok, formatoposzok történeti sorsával, makacs továbbélésével, elemezték, hogy e toposzok miként

épülhettek be különféle stílusokba, formarendszerekbe, művészeti nyelvezetekbe. Csernus is kutatja, hogy e gesztusformák, toposzok kifejezési potenciálja kimerült-e, vagy pedig megtölthetők-e új tartalommal, felhasználhatók-e kifejezésteli képépítő elemként. Példaként elég csupán a Caravaggiónak tulajdonított "Krisztus az oszlopnál" című táblaképre utalni. (A jelen összefüggésben nem mérvadó, hogy a képnek három változata ismeretes, a roueni Musée des Beaux-Arts példánya, egy luccai és egy svájci magángyűjteményben őrzött festmény és a művészettörténet még nem egyezett meg eredetiségüket, illetve elsőségüket illetően. Csernus egyébként a roueni képet ismerte.) Krisztusnak az oszlophoz kötözött kezén a hurkot megcsavaró, megszorító pribék mozdulata Csernusnak egy 1982-es keletű, londoni magángyűjteményben lévő festményén tér vissza egy campingező lány hálózsákot összekötő kézmozdulatában.

Csernus nem csupán egy-egy gesztus, pátoszforma újraalkotásának lehetőségét keresi, rekonstruálva ezzel azt az alkotói és festői szituációt, mely a toposz megalkotása során kialakult, hanem elemzi és újraalkotja a kompozíció többi összetevőjét is, így az alakok térviszonylatát, a fény--árnyék ütköztetést, a kemény, éles megvilágítás és a libegő formák (drapériák) közötti ellentétet, a szaggatott mozdulatokat, kihegyezett taglejtéseket.

Bernáth Aurél említett tanulmányában a kompozíció egyik meghatározójának a belső feszültséget minősítette. Ez abból fakad, hogy a kompozícióban az alakok a "nekik kijelölt hely legmeredekebbjén állnak". Caravaggio kompozíciós módszerének újítása volt a "kihegyezett helyzetek" hangsúlya, elvetette a korábbi kompozíciók lényegét, az erőegyensúlyon alapuló harmóniát, eljárása révén a kompozíció feszültté, drámaivá vált. Csernusnak az 1980 körül festett aktkompozíció sorozatában az árnyékból hirtelen felbukkanó, de az árnyék által szét is szabdalt alakok ilyen kihegyezett kompozíciós szituáció alkotóelemei. Mozdulat- és gesztustanulmányok, de nem az akadémiai stúdium értelmében, hanem ahogy a modern színházban Grotowszki építette fel a mozdulat- és gesztusnyelvet. Csernus képein a figurákat semmiféle sujet logikája sem kapcsolja össze, mégis szigorú képegység összetevői, a "nekik kijelölt hely legmeredekebbjén" állnak. Ebből következően a kompozíció robbanásig feszült, drámai, minden mozdulat, fény--árnyék kontraszt kifejezővé válik, amelynek intenzitását még fokozza a kompozíció szigorú zártsága és a belső mozgás közti feszültség. A Csernus-kép zárt világ, amelyen belül azonban vizuális/plasztikai dráma zajlik, az élettel telített kép követeli autonómiáját, megteremtve saját idő- és térrendszerét. Nem kisebb dolog történt, mint hogy Csernus eljutott a Képhez, az önmagát létrehozván autonóm szféráját megteremtő Festészethez.

Az aktkompozíciók túlnyomó részében a figurák egymáshoz való kötődését a kompozíció logikája határozta meg, néhány kétalakos kompozícióban azonban az egymásra utalás motiválisan is hangsúlyozott. A fekvő vagy feltámasztott lábbal hátradőlő nőalak és a gyógyító gesztussal a szeméhez közeledő, vagy ezt megérintő alak mozdulata, a köztük lévő kapcsolat több, mint egy kompozíciós szituáció gesztus- és pátoszforma újjáélesztése. Bár Csernus tagadja, hogy valamiféle dramatizálásról, az emberi gondoskodás "ritualizálásáról" lenne szó, hiszen el akar kerülni minden emocionális felhangot, de maga is elismeri, hogy "mikor egy ember kezével a másik arcát érinti, újraalkotja azt a mágiát, amelyet természetszerűen a mindennapok ki akarnak zárni".

A gesztusok, kompozíciós részelemek, figura-viszonylatok, tehát a vizuális/plasztikai toposzok újraalkotása mellett Csernus egész kompozíciós rendszerek és ikonográfiai kerettémák újjáélesztésére is vállalkozik -- keresve, hogy milyen új kifejezési lehetőségek rejlenek Caravaggio vagy Velazquez egy-egy kompozíciós megoldásában, leleményében. Példázzák ezt Caravaggio egyik főművének, a római Chiesa di Santa Maria del Popolóban lévő Szent Pál megtérése kompozíciónak átfogalmazott variációi (Saul I., 1985/86, 230x175 cm; Saul II., 1986, 230x165 cm), vagy Velazquez Prado-beli Vulkán műhelye jelenet átírása egy József és testvérei jelenetté (1986, 170x240 cm), vagy Velazquez Escorial-beli Jákobnak átadják József véres tunikáját kompozíciónak némiképp tükörképszerű átírása (József és testvérei III., 1986, 97x130 cm), gyakran csupán a figurák beállítása változik, vagy különböző kompozíciókban megtalálható pátoszformák, kompozíciós elemek kerülnek egymás mellé, generalizálódnak és új rendszert alkotnak.

A kompozíció néha az eredetitől eltérő témát és tartalmat hordoz -- mint példázza a Vulkán műhelye kompozíciójának felhasználása egy Jákob és József fivérei jelenetté -- a kompozícióban kulcsszerepet játszó Apolló figura szerepét Csernus képén egy Jákobot támogató fiatal nő aktfigurája veszi át. E változtatással is hangsúlyozódik, hogy a kompozíciós rendszerek önállósulnak, kifejezési lehetőségük nem kötődik egy téma- és tartalomkörhöz, többrétű tartalom hordozására alkalmasak.

Míg az aktfigurákból szerveződő kompozíciókat a testek korrespondanciája, a fény—árnyék ritmus fogta össze, az 1986-os nagy műveknél a tematikai összefüggés is szervező tényező, a képen belüli történés nem csupán vizuális/plasztikai konfrontáció, hanem pszichikai történés is, a kép a "termékeny pillanat" rögzítése.

A nagy kompozíciók megfestésekor Csernus is szembekerült azzal a problémával, amelyet Hegel a modern művészet alapproblémájának tartott. Míg a

klasszikus művész számára a tartalom már készen adott, "nem maga vállalja a nemzés és szülés folyamatát, s nem vesztegeti idejét a művészetnek megfelelő valódi jelentések kergetésével, hanem előtte készen fekszik egy magán- és magáértvaló tartalom, ezt felveszi és magából szabadon reprodukálja. A görög művészek anyagukat a népvallásból merítették, amelyben már kezdett átalakulni az, ami keletről került át a görögökhöz; Pheidiasz Homéroszból vette Zeuszát, s a tragikusok sem maguk költötték azt az alapul szolgáló tartalmat, amelyet ábrázoltak. Ugyanúgy a keresztény művészet, Dante, Raffaello is csak azt formálták meg, ami már megvolt a hit tanításaiban és a vallási képzetekben." Ezért nyúlt vissza a modern művészet több ízben a mitológiai és vallásos témákhoz, a "kerettémákhoz", ahol már megvolt a primér megformálás, alkalmassá vált tehát a matéria a művészi értelmezésre, újraformálásra.

A magyar festészetben is volt már rá példa, hogy egy eredendően természetelvű művész a bibliai "kerettémák" révén kereste azt a matériát, amely már preformálva volt, hogy ezzel elkerülje a modern művész nagy dilemmáját: a művész szubjektivitása anyaga és alkotása felett áll: nem uralkodnak többé rajta a tartalom és a forma már magában meghatározott körének adott feltételei. Ferenczy Károly biblikus képei ilyenek voltak — bár ő a témát a naturalista—plein-air kísérletével kötötte össze, a nagy Hegyi beszéd kompozíciója ezért torzó is maradt — a Józsefet eladják testvérei és a Három királyok azonban remekmű.

Csernus is "kerettémákat" választ, ilyenek a Caravaggio és Velazquez művekre reflektáló kompozíciók és ilyenek a legújabb mitológiai jelenetek: Atalante és Hippomenés versenyfutása, mikor is a szép vadásznő fel akarja szedni Aphrodité aranyalmáit, amelyet Hippomenés csellel eléje dobott, vagy Kékrops leányainak története, akikre kígyó alakú fiúgyermeket bízott Pallas Athéné, kosárba zárva, a kis Erikthoniost, ám kíváncsiságból felnyitották a kosár fedelét.

E méretükben és struktúrájukban is monumentális kompozíciókban a gesztusok egymásra utalnak, a tekintetek összekapcsolódnak — anélkül, hogy a kompozíció jelenetillusztrációvá egyszerűsödne, vagy dominálna valamiféle emóció. E vonatkozásban Csernus Manet jó tanítványa, elve az "impassibilité", hiszen célja nem valamiféle jelenet pszichikai jelentéskörének illusztrálása, hanem a vizuális rendszeralkotás, egy kerettéma és kompozíciós toposz, illetve toposzteremtési aktus rekreálása, a Kép, a Festészet visszapörlése, újbóli megtalálása. Mindezt Csernus oly módon akarja megtenni, hogy abban nemcsak Caravaggio és Velazquez kompozíciós szisztémája, a tenebrosi festők

fény—árnyék traktálása éledjen újjá, hanem mindezzel szintetizálja a manet-i festőiség, tiszta vizualitás vívmányait is.

Csernus eljutott oda, amiről Kokoschka írt: a kép "azt a valóságot leplezi le, amellyel az embert a lét ábrázolhatóságának örök problémája újra meg újra szembesíti", és amelyet Kokoschka a "képzőművészet igazi problémájának" minősített. Márpedig ez szükségképp több, mint csupán formaproblémák, stíluskérdések megoldása, mint ahogy egy Bach-mű is több volt, mint zenei problémák megoldása, a zenei igazság feltárulkozása. Panofsky a műalkotás rétegeiben megkülönböztette a jelenség, a jelentés szintjét és — Karl Mannheim terminusait használva — a végső "dokumentum" vagy "lényeg" szintet, a "lényegi értelmet": "Úgy tűnik... a művészi produkciók is egy, a jelenségértelmen és jelentésértelmen túli, végső, lényegi tartalomra épülnek, a világgal szembeni alapmagatartás akaratlan és öntudatlan megnyilatkozására, mely az egyes alkotókat, az egyes korokat, az egyes népeket, az egyes kultúrközösségeket egyaránt jellemzi; s mivel egy művészi teljesítmény nagysága végső soron attól függ, hogy mennyi 'világnézeti energiát' sűrített bele a megformált anyagba, s mennyit áraszt onnét a nézőre (s ily értelemben egy Cézanne-csendélet nemcsak ugyanolyan 'jó', hanem éppoly 'tartalmas' is, mint egy Raffaello-madonna) — az interpretációnak is az a legfőbb feladata, hogy a 'lényegi értelemnek' ebbe a végső rétegébe behatoljon." Csernus bármennyire is ki akarja zárni műveiből a "világnézeti energiákat" — művei ideatartalommal telítettek, bennük rejlik korunk monumentális drámája. A vizuális igazságok felmutatása, a lét ábrázolhatóságának örök problémájával való küzdelem egyúttal korunk egzisztenciális kérdéseinek sugallása — hiszen nem kisebb dologról van szó, mint értékvállalásról és értékteremtésről. Újraalkotható-e a Kép? Lehetséges-e Festészet? Lehetséges-e Művészet? E kérdések nem elsődlegesen esztétikailag úgy is fogalmazhatók: lehetséges-e még — nem biológiai, hanem etikai értelemben — emberi lét?

BÉLÁDI MIKLÓSsal beszélget SZABÓ B. ISTVÁN

Szabó B. István: Vidékről, Békésről indult, közvetlenül a felszabadulás után; Debrecenben járt egyetemre, majd a pesti egyetemre került. A XX. századi, főleg a két világháború közötti és az élő magyar irodalomról szóló kritikái 1953—54-től jelennek meg rendszeresen a folyóiratokban. Egy ideig a Magvető Könyvkiadó irodalmi vezetője is volt, de bázismunkahelye — immár körülbelül húsz éve — a Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtudományi Intézete, jelenleg is ennek Modern Magyar Irodalmi Osztályán dolgozik, tudományos osztályvezető, József Attila-díjas, kandidátus. A lexikoncikkszerűen száraz felsorolásnál sokkal plasztikusabb, árnyaltabb, hitelesebb tudományos portrét kaphat az Béládi Miklósról, aki kézbe veszi, végigolvassa jó hétszáz oldalas tanulmánykötetét, amely Érintkezési pontok címmel pár éve a Szépirodalmi Könyvkiadónál jelent meg. Nincs benne se előszó, se utószó, se semmilyen alanyi vallomás, nincsenek hangzatos összefoglaló ciklus címek, nem tudósít a szerző olvasmányélményeiről, sem a saját műveltségéről, nincsenek jegyzetek, alig-alig akadnak idézetek, még csak az egyes tanulmányok keletkezési idejét és eredeti megjelenési helyét sem közli. A könyv és a stílus vonzerejét a világos gondolatok, a világosan, marxista tudatossággal belátott összefüggések pontos megfogalmazásának ereje adja.

Meg is kérdezném tehát — ha már a kötet hallgat erről —, elmondanád-e itt, e személyesebb jellegű, nem annyira tudományos fórumon, kik voltak mestereid az irodalomtörténetírásban, illetve kiket tekintesz mestereidnek, milyen lépcsőzeteken alakult ilyenné a szerző és a tárgy viszonya?

Béládi Miklós: Hadd kezdjem akkor egy rövid életrajzi bevezetővel, néhány olyan motívum emlegetésével, amelyeket egyébként joggal hiányoltál a tanulmánykötetemben.

Olyan környezetben nevelkedtem, amelyet egyáltalán nem jellemeztek az irodalmi kultúra gazdag hagyományai, de szerencsére, véletlenül, gyermekko-

romban jó könyvtárakból kaphattam könyveket, ezt azért tartom szerencsének, mert egész életemben, mindig a könyvek érdekeltek a legjobban. Ehhez még további véletlenek járultak, olyan véletlenek egyébként, amelyeket ma már majdhogynem törvényszerűeknek tekintek. 1945-ben hosszabb-rövidebb ideig Békésen tartózkodott Szabó Lőrinc és Németh László. Németh László családja egy időre le is telepedett községünkben. Az irodalom iránt érdeklődő diákok rákaptak könyveikre, s ez még így nem sokat jelentett talán, hiszen nyilvánvaló, hogy akkor mi Németh Lászlónak nem a minőségről szóló tanulmányait olvastuk elsősorban, hanem inkább a Lányaim című kötetét. De ha időben tekintek erre az élményre, ez mégis valamit jelent. Különösen akkor, ha egy-két esztendővel korábbi élményeket, tapasztalatokat próbálok itt röviden idézni. A békési gimnázium elég jó iskola volt, több jó tanárral, de mi néhányan, titokban, lázadtunk eszményei, ideáljai, szellemi légköre ellen, és ennek a mi eléggé kezdetleges, kiérleletlen protestálásunknak két zászlója volt: Baudelaire és Ady Endre. Azt szinte nem is kell mondanom, hogy a gimnáziumban — ugyanúgy, mint akkor szerte az egész országban — olvastuk a népi írókat, a népi írók műveit, a Magyar Élet Kiadónak úgyszólván majdnem mindegyik kötetét, első kiadását ma irodalomtörténészként úgy vehetem a kezembe, hogy az első olvasás izgalmaira emlékezhetem vissza egyúttal, azokra az évekre, amelyeket még Békésen töltöttem. Az egyetemet Debrecenben végeztem, két tanárra emlékeznék vissza mindenekelőtt, Juhász Gézára és Hankiss Jánosra. Juhász Gézától a magyar irodalom nemzetien sajátos karakterjegyeinek a nyomonkövetését kaptuk meg mi, hallgatói, Hankiss Jánostól viszont azt, hogy az irodalom, a művek, a nemzeti irodalom egy nagyobb egésznek a része, a világirodalom kontextusában helyezkedik el, tehát együtt, egyidejűen kell szemlélni azt, ami nálunk történt, történik azzal, ami a nagyvilágban zajlik. Később aztán jöttek az újabb mesterek és példaképek. Én nem hallgattam sem Lukács Györgyöt, sem Horváth Jánost, de az magától értetődő volt, hogy aki a negyvenes évek második felében kezdte egyetemi pályáját, az egyforma izgalommal olvasta Horváth János műveit, a régebben, két világháború között megjelent tanulmányait, tanulmányköteteit, valamint Lukács Györgynek az akkor egymás után napvilágot látó tanulmányköteteit és cikkeit, cikkgyűjteményeit. Megvallom, hogy engem elsősorban valóban ez érdekel. Nem annyira az irodalomtudomány vagy az irodalomtörténet, mint inkább maga az irodalom léte, mozgása, fejlődési iránya, problematikája. Az tehát, hogy a magyar irodalom milyen jelleggel áll benne az európai modern irodalomban, a világirodalomban?

Szabó B. István: Irodalomtudósnak vagy irodalomtörténésznek tekinted magadat?

Béládi Miklós: Pontosabb az, ha mi jó néhányan magunkat irodalmárnak, irodalomtörténésznek nevezzük, olyan kutatónak tehát, aki szakadatlanul olvas, igyekszik az irodalmat jobban megérteni és valamiképpen próbálja ezeket az olvasmányélményeket történetileg és ugyanakkor elméletileg is rendszerbe állítani. Az Irodalomtörténeti Intézet a hatvanas években változtatta meg a nevét Irodalomtudományi Intézetre, ez a névváltoztatás jelezte a szakma, a tudományág köreiben lezajló változásokat. A magyar irodalomtörténetírás valóban a hatvanas évek elejétől számíthatóan újult meg. Az a hatkötetes nagy irodalomtörténet, amelyet a köznyelv nagyon találóan spenótnak nevez, egy korábbi korszak eredményeit szintetizálta, ami a spenót után jött, az már valami más volt, valami új volt. Ez talán -- sok egyéb mellett -- abban ragadható meg a legjobban, ha arra gondolunk, hogy az ötvenes években mennyire hiányzott az irodalomtörténetírás és az irodalomesztétika között egy láncszem. Ez a láncszem volt az elmélet, az irodalomelmélet, ennek a művelése indult meg a hatvanas évek elején, aztán bontakozott ki mind erőteljesebben, mind gazdagabban az évtized végére, és tart napjainkban is még ez a mozgás, és hoz új és új eredményeket.

Szabó B. István: Most már a módszerről, a tanulmányaid módszeréről át kellene térnünk munkásságod tárgyára. Aki tanulmánykötetedet ismeri, az tudhatja, hogy fő témáival a huszadik századi magyar irodalom, még pontosabban az Ady és Móricz utáni magyar irodalom szemléleti kulcskérdéseivel foglalkozik, természetesen nem valami kézikönyv vagy lexikon teljességigényével. Ez a szigorú válogatás és rosta nem jelenti a magyar irodalom egyik vagy irányzatához vagy írójához az elfogultan való kötődést. Sőt. A magyar irodalom és kritika sajnos, olykor ma is érezhető kiszorító, kisajátító, vagy-vagyoló reflexeit ismerve, valaki azt is megkérdezhetné, hogy férnek egy munkásságba, együtt és miért nem vagy-vagy Kassák Lajos és Szabó Pál, Déry és Lengyel József, Németh László és Kolozsvári Grandpierre Emil, Illyés Gyula és Pilinszky János, Sarkadi Imre és Mándy Iván. Folytathatnám. Vajon ez a vagy-vagy helyett az összekötő, integráló is-is azt a felismerést, meggyőződést fejezi-e ki, hogy éppen a kiszorítás, a valamelyik szemlélet és irányzat monopóliumra törése és a másik lebecsülése vagy ellenségnek degradálása volt-e már a húszas évektől kezdve a magyar irodalmat a saját lehetőségei alá szorító, visszavető fogyatékossága, és látszanak-e ilyen jelek ma is, illetve úgy tartod-e, hogy a Te munkásságod vezérgondolata, rendezőelve a magyar irodalom korszerűvé válásának harca, a küzdelem a saját korszerűségéért, ami többféle úton és szemlélettel lehetséges, úgy, hogy ez a korszerűség nem feltétlenül és nem kizárólag világirodalmi viszonyításokhoz való megfelelésen múlik, ha-

nem azon a megfelelésen, amelyhez az irodalomnak a saját korához, jövőjéhez, történelmi és társadalmi meghatározottságaihoz, lehetőségeihez, a haladás követelményeihez kell igazodnia.

Béládi Miklós: Amit elmondtál, illetve kérdeztél, az legalább három kérdésből áll, én megpróbálok ezekre röviden, nagyjából abban a sorrendben válaszolni, ahogy Te ezeket előadtad. Egy kicsikét megint messzebbről kezdeném, de remélem, kiderül ennek az értelme, hogy miért indulok el a kályhától. Az új magyar irodalom legnagyobb alkotójának én Adyt tartom, benne együtt van minden, ami a huszadik században történt, ami alapvető, ami lényeges. Ady a mi irodalmunkban a nagy elindító. Bámulatosan tudott mindent, együtt volt benne értelem, intuíció, ösztön, együtt volt Európa és magyarság, a kollektívum problémája és az individuális lét gondja, szorongása, minden. Miért kezdem Adyval? Azért, mert benne találjuk meg legteljesebben azt a problematikát, ami azután szinte napjainkig jelen van a magyar irodalom életében. Jelen van a művekben, jelen van pozitívumként, jelen van hiányként, és jelen van a mindig újra meg újra kirobbanó, olykor nagyon áldatlan viták alakjában. Ez pedig nem más, mint a magyar élet elmaradottsága és az ezt tudomásul vévő, de ezzel ki nem egyező, ezzel perlekedő alkotások ellentéte. Ez az ellentét már a század elején megvolt, a két világháború közötti irodalom műveiben, vitáiban különböző alakokat öltött, az egyik kérdésre úgy válaszolnék tehát, hogy ez a problematika, ami Adyban jelentkezett először, mintegy kinagyítva, sűrítve, összetett alakban tűnik elénk a magyar avantgárd mozdalom történetében. Benne volt az az igény, hogy végre meg kell találni az európai ütemmel való együtthaladásnak a különböző módozatait. Ez a mozgalom a húszas évek közepére-végére eltűnt, szinte nyomtalanul eltűnt a magyar irodalom történetéből. Miért tűnt el vajon? Ez az a kérdés, ami izgathat bennünket. És ha az avantgárd mozgalom történetéből közvetlenül nem is kapunk erre választ, közvetve választ kapunk a különböző pályamódosulásokból. Abból például, hogy a még Bécsben tartózkodó Kassák Lajos, aki még avantgárd verseket ír, elkezdi írni az Egy ember élete című önéletrajzi munkáját, amelyik a legkiválóbb ilyennemű magyar regények egyike, és egyáltalán nem avantgárd szellemű, legalábbis kifejezési eszközeiben semmiképpen nem az. Ha megnézzük, hogy Illyés Gyula hogyan vált hangot a húszas évek végén, hogy Déry Tibor, aki nyakig volt az avantgárdban, hogy úgy mondjam, miért kezd el regényt írni a berlini munkásmozgalom történetéről, realista hangon, ha megkérdezzük, hogy Vas István miért fordított hátat igen korán az izmusok lírájának -- a sort még tovább vihetnénk --, ebben már olyan problémákra bukkanunk, amelyekkel mindenkinek, aki a huszadik századi irodalmunkkal kíván törődni,

valamilyen módon szembe kell néznie. Ez lenne tehát az első kérdésre a válasz, hogy valamilyen módon rá kell bukkannunk azokra az alapkérdésekre, amelyek a mi irodalmunk modern útja egzisztenciájával kapcsolódnak össze.

A másik kérdésnek, amit föltettél, még nagyobb az aktualitása, időszerűsége, itt tulajdonképpen napi vitákat idézhetnénk arra, hogy mennyire napjainkig érnek ezek a problémák: csoportokban gondolkodni, vagy pedig nem csoportokban, irányzatokban gondolkodni. Az irodalomtörténet némileg eligazít bennünket. Egyrészt a magyar irodalom legmodernebb szakaszának is ténye az, hogy különböző irányzatokra nemhogy tagolódott, hanem szinte széthasadt. A régi és állandóan idézett példa a népi-urbánus ellentét. Ez a két irányzat valóban úgy állt szemben egymással a két világháború közötti időben, hogy szinte nem látszott semmiféle olyan mozzanat, motívum, ami ezt a két irányzatot egymással kibékíthette volna. Nagyon jól tudjuk, hogy ennek a két iránynak az ellentéte 1945-tel nem szűnt meg, nem tűnt el. Egyrészt tehát van az irodalomnak ez a ténye, a másik tény, amit tudnunk kell, az, hogy az irodalomnak ténye az is, hogy jó néhány író — a két világháború közötti időben is, napjainkban is — törekedett arra, hogy túllépjen azen a megosztó ellentéten. Ha Illyés Gyulára vagy Németh Lászlóra gondolunk, de gondolhatunk Veres Péter műveire is, akkor az ő életművüket annak példájául is magunk elé idézhetjük, hogy bennük éppen mindig ennek a megosztó ellentétnek a legyőzése is megtalálható. Megtalálható az is, hogy alkossanak valamilyen módon szintézist, harmóniát a hazai problémák ábrázolása, a társadalmi kérdések megragadása és a magas irodalom igényei között.

Szabó B. István: Az irodalomkritikus pedig ebben a küzdelemben, ezért az egyetemesért, jóért, haladóért való küzdelemben közvetlenül is részt vállal az irodalmi életben. Nekem úgy tűnik, hogy tíz-tizenkét évvel ezelőtt mintha még közvetlenebbül is vállaltál volna ebből részt. Tehát a következő kérdésekkel az irodalomkritikust kérdezem: milyen ma egy irodalomtörténész kritikus helyzete, személyesen a Te helyzeted az irodalmi életben? Szükséges-e, hogy a nemzedéktárs írókkal, szépírókkal közvetlen, élő, gyakori szellemi és személyes kapcsolat legyen? Van-e olyan tendenciája a mai magyar irodalomnak és olyan művei, amelyeknek bontakozását, alakulását lépésről lépésre, könyvről könyvre figyelned érdemes, és értelmezned kell? Kell-e, lehet-e egy kritikusnak egy valamely irodalmi csoport állandó propagátorául szegődnie? Van-e olyan műhely, fórum, lap, folyóirat, amely ehhez rendszeresen teret ad, s amellyel, az ott tömörülő írókkal, szemlélettel, értékrenddel személyesen is közösséget érzel, közösséget vállalsz?

Béládi Miklós: Inkább a végén kezdeném most a választ: olyan orgánum, amely helyet adna nekem meg néhányunknak, nyilván mindig van. Azt hiszem, hogy az irodalomkritika rendszeres művelése életkori sajátosság. Mindenki életében van egy olyan korszak — lehet, hogy csak néhány esztendő, lehet, hogy tíz esztendő, lehet, hogy valamivel több —, amikor legtöbb elhivatottságot arra érez, hogy az élő irodalom termését kövesse nyomon, lehetőleg számoljon be minden olyan alkotásról, amit valamilyen szempontból értékesnek, érdekesnek tart. Ami azonban a csoportokhoz tartozást illeti, ez megint olyan elvi kérdés, amelyről érdemes néhány mondatot szólni. Én nagyon veszedelmesnek tartom, ha egy kritikus egyetlen csoport zászlóvivőjéül szegődik el, legyen az a csoport bármilyen kiváló és értékeket teremtő. Kritikusnak az a feladata napjainkban, s az volt a teendője tíz évvel ezelőtt is, s a kritika akkor jobban megtalálta a maga helyét, mint napjainkban. Az a tennivaló tehát, hogy lehetőleg minden csoportban és lehetőleg minden nemzedékben, minden irányzatban találja meg azt, ami értékes, ami jó, ami valamilyen szempontból figyelemre érdemes. Függetlenül és elhatárolódva a nemzedéki, csoportbeli előítéletektől. A kritikának még mindig, továbbra is, éppúgy, mint tíz vagy tizenöt évvel ezelőtt, értékorientáló szerepet kell betöltenie, ilyen munkát kell végeznie, mert erre van a legnagyobb szükség. Irodalmunkat még mindig eléggé átjárják, az irodalom életét olykor mérgezik olyan indulatok, amelyek zavarják az olvasók és az irodalom közötti normális közlekedést. Ha a kritika beáll ebbe a sorba, akkor tovább ront egy olyan helyzetet, amit inkább javítani kellene.

Szabó B. István: A mélyebb okok mellett nyilván az időhiány is szerepet játszik a napi kritikai tevékenység ritkábbá válásában. S azt hiszem, hogy arra sem igen van mód, hogy mint irodalomtörténész, egyetlen feladatra koncentrálj, tudomásom szerint igen sok párhuzamos feladatot kell ellátnod. Szavaidból kiderült, hogy a magyar avantgárd történetét nagyon fontos kérdésnek tartod. Úgy tudom, hogy ezzel most is foglalkozol.

Béládi Miklós: Igen, valóban, ez a legközelebbi munkaprogramom, hogy a magyar avantgárd történetét tekintsem át vázlatosan, ugyanakkor olyan igénnyel, hogy az előbb jelzett problémákra is sikerüljön valamilyen módon kitekinteni. Az avantgárd tanulmányozása napjainkban azért is különösképpen időszerű, aktuális, mert a mi irodalmunkban szaporodnak annak a jelei, hogy mind a prózában, mind a költészetben — különösképpen az új nemzedék alkotásaiban — egyre több olyan jel mutatkozik, amely arra utal, hogy ezek a művek kötődnek — persze csak közvetett módon — a régi avantgárd hagyományokhoz. Itt inkább a neoavantgárd problémáira gondolok, de jól tudjuk, hogy a

neoavantgárd is valamilyen módon előzményként tartja számon a történeti érdemű avantgárdot. Ennek az irodalomtörténeti munkának volna egy ilyen aktuális vonatkozása: jobban megérteni azt, ami napjainkban zajlik. Ezt általában az irodalomtörténeti munka egyik értelmének tartom, ez a személyes érdekeltség az irodalomtörténeti munkában: meglátni azokat a tárgyakat, témákat, problémákat, ellentéteket, megoldatlan kérdéseket, amelyek napjaink irodalmában megvannak, s a múltat úgy nézni, hogy gondolni közben mindarra, ami a jelen mozgalmaiban a szemünk előtt zajlik.

Szabó B. István: Úgy tudom, hogy a magyar avantgárdról egy régóta hiányzó antológia szerkesztésedben csakhamar nyomdába kerül.

Béládi Miklós: Pomogáts Bélával, az Irodalomtudományi Intézet munkatársával együtt állítottuk össze. Majdhogynem érthetetlen, hogy miért nem jelent meg mind a mai napig sem a költői, sem a szépírói munkákból egy antológia, s az különösképpen érthetetlen, hogy a magyar avantgárd elég gazdag dokumentumirodalmából — kiáltványok, fölhívások, vitairatok, cikkek — hogy-hogy nem készült még válogatás. Ez olyan hiányzó alapmunka, amit az irodalomtörténet végképp nem nélkülözhet, és nagy olvasói érdeklődésre is számot tarthat.

Szabó B. István: A mai magyar irodalmi tudat szintén nehezen nélkülözheti az ilyen összeállítást. Az avantgárdból kivezető utaknál már említettük, hogy Illyés Gyuláról, Németh Lászlóról olyan tanulmányokat írtál, amelyek szinte már egy megírt monográfia összefoglaló summázatainak tűnnek az Érintkezési pontokban.

Béládi Miklós: Ezt nagyon szépen mondtad, de ezek sajnos nem íródtak meg, csak készülnek, főleg lélekben és gondolatban. Illyés Gyuláról egy kisebb könyvtanulmány anyaga nagyjából együtt is van, csak a munka lezárásához az a néhány hónap hiányzik, ami oly sok munkához kellene. Előbb-utóbb azonban nyilván tető alá kerülnek ezek az írások. S mielőtt még rákérdeznél, beszélnék még két olyan munkakörről, amit nagyon szívesen látok el: az egyik a Kortársaink című sorozat szerkesztése, amit a debreceni egyetem adjunktusával, Juhász Gézával közösen végzünk. Ez a mai magyar irodalomról, az 1945 után élt alkotókról ad 8—10 íves összefoglalásokat, áttekintéseket. A sorozat eléggé kelendő és hiányokat pótol. A magyar irodalomtörténetírásban — a két világháború közötti korszak egyetlen, három-négy kötetig eljutó kísérletének kivételével — nem volt még ilyesmire példa, hogy az élő irodalomról irodalomtörténeti igényű pályaképek készültek.

Szabó B. István: S Te vagy a szerkesztője a Literatura című folyóiratnak is.

Béládi Miklós: Ez a lap az Irodalomtudományi Intézet úgynevezett műhely-orgánuma, azért alapította az Akadémia 1974-ben, hogy elsősorban az Intézet munkatársainak készülő munkáiból adjon ízelítőt, tárja a nyilvánosság elé, de természetesen a szakma egész területéről közöl tanulmányokat. A lap kimondottan irodalomtudományi célkitűzésekkel indult, tehát nemcsak irodalomtörténeti tanulmányokat közöl, hanem a legmodernebb eljárásokról, problémákról szóló elméleti munkákat is közzétesz. A különböző irodalomértelmezési módok megmutathatják magukat, felvonulhatnak saját fegyverzetükben.

Szabó B. István: Tudom, hogy évek óta szerkeszted a már említett hatkötetes szintézis folytatásaként készülő irodalomtörténetet, a felszabadulás utáni magyar irodalmat fölvázoló kézikönyvét.

Béládi Miklós: Az Irodalomtudományi Intézet műhelyében készült el ez a munka, több szakember közreműködésével. Hadd emeljem ki egy-két olyan mozzanatát, ami eltér a korábbi irodalomtörténeti földolgozások módszertanától. Az egyik, hogy ez nemcsak ún. írói portrékat, pályaképeket vázol, hanem amellett, hogy megrajzolja pl. Németh László, Déry Tibor, Illyés Gyula, Pilinszky János, Mesterházi Lajos vagy Örkény István pályaképét, amellett külön nagy áttekintő tanulmányokban megrajzolja a magyar regény, a magyar költészet és a magyar dráma útját 1945-től 1975-ig. Ilyen tanulmányok eddig még külön-külön nem készültek el. Ezen kívül ez a kézikönyv — ahogyan mi nevezzük ezt az irodalomtörténetet — tudomásul veszi azt a tényt, hogy a magyar irodalom napjainkban már több középpontú, nem Budapest az egyedüli centruma, hanem van centruma Kolozsvárott, Újvidéken és így tovább, tehát léteznek a határainkon kívül önálló intézményrendszerrel és más szellemi, politikai, társadalmi klíma alatt fejlődő irodalmak is. Sőt, a Nyugaton, a nyugat-európai országokban és a tengeren túl keleten és nyugaton szintén van olyan magyar irodalom, amelyet számon kell tartanunk és rögzítenünk kell az irodalomtörténet módszerével.

Szabó B. István: Tudom azt, hogy néhány éve alakult egy olyan tudományos társaság, a Nemzetközi Magyar Filológiai Társaság, amelyben szintén dolgozol, s amelyben Klaniczay Tibor mellett főtitkárhelyettesi teendőket látsz el.

Béládi Miklós: Rövidebben hungarológiai társaságnak nevezhetjük, tehát egy olyan fórumnak, amely magyarságtudományi kérdéseket ismertet meg itthon és határainkon túl a magyarságtudománnyal foglalkozó szakemberekkel, ezeket a szakembereket tömöríti, irodalomtörténészeket, nyelvészeket és néprajzosokat. Célja, hogy munkásságukat nyilvántartsa, lapokat indítson számukra és a

magyar kultúrát, helyesebben ezt a három tudományágat a magyarországinál nagyobb nyilvánossággal megismertesse.

Szabó B. István: Mi az az alapvető meggyőződés, ami meghatározza tevékenységedet, munkásságodat?

Béládi Miklós: Az irodalom tárgya az ember — ezt mindig ismételjük, de néha elhallgatjuk még magunk előtt is, hogy az irodalomtudománynak sem lehet más a tárgya, mint az ember. Azt mondják, hogy az irodalom az élet kritikája. Az irodalomtörténetnek — és ezzel együtt az irodalomkritikának — szintén az életről kell közvetlen vagy közvetett módon beszélnie, s ezáltal kell az emberhez szólnia, ha ezt meg tudja tenni, akkor megtalálja működésének egyébként néha bizony el-eltűnő értelmét. De ha ezt az emberhez szóló hivatást látja maga előtt, akkor ennek a nehéz, néha visszhangtalan munkának is megvan az az értelme, ami minden örömmel végzett emberi szakmának, tevékenységnek meg kell hogy legyen.

(A rádióadást szerkesztette Dénes István. Elhangzott 1973-ban.)

POMOGÁTS BÉLA

AZ ESSZÉÍRÓ NEMZEDÉK KRÓNIKÁSA

Bodnár György szerteágazó irodalomtörténeti tevékenysége nemcsak több munkás évtizedet fog át, hanem számos tudományos területet is; a századelő magyar prózairodalmának poétikai "forradalma" és a "történelmi jelenidő" nagy alkotó egyéniségei mellett a modern magyar irodalmi tudat és kritikai gondolkodás alakulástörténetével is alapvető tanulmányok sorában foglalkozott. Ez utóbbi stúdium középpontjában — az induló Nyugat irodalomszemléletének vizsgálta mellett — az "esszéíró nemzedék" gondolkodásának és teljesítményének elemző tanulmányozása foglal helyet. Az "esszéíró nemzedék" munkáira igen gyakran hivatkozik napjaink magyar irodalomtörténetírása és kritikai élete, sőt fokozatosan ki is bővíti azoknak a körét, akik ehhez az igen változatos szemléleti formákat képviselő, mindazonáltal közös szellemi keretben tárgyalható nemzedéki csoporthoz tartoztak, így a korábban is hozzájuk sorolt Halász Gábor, Szerb Antal, Cs. Szabó László, Illés Endre és Sőtér István egyénisége mellé az idők során odakerült az esszéíró Németh László, Fejtő Ferenc vagy Hamvas Béla alakja is, arra azonban még senki sem tett kísérletet, hogy egységes keretben, rendszerező szándékkal ábrázolja ennek az oly sok útmutatást adó nemzedéknek a törekvéseit, tevékenységét, eredményeit. Senki, kivéve Bodnárt, aki igen korán felismerte jelentőségüket a két világháború közötti magyar irodalom történetében, és kezdetben az ötvenes-hatvanas évek fordulóján megjelentetett gyűjteményes köteteik, illetve újólagosan közreadott műveik nyomán készített róluk kezdeményező és néhány esetben vitát is indító portrétanulmányokat — ezek az írásai: Halász Gáborról, Szerb Antalról, Bóka Lászlóról, Sőtér Istvánról és Rónay Györgyről 1976-ban napvilágot látott Törvénykeresők című tanulmánykötetében olvashatók —, de már összefoglaló képet kaptunk róluk A magyar irodalom története című akadémiai kézikönyv 1966-ban kiadott harmadik kötetében. Mindkét szövegegyüttes arról tanúskodik, hogy Bodnár György nem pusztán tudományos megbízatás kö-

vetkeztében vállalta az "esszéíró nemzedék" krónikásának szerepét; a témaválasztásnak olyan indokai voltak, amelyek a legszorosabban összefüggenek Bodnár irodalomtörténészi szemléletének alakulásával, mondhatnám így is: a szerző tárgyszerű felismeréseivel, egyszersmind személyes törekvéseivel.

Az "esszéíró nemzedék" munkásságának eszme- és irodalomtörténeti fontosságát Bodnár György akkor ismerte fel, amidőn kritikatörténeti tevékenysége során számot kellett vetnie azzal, hogy a Nyugat nagy korszakának individualizmusa és szubjektivizmusa után merre kellett volna haladnia a magyar irodalmi gondolkodás történetének. Korán észrevette, hogy az irodalmi gondolkodásban és ízlésben tulajdonképpen nem az 1918—1919-es kényszerű történelmi átalakulások — a régi Magyarország felbomlása és a "modernizációs" kísérletek: a két forradalom kudarca — hozták az igazi fordulatot. Ez a fordulat már néhány évvel korábban végbement, elsősorban Babits Mihálynál, aki igen hamar felismerte a háborús események mentalitástörténeti szerepét, és leszámolt azzal az individualizmussal és szubjektivizmussal, amely véleménye szerint az erőszak általános elfogadásához, a szellem védtelenségéhez, a romboló ösztönök elszabadulásához vezetett. "Voltaképpen — hangzik Bodnár érvelése — a Nyugat nagy nemzedékének önvizsgálata is bizonyítja a szemléletváltozást. Amikor Babits a háború idején — a Veszedelmes világnézetben — felismerte az értelemellenes irányok szerepét az emberiség értelmetlen tragédiájának előkészítésében, a maga és nemzedéke vonzó szellemi játékaival fordult szembe. Innen indult ki újklasszicizmus-gondolata: elégedetlen a kor változó igazságaival, a művészi szabadság eszményével, a szubjektív őszinteség kultuszával, s az egész világ, a teljesség és az örök törvények felkutatására vágyik (Új klasszicizmus felé, 1925). Gondolatmenete az ízlésváltozás okaira is utal: a világháború eltorlaszolta az új világteremtő remények útját, sokan értelmetlennek látták a harcot, de már nem térhettek vissza az önkifejezés zavartalan öröméhez sem, megpróbáltak tehát új rendet teremteni a tárgyias ábrázolás útján és az örök igazságok reményében." A klasszicizmus eszméje egy új irodalmi kultúra kialakításának vágyát keltette fel, és ennek a kultúrának már nem az egyéniség feltétlen szabadsága és korlátokat nem ismerő érvényesítése volt az ideálja, ellenkezőleg, a tárgyiasság, az ésszerűség és a fegyelmezettség: a klasszicista kultúrák eszményei. Bodnár egymás után idézi Halász Gábort és Németh Lászlót; az előbbitől egy — a Julien Benda által az "írástudók árulásáról" kezdeményezett húszas évekbeli nagy vitát kommentáló — gondolatot: "A világ értelmetlen káosz, ha nem lépünk rendező elvekkel elébe, az igazság szertefoszlik, ha nem öntjük kész fogalmi edényekbe. Nem ismerhetünk meg, csak ha már tudunk, nem keresnénk, ha nem

találtunk volna. Világnézet nélkül csak a passzív szemlélődés olcsó gyönyörét élvezheti lelkünk"; az utóbbitól pedig egy — a háború után felnövekvő új irodalmi generáció, a "második nemzedék" esztétikáját kifejtő — tanulmányrészletet: "Mi szüksége az irodalomnak írott vagy íratlan ízléskódexekre, a tehetség úgyis átlép a törvényeken? Csakhogy nem mindig lép át. Vannak korok, mint Malherbe, Kazinczy, Gyulai kora, amikor kiváló írók fognak összse, hogy a bizonytalan ízlést megszorítsák. A tehetség nem feltétlenül lázadó, lehet fegyelmező is. Választani: van annyira a szellem emberéhez méltó, mint korlátokat döntögetni." Valóban, az első világháborút követő korszak magyar irodalmában, amelynek súlyos nemzeti kataklizmákra kellett válaszolnia, még a többi európai vagy közép-európai irodalmakhoz képest is nagyobb szerepet kaptak a világnézetépítők, a gondolatformálók, a "törvénykeresők". Az érett Babits, Móricz és Kassák, a nemzeti identitás "ideológiájának" megalapozására törekvő Szabó Dezső, az avantgárd kísérletekkel felhagyó József Attila, Illyés, Szabó Lőrinc és Déry Tibor, az eszmékkel birkózó, megoldásokat kereső Halász Gábor, Németh László és Hamvas Béla: az "esszéíró nemzedék".

Bodnár György azt is érzékelte, hogy a szubjektivizmus és individualizmus eszményeit felváltó tárgyiasság, gondolati fegyelmezettség és közösségi szerepvállalás jelentős mértékben megnövelte az irodalomkritikai tevékenység, általában az értekező műfajok szellemi súlyát és szerepét. "A szemléletváltozás feltűnő következménye — állapítja meg — a kritika műfajainak kivirágzása. Ha egy korban az önkifejezés és az átélés vágyát felülmúlja az ítélkezés hivatástudata, e kor szükségképpen vonzódik azokhoz a formákhoz, melyekben a gondolat közvetlenül nyilatkozik meg." Komlós Aladárt hívja tanújának, azt az irodalomkritikust, aki a két világháború közötti korszak egyik legfigyelmesebb olvasója és legérzékenyebb megértője volt. "Amint a háború előtt — idézi Komlóst — a lírai vers volt az uralkodó műfaj, mely még a prózát is a maga képére teremtette, úgy ma gyakran még a vers és a regény álarca mögött is tanulmányra bukkanunk." Az irodalomszemléletben bekövetkezett antiszubjektivista, tárgyias és racionalista fordulat (illetve a tanulmányírás általánosságban megnövekedett szerepe) nyilvánvalóan az objektivitásra törekvő, törvényeket és normákat kereső kritikai gondolkodást állította előtérbe. Ezt a korigényt tulajdonképpen nem elégíthette ki az a szellemtörténeti irányzat, amely a húszas években meglehetősen általánossá vált az igényesebb irodalmi gondolkodás körében, és a harmincas évekre, a korábbi akadémikus konzervativizmus hanyatlása következtében, többé-kevésbé "hivatalos" státust kapott (legalábbis az egyetemeken, a tudományos folyóiratok

egy részénél, a szélesebb körben ható történeti és művelődéstörténeti szakirodalomban, például a Magyar Szemle Társaság könyvsorozatának egyébként igen értékes köteteiben). Bodnár is arra hivatkozik, hogy a szellemtörténeti iskola, noha "az összefüggésekről lemondó pozitivizmus passzivitásával szemben támadó programot adott", nem elégíthette ki igazán a normatív rendszert igénylő kritikai gondolkodást, minthogy "valójában a századelő szubjektivizmusát igyekezett történeti és ismeretelméleti alapra helyezni".

Voltaképpen két olyan irányzat kínálkozott, amely ennek a normatív rendszerigénynek megfelelt volna: az első a marxizmus, a második az orosz formalista iskolával induló és az angolszász kritikaelméletben kiteljesedő egzakt irodalomtudomány. Az elsőnek történelmi és politikai okok folytán igen szűkös volt a mozgástere, éspedig nemcsak azért, mert művelődéspolitikai, sőt rendőri tiltások akadályozták érvényesülését, hanem annak következtében is, hogy — talán az emigrációban dolgozó, és ennek folytán a hazai szellemi életre kevésbé ható Lukács György, az elszigetelt magányban teoretizáló József Attila és a kizárólag gyakorlati műbírálattal foglalkozó Bálint György kivételével — művelőinek nagy része a szektariánus dogmatizmus leegyszerűsítő, vulgarizáló irodalomszemléletét képviselte, amely nyilvánvalóan nem lehetett versenytársa sem a Nyugat hagyományaira épülő esztétizmusnak, sem a rendszeralkotó gondolkodás jegyében fellépő szellemtörténetnek, de még az igényesebb pozitivizmusnak sem. Fogasabb kérdés, hogy az orosz formalizmus, a prágai iskola, a lengyel integralizmus, az angolszász "new criticism" vagy éppen a német fenomenológiai irányzat miért nem fejtett ki hatást a korszak irodalomkritikai gondolkodására. Igazából még ez utóbbi sem, annak ellenére, hogy ezt legalább valamelyest ismerte a hazai szellemi élet, legalábbis Mátrai László 1931-es A jelenkori esztétika főirányai, illetve Baránszky-Jób László 1935-ös Bevezetés az esztétikába című összefoglalásai igen nagy teret szentelnek a fenomenológiai esztétikának, közelebbről Edmund Husserl és Nicolai Hartmann nézeteinek. Úgy hiszem, alaposabb kutatásokat kíván az, hogy e modern, egzakt eredményekre törekvő iskolák miért nem gyakoroltak érezhető befolyást a két világháború közötti magyar irodalomismeretre és irodalomelméleti gondolkodásra. A miért kérdését Bodnár György nem teszi, és nem is teheti fel, tekintettel arra, hogy a korszak kritikai életének képét még akkor — a hatvanas évek első felében — rajzolta meg, amikor ezek az iskolák még alig hatottak a hazai gondolkodásra. Csupán regisztrálta hiányukat, s a maga részéről elő is készítette fél évtizeddel később megindult recepciójukat, legalábbis erre utal 1961-ben keltezett Az egzakt kritika dilemmája (Az angol "gyakorlati kritika") című tanulmánya, amely a legelsők között hívta

fel a figyelmet annak az irodalomelméleti módszerváltásnak az eredményeire, amely a két világháború között már kibontakozott anélkül, hogy a legcsekélyebb nyomot hagyta volna a magyar irodalomelméleti és -kritikai gondolkodáson.

Indokoltnak tetszik, hogy abban a történeti rendszerben, amelyet Bodnár György a húszas-harmincas évek hazai irodalomértelmezésének leírása során kidolgozott, elsősorban a kétségtelen módon felélénkült esszéirodalomnak, illetve az "esszéíró nemzedék" munkásságának kellett kitöltenie azt az űrt, amelyet a többi irányzat hanyatlása, részleges, illetve teljes jelenléthiánya okozott. "...a korszak irodalomszemléletének -- állapítja meg Bodnár -- leghatásosabb formálói az esszéírók. Hatásukat nem lehet csupán vonzó stílusukkal magyarázni: műfajválasztásukat olyan igény határozta meg, melyet a kor legidőszerűbb gondjai diktáltak. (...) A harmincas évek magyar esszéje bizonyára figyelt ugyan az elődök eredményeire, de új forrásból táplálkozott. A szó eredeti jelentése öltött benne testet: kísérlet volt. A tájékozódás izgatott kényszere hajtotta, s erre egy-egy szaktudomány nem adott módot. Művelői látták egy világ összeomlását, szorongva néztek a jövőbe, már elégedetlenek voltak a benyomásokkal és a részletekkel, de bizalmatlanul gondoltak vissza az összefüggéseket magyarázó öröklött rendszerekre is: tehát szét akartak tekinteni akkor is, ha maguknak kellett megépíteniük a kilátókat. Nemcsak az intellektuális szomjúság irányította ezt a kockázatot vállaló tájékozódásvágyat, hanem a kusza kor és a kilátástalan jövő is. Azok az esszéírók, akik tudatosan választották műfajukat, valamennyien erről beszélnek." Valójában egy ilyen, mindenképpen logikusan haladó gondolatmenet nyomán állította Bodnár György az "esszéíró nemzedék" tevékenységét a két háború közötti korszak magyar irodalmi gondolkodásáról, irodalomszemléletéről rajzolt tabló középpontjába. Nemcsak irodalomtörténeti feladatot vállalt ebben, az élő irodalom kritikai szemlézése során is mindig figyelt az írókritikusok munkásságára -- Cseres Tibortól Nemes Nagy Ágnesig.

Eljárásának azonban alighanem volt egy személyesebb természetű indítéka is. Bodnár György ugyanis olyan korban: az ötvenes évek végén, a hatvanas évek elején kezdett érdeklődni az "esszéíró nemzedék" munkássága iránt, amikor egy szilárd normákat, mi több dogmákat követő, voluntarista irodalomértelmezés csődje után az új tájékozódásnak, a gondolati kísérletezésnek jött el az ideje. Más irodalomtudósokhoz, elsősorban az akkori Irodalomtörténeti Intézet munkatársaihoz hasonlóan az ő kutató tevékenységét is a "tájékozódás izgatott kényszere" mozgatta előre, ő is "bizalmatlanul gondolt vissza az összefüggéseket magyarázó öröklött rendszerekre", és ő is "szét akart tekin-

teni", akárcsak három évtizeddel korábban az "esszéíró nemzedék" képviselői tették. Hogyne érdeklődött volna Halász Gábor, Szerb Antal, Cs. Szabó László és Sőtér István, illetve Németh László és Illyés Gyula gondolati "kísérletei", esszéi iránt. Ennek az érdeklődésnek külön is tanulságos eredménye az a portrétanulmány, amely Halász Gábor irodalomszemléletének és -értelmezésének belső fejlődését rajzolja meg: ez a tanulmány sok tekintetben a saját tapasztalatainak értelmét kereső és megfogalmazó Bodnár György "ars criticá"-jának tekinthető, legalábbis a hűvösen tárgyszerű képen minduntalan átüt a személyesség vízjele. A tanulmány írója ugyanazt érezhette, amit hőse: "hogy a koncepciójában kifejeződő ízlésválság világnézeti válság kísérője", s ebből a különben általánosnak mondható válságból az értelem keresésének szenvedélye" révén keresett kiutat. A két világháború közötti korszak klasszikus esszéíróját idézi, de mintha saját dilemmáiról is vallana: "A kritikus nem hisz többé tételeiben (...) »nehézkes dogmáit és elegáns szkepszisét egyformán levetette«. Nem maradt más számára, csak valami meghatározatlan remény, hogy az érték minden más szemponttól független megbecsülését segíti elő."

Aki Bodnár György irodalomtörténetírói, kritikusi és tudományszervezői pályáját ismeri, az tudja, hogy ez a "válság" végül is milyen termékenynek bizonyult: valóban az értékelvű gondolkodás kiteljesedését segítette elő. Azt a tudósi és kritikusi biztonságot, amelyről a Törvénykeresők című tanulmánykötet 1975 januárjában keltezett bevezetője tanúskodik: "voltaképpen Halász Gábor gondolatmenetének folytatását vállalom. A róla adott portréban az olvasó bizonyára felfedezi tiszteletemet és vonzalmamat. Tanulmányai meggyőztek róla, hogy minden XX. századi irodalomnak meg kell kísérelnie az új egyensúlykeresést a válságok, forradalmi változások és avantgárdok után; a régi törvények lerombolása átmeneti energiát adhat az irodalomnak, de az újak feltárása és kifejezése nélkül nem születhetnek újabb nagy korszakok." A Németh László- és Juhász Ferenc-tanulmányok írója kellőképpen bizonyítja, hogy a hatvanas-hetvenes évek új magyar irodalma is ilyen "nagy korszakot" hozott. És abban, hogy Bodnár György, mint irodalomkritikus, alkotó módon szolgálhatta e "nagy korszak" legjobb eredményeinek kibontakozását, abban minden bizonnyal szerepet játszottak azok a tanulságok is, amelyekre az "esszéíró nemzedék" tevékenységének vizsgálata és értelmezése során jutott.

BODNÁR GYÖRGY IRODALMI MUNKÁSSÁGA

Könyvek

Kaffka Margit: Válogatott Művei. Magyar Klasszikusok. (Válogatás és bevezető tanulmány B. Gy.) Bp. 1956. 556 l. B. Gy. tanulmánya: 3—51. l.

Kaffka Margit: Hullámzó élet. Cikkek, tanulmányok. (Válogatás, bevezető tanulmány, jegyzetek B. Gy.) Bp. 1959. 340 l. B. Gy. tanulmánya: 5—33. l.

Szüreti fürt, I—II. Elbeszélés-antológia. (Válogatás, előszó, jegyzetek B. Gy.) Bp. 1959. 322 l.; 381 l. B. Gy. előszava: 1—3. l.

Szerb Antal: A varázsló eltöri pálcáját. (Válogatás, szerkesztés, utószó B. Gy.) Bp. 1961. 565 l.

Panorama de la littérature du XX^{e} siècle, I—II. (Válogatás, szerkesztés és az íróportrék egy része B. Gy.) Bp. 1965. I. k.: 414 l.; II. k.: 355 l.

A magyar irodalom története. V. kötet. Szerk. Szabolcsi Miklós. (Több fejezet szerzője: B. Gy.) Akadémiai Kiadó, Bp. 1965. 528 l.

A magyar irodalom története. VI. kötet. Szerk. Szabolcsi Miklós. (Több fejezet szerzője és a szerkesztő munkatársa: B. Gy.) Akadémiai Kiadó, Bp. 1966. 1074 l.

A magyar irodalom története 1905-től napjainkig. Szerk. Béládi Miklós és Bodnár György. (Több fejezet szerzője B. Gy.) Gondolat, Bp. 1971. 883 l.

Kaffka Margit: Az élet útján. Versek, publicisztikai írások, naplók. (Összegyűjtötte, szerkesztette és a bevezető tanulmányt, valamint a jegyzeteket írta B. Gy.) Bp. 1972. 467 l. B. Gy. tanulmánya: 5—23. l.

Kaffka Margit Válogatott Művei. Magyar Remekírók. (Válogatta, szerkesztette és a jegyzeteket írta B. Gy.) Bp. 1974. 1302 l.

Törvénykeresők. (Tanulmányok és kritikák.) Bp. 1976. 625 l.

Tanulmányok és kritikák

Kaffka Margit. In: K. M.: Színek és évek. Bp. 1951.
Déry Tibor: Felelet II. = Magyar Nemzet 1952. 115. sz.
Cseres Tibor: Tél és nyár. = Új Hang 1952. 7. sz. 92—94.
Simon István: Hajnali lakodalmasok. Csillag 1952. 1530—1534.
Örkény István riportkönyve (Koránkelő emberek). = Irodalmi Újság 1952. 12. sz.
Kritikánk helyzetéről. = Csillag 1952. 1232—1237.
Déry Tibor: Simon Menyhért születése. = Csillag 1953. 1054—1059.
Egy fiatal író indulása (Fekete Gyula: Eszmélet). = Szabad Nép 1953. 3. sz.
Király István: Mikszáth Kálmán. = Társadalmi Szemle 1953. 220—224.
Szabó Pál hatvan éves. = Irodalmi Újság 1953. 8. sz.
Déry Tibor új írásáról (Simon Menyhért születése). = Csillag 1953. 1054—1060.
Bárány Tamás: Húsz év. = Irodalmi Újság 1953. 8. sz.
Molnár Zoltán: A kovács. = Csillag 1954. 2196—2201.
Sarkadi Imre: Verébdűlő. = Irodalmi Újság 1954. 27. sz.
Majakovszkij szatirikus versei. = Irodalmi Újság 1954. 36. sz.
Tamási Áron: Hazai tükör. = Szabad Nép 1954. 128. sz.
Urbán Ernő új darabja (Uborkafa) és a szatíra kérdései. = Társadalmi Szemle 1954. 1. sz. 113—122.
Új törekvések és új problémák a mai magyar irodalomban. = Társadalmi Szemle 1954. 11. sz. 69—85.
A menekülő ember. Nagy Lajos posztumusz könyve. = Szabad Nép 1955. 155. sz.
Előszó az új feladatokhoz. = Új Hang 1956. 1. sz. 53—55.
Az elégedetlenség könyve. Juhász Ferenc új versei. = Új Hang 1956. 5. sz. 55—59.
Vita a felszabadulás utáni magyar irodalom kérdéseiről (Nyírő Lajos—Nagy Péter—Illés László—Bodnár György). = ItK 1959. 3—4. sz. 560—568.
Csurka István: Hamis tanú. = Kortárs 1959. 446—450.
Illés Endre: Krétarajzok. = ItK 1959. 2. sz. 347—350.
József Attila példája és a bartóki szintézis. = A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei 14. k. 1959. 89—94.
Utószó Tersánszky Józsi Jenő Szerenád — Vadregény című kisregény-kötetéhez. Bp. 1959. 457—468.
Utószó Tersánszky Józsi Jenő A margarétás dal c. kötetéhez. Bp. 1959. 355—366.

Kodolányi János: Vízválasztó. = Élet és Irodalom 1960. 46. sz.

Komlós Aladár: A magyar költészet Petőfitől Adyig. = Kortárs 1960. 11. sz. 779—782.

Vázlatok Révai József pályaképéhez. = ItK 1960. 2. sz. 141—159.

Simon István: Februári szivárvány. = Élet és Irodalom 1960. 10. sz.

A Kakuk Marci. In: Tersánszky Józsi Jenő: Kakuk Marci. Bp. 1961. II. k., 607—623.

A Nyugat és az orosz irodalom. In: Tanulmányok a magyar—orosz irodalmi kapcsolatok köréből. (Szerk.: Kemény G. Gábor.) Bp. 1961. II. 437—458.

Bartók és a Nyugat-mozgalom. Élet és Irodalom 1961. szept. 30. Ugyanaz francia nyelven: Bartók et le mouvement "Nyugat". In: Report of the 2. International Musicological Conference. (Szerk.: Szabolcsi Bence.) Bp. 1963. 347—354.

Kodolányi János elbeszélései. In: Kodolányi János: Fellázadt gépek I—II. Bp. 1961. 527—553.

A publicista Kaffka Margit. = ItK 1961. 286—299.

Molnár Zoltán novellái (Régi szerelem). = Élet és Irodalom 1961. márc. 3.

A modern angol kritika. = Világirodalmi Figyelő 1961. 384—390.

Halász Gábor válogatott írásai. = ItK 1961. 80—85.

Bóka László: Tegnaptól máig. = ItK 1961. 608—611.

Kaffka Margit és a lélektani regény. = ItK 1962. 325—338.

Kaffka Margit regényei. In: K. M. regényei. Bp. 1962. I. k., 5—49.

Kakuk Marci színházi kalandja. = Élet és Irodalom 1963. ápr. 12.

Egy szabálytalan klasszikus. (A 75 éves Tersánszkyról.) = Élet és Irodalom 1963. szept. 14.

Moldova György: Az idegen bajnok. = Kritika 1963. 9. sz. 56—57.

Hemingway és az újrealizmus. = Világirodalmi Figyelő 1963. 3. sz. 222—237. Ugyanaz in: Hagyomány és újítás. (Szerk.: Vajda Gy. Mihály.) Bp. 1966. 227—246. — Ugyanez angol nyelven: Hemingway and the new realism. In: Littérature et réalité (Szerk.: Köpeczi Béla és Juhász Péter). Bp. 1966. 246—264.

Keszi Imre: A végtelen dallam. = Kritika 1964. 7. sz. 58—59.

Szöveggyűjtemény a XX. sz. irodalmából. = ItK 1965. 513—515.

Galgóczi Erzsébet: Öt lépcső felfelé. = Kritika 1966. 1. sz. 57—58.

Sőtér István: Tisztuló tükrök. = Kritika 1966. 9. sz. 52—55.

Hemingway: Vándorünnep. = Kritika 1966. 11. sz. 55—56.

Örkény István: Jeruzsálem hercegnője. = Kritika 1966. 12. sz. 53—54.

A Folyosók világképe (Hernádi Gyuláról). = Kritika 1967. 2. sz. 39—41.

Illés Endre: Száz történet. = Kritika 1967. 4. sz. 49—50.

A modern magyar irodalom komplex vizsgálata. = Kiritika 1968. 1—4. sz. 79—86.

Egy magatartás regénye (Németh László: Irgalom). = Népszabadság 1968. júl. 1.

Kaffka Margit regényei. In: Kaffka Margit regényei. Bp. 1968. 5—33.

Ötven éve halt meg Kaffka Margit. = Népszabadság 1968. dec. 1.

Tíz éve halt meg Révai József. = Kritika 1969. 8. sz. 38—43.

Kós Károly: Hármaskönyv. = Kritika 1969. 11. sz. 51—53.

Rába György: Férfihangra. = Kritika 1969. 12. sz. 49—52.

A novellista Kaffka Margit. = Irodalomtörténeti Közlemények 1970. 178—193. l.

Élő irodalom. = Kritika 1970. 2. sz. 50—52. l.

Juhász Ferenc: Anyám. = Kritika 1970. 4. sz. 49—52. l.

Egy regénysiker nyomában (Kardos G. György: Avraham Bogatir hét napja). = Kortárs 1970. 143—145.

Keserű önvizsgálat (Szász Imre: Gyertek este kilencre). = Új Írás 1970. 5. sz. 108—110. l.

Váci Mihály: A sokaság fia. = Kritika 1971. 3. sz. 42—45. l.

A 70 éves Németh László. = Nagyvilág 1971. 632—635. l.

Juhász Ferenc I—II. = Kortárs 1971. 635—647., 806—814. l.

Galgóczi Erzsébet: Nádtetős szocializmus. = Kritika 1971. 4. sz. 50—52. l.

Kaffka Margit kisregényei. = Irodalomtörténeti Közlemények 1971. 286—299. l.

Tersánszky Józsi Jenő, Illés Endre. In: Szüvremenni ungarszki piszateli, Szófia 1972.

Alirodalom vagy álirodalom. = Kritika 1972. 10. sz.

Révai József Petőfi-képe. In: Révai József: Petőfi. Bp. 1973.

A Nyugatról. In: Vita a Nyugatról. Irodalmi Múzeum. Bp. 1973. 64—68. l.

Integrált útirajzok. = Jelenkor 1974. 1. sz. 14—17. l.

Áttekintés tizenöt év magyar irodalmáról (társszerzőkkel). = Literatura 1974. 3. sz. 53—109. l.

Poezija: Predsesztvenniki i szovremenniki. = Vaproszi Lityeraturi 1974. 12. sz. 27—42. l.

Közelmúltunkról — fölény nélkül. = Új Írás 1975. 1. sz. 89—91. l.

A képtelenség igazsága. = Alföld 1975. 2. sz. 72—75. l.

Jékely Zoltán két nézetben. = Új Írás 1975. 3. sz. 90—92. l.

Előtörténetünk regénye (Illyés Gyula: Hunok Párizsban). = Új Írás 1975. 4. sz. 102—105. l.

Költészettan versprózában. = Új Írás 1975. 5. sz. 101—103. l.

A résztvevő válasza. = Új Írás 1975. 6. sz. 110—113. l.

Alakító alkotás. (Az irodalom és a tudatformálás.) = Új Írás 1975. 7. sz. 89—95. l.

Krúdy Gyula történelmi félmúltja. = Új Írás 1975. 8. sz. 110—112. l.

Az analitikus elbeszélés próbája. = Új Írás 1975. 9. sz. 89—92. l.

A magyar költészet "történelmi jelen ideje". = Nyelvünk és kultúránk. 1975. december, 8—15. l. — Ugyanaz angolul: Historical present of Hungarian poetry. = The Hungarian PEN.

Játék a rémregénnyel. = Új Írás 1976. 3. sz. 73—75. l.

A dal hatalma. = Jelenkor 1976. 4. sz. 374—376. l.

Németh László egyetemessége. = Új Írás 1976. 8. sz. 87—90. l.

Halász Gábor időszerűsége. = Kritika 1976. 8. sz. 2.

Adáshibák és vételhibák. = Új Írás 1976. 11. sz. 104—107. l.

A hangjáték és a mai magyar irodalom. = Rádió és Televízószemle 1977. 2. sz. 24—30. l.

Keresetlen öntudatosság. (Kondor Béláról.) = Forrás 1977. 7—8. sz. 29—31. l.

Kettősségek harmóniája (Illés Endre drámái). = Új Írás 1977. 8. sz. 90—96. l.

Teljességem kinek kell? (Hajnal Anna költészete.) = Új Írás 1977. 9. sz. 107—110. l.

Ábel az utókorban. = Alföld 1977. 9. sz. 75—77. l.

A huszadik századi magyar irodalmi fejlődés és a forradalmi folyamat. In: A Nagy Októberi Szocialista Forradalom 60. évfordulója. Akadémai Kiadó, Bp. 1977. 31—36. l.

K vaproszi o tradicijah markszisztkoj literaturnoj Vengrii. In: Literaturnaja kritika jevropejszkih szocialiszticseszkih sztran. Moszkva 1978. 256—264. l.

Lityeraturnaja i formirovanyija szoznányija. Vengerszkaja Lityeratura za pjatnadcaty let (1957—1972). Ferenc Juhász. In: Putyi hudozsesztvennovo progressza. Lityeraturno hudozsesztvennaja kritika v VNR. Moszkva 1978. 111—123.; 283—303.; 339—353.

Juhász Ferenc időszerűsége. = Alföld 1978. 8. sz. 33—38. l.

Világirodalmi párbeszéd avagy belső monológ. = Nagyvilág 1978. 8. sz. 1233—1235. l.

A fegyelem próbája. (Fodor András: A bábu vére.) = Jelenkor 1979. 4. sz. 110—112.

József Révai und die gesellschaftliche Wirklichkeit. In: Wir kämpften treu für die Revolution. Red. L. Illés—F. József. Bp. 1978. 463—486.

A Nyugat irodalomszemlélete. = Literatura 1978. 3—4. sz. 33—38.

Látvány és valóság. In: Valóság és varázslat. Szerk. Kabdebó Lóránt. Bp. 1979. 9—43.

Ady Endre irodalomszemlélete. In: "Akarom: tisztán lássatok". Akadémiai Kiadó, Bp. 1980. 115—121. l.

A Nyugat irodalomszemlélete. In: "Mégis győztes, mégis új és magyar". Szerk. R. Takács Olga. Akadémai Kiadó, Bp. 1980. 69—77. l.

Kosztolányi Dezső Európai képeskönyve. = Új Írás 1980. jan. 33—37. l.

Tükörjáték (Örkény István: Négykezes regény). = Új Írás 1980. febr. 106—107. l.

A kontinuitás és diszkontinuitás dialektikus jelensége a történeti folyamatokban. = Literatura 1980. 1. sz. 3—8. l.

"Mert tudom..." (Egy Juhász Ferenc-vers elemzése). = Jelenkor 1980. 681—688. l.

Nagy Péter. = Nagyvilág 1980. 10. sz. 1965—1967. l.

Az élet és az utókor határán (Hajnal Anna). = Új Írás 1980. 10. sz. 3—8. l.

A szocialista irodalompolitika ellentmondásai: Révai József pályája a felszabadulás után. = Literatura 1981. 1—2. sz. 164—184. l.

Szabolcsi Miklós 60 éves. = Irodalomtörténeti Közlemények 1981. 1. sz. 132—133. l.

"Jövő múltidőben" (Komlós Aladárról). = Kritika 1981. 3. sz. 27. l.

A választás anatómiája. = Új Írás 1981. 4. sz. 107—108. l.

Első közelítésben. = Új Írás 1981. 6. sz. 118—119. l.

Szétosztom a Képzelet adományát (Kaffka Margit írásai gyermekeknek). = Új Írás 1981. 7. sz. 108—110. l.

Elődünk, Bálint György. = Élet és Irodalom 1981. 27. sz. 5. l.

A ragyogó elszigeteltség eszménye és mérlege. = Új Írás 1981. 11. sz. 113—115. l.

Juhász Ferenc: Babonák napja... (verselemzés). In: Miért szép? Gondolat, Bp. 1981. 481—498. l.

Cseres Tibor: Én, Kossuth Lajos. = Látóhatár 1981. okt. 208—210. l.

Az irodalomtörténet történetisége. = Literatura 1981. 3—4. sz. 382—388.

A tisztesség logikája (Bálint György irodalomszemlélete). = MTA I. Osztály Közleményei 1981. 3—4. sz.

Eredmények és vitás kérdések a (József Attila) jubileumi év termésében. In: "A lét dadog..." Szerk. Fenyő D. György, Fráter Zoltán... Bp. 1980. 1982. 307—511.

Geburtshelfer der neuen ungarischen Literatur. = Budapester Rundschau 1982. febr. 22. 10.

Az ítélkezéstől a belátásig (Illés Endre pályája). = Jelenkor 1982. 6. sz. 535—542.

Regényiség és retorika az Irgalomban. = Literatura 1982. 1. sz. 79—83.

Egy életregény vége. = Élet és Irodalom 1982. 41. sz. 6.

Ki szavatol a regény biztonságáért? = Jelenkor 1982. 12. sz. 1097—1098.

A marxista kritika. In: Száll a tavasz... Szerk. Illés László. Magvető Könyvkiadó. Bp. 1983. 239—252.

A Fellegjárás. = Literatura 1983. 1—4. sz. 388—395.

Bölöni György, az állami mecénás. In: A balatoni íróhét 50. évfordulójának emlékülése. Keszthely 1983. 67—72.

Drámai rekviem. = Új Írás 1983. 4. sz. 115—117.

Agárdi Péter: Értékrend és kritika. = Kortárs 1983. 991—993.

A szocialista irodalompolitikai fordulat ellentmondásai. In: A magyar irodalom története, 1945—1975. I. Irodalmi élet és irodalomkritika. Szerk. Béládi Miklós. Akadémiai Kiadó, Bp. 1984. 119—121.

Illyés Gyula (A Koratavasz). In: "Bátrabb igazságokért". ELTE. Bp. 1982. 219—224. 1984.

A magyar regény megújulási lehetősége: az impresszionizmus. In: Hungarológiai Közlemények. Novi Sad—Újvidék 14. évf. 4. (53.) sz. 427—431. 1982. dec. /1984./

Literature and Film: Hungarian Experiments in an International Context. = Yearbook of Comparative and General Literature. Indiana University. Bloomington, USA. 32. sz. 1983. 61—66. /1984/.

A másokért élők hite (Rónay György: Szeptemberi halászat). = Új Írás 1984. febr. 115—116.

Történelem és esztétika. = Új Írás 1984. márc. 71—74.

Egy tudós portréja (Dimitrij Markov). = Szovjet Irodalom 1984. 163—164.

Die geistige Orientierung der ungarischen literarischen Erneuerung am Anfang des Jahrhunderts. = Neohelicon XI. 1. sz. 1984. 49—61.

Dénes Zsófia: Akkor a hársak épp szerettek... = Kortárs 1984. júl 1157—1159.

Megismételt élet (Illés Endre: Szerelmeim, évek múlva). = Új Írás, 1984. szept. 116—119.

Egy európai a magyar Alföldről (Béládi Miklós). = Új Auróra 1984. 3. sz. 72—77. és Látóhatár 1985. március, 146—155.

Babits Mihály irodalomszemlélete. = Irodalomtörténet 1984. 3. sz. 576—585.

Isztorizm Isztorii Litye raturi. In: Szravnyityelno-isztoricseszkoje izucsenyije i tyeoretyicseszkije voproszü razvityija szovremennüh litye ratur. Moszkva 1985. 247—253.

A költői nyelv és a XX. századi magyar költészet. In: A magyar vers. Nemzetközi Magyar Filológiai Társaság. Bp. 1985. 262—263.

Bálint György. In: Ezer év. A Hazafias Népfront kiadása. Bp. 1985. 447—450.

A Nyugat Anteusza. = Új Auróra 1985. 1. sz. 88—92.

Juhász Ferenc mikrokozmosza és ami megelőzte. = Kortárs 1985. 2. sz. 149—154.

Irodalom és film. = Új Auróra 1985. 3. sz. 46—54.

Az elbeszélés válaszútján. = Új Írás 1985. 3. sz. 71—72.

A "mese" halála vagy lélekvándorlása. = Új Írás 1985. 4. sz. 85—106. 5. sz. 93—105.; 1986. 7. sz. 75—96.; 1987. 8. sz. 75—85.

A történelem kettős mérlegén. Cseres Tibor hetven éves. = Kortárs 1985. 4. sz. 139—145.

Az első negyedszázad novellái (Cseres Tibor: Különféle szerelmek). = Jelenkor 1985. április. 348—350.

A magyar modernség dilemmája (Fülep Lajos irodalomszemlélete). = Jelenkor 1985. június. 559—565.

Lélek és lét. = Új Írás 1985. 11. sz. 26—31.

A másokért élők hite (Rónay György: Szeptemberi halászat). = Új Írás 1985. 2. sz. 115—116.

Van avagy nincs megváltás (Rónay György: Idegenben). = Vigilia 1985. 2. sz. 206—207.

Illyés Gyula: Ebéd a kastélyban. = Új Auróra 1985. 3. sz. 97—98.

Egy élet képei. = Élet és Irodalom 1985. 31. sz. 10.

Kettős időben (Cseres Tibor: Foksányi szoros). = Új Írás 1985. 12. sz. 103—104.

Juhász Ferenc. In: A magyar irodalom története, 1945—1975. Költészet. Szerk. Béládi Miklós. A szerk. munkatársa: Rónay László, R. Takács Olga. Bp. 1986. 714—748.

A Nyugat alternatívája a századelő irodalmi megújulásában. Fülep Lajos irodalomszemlélete. In: Tudományos ülésszak Fülep Lajos születésének századik évfordulójára. Pécs 1986. 56—64.

Problemü isztoriko-lityeraturnoj szisztyematizacija szovremennoj lityeraturü evropejszkih szocialisztyicseszkih sztran. In: Szovremennüje lityeraturü — evropejszkih szocialisztyicseszkih sztran 1945—1980. Moszkva 1986. 45—51.

Hommage à Kosztolányi. = Látóhatár 1986. 1. sz. 140—145.

Huszadik századi következtetések. = Új Írás 1986. 2. sz. 110—113.

Benedek Marcell: Naplómat olvasom. = Új Auróra 1986. 2. sz. 125—127.

Mit tehet az eposzköltő? = Jelenkor 1986. április. 323—331.

Illés Endre andropológiája. = Új Írás 9. sz. 119—120.

The long poem as a means of liberation for a contemporary poet in Hungary. = Neohelicon 1986. XIII/1. sz. 125—140. l.

Historičnost literárni historic. In: Theorie literary v zrcadle madarské literárni vědy. Praha 1986. 135—143.

A napló közegellenállása (Illyés Gyula naplójegyzetei). = Új Írás 1987. jan. 114—115.

Az életmű megközelítése (Grezsa Ferenc: Németh László háborús korszaka). = Új Írás 1987. 2. sz. 118—119.

Visszanyomozás (Németh G. Béla: Századutóról-századelőről). = Új Írás 1987. 3. sz. 111—112.

Az írástudó esszéje (Cseres Tibor: Perbeszédek és párbeszédek). = Új Írás 1987. 4. sz. 118—119.

Tóth Eszter: Családi emlékek Tóth Árpádról. = Új Auróra 1987. 1. sz. 138—140.

Mik vagyunk? (Válasz 1934—1938). = Élet és Irodalom 1987. 14. sz. 11.

Az elkésett íróság műformája (Gyergyai Albert: A várostól a világig). = Új Írás 1987. 6. sz. 98—99.

Azonosulások és elhatárolások (Király István: Kosztolányi — Vita és vallomás). = Kortárs 1987. 6. sz. 148—154.

Az európaiság szülőhelyén (Cs. Szabó László: Görögökről). = Új Írás 1987. 7. sz. 102—103.

A Puszták népe ötven éve. = Új Auróra 1987. 2. sz. 81—85.

Népszerűsítő és ismeretterjesztő írások

Utószó Kaffka Margit Hangyaboly című regényéhez. Olcsó Könyvtár. Bp. 1971. 145—148.

A kritikáról (társszerzőkkel). = Jelenkor 1973. 9. sz. 828—841.

Utószó Kaffka Margit Színek és évek című regényéhez. = Olcsó Könyvtár. Bp. 1973. 239—243.

Utószó Kaffka Margit Két nyár című könyvéhez. = Olcsó Könyvtár. Bp. 1974. 141—147.

Prózairodalmunk újabb fejezetéről (társszerzőkkel). = Jelenkor 1976. 1. sz. 69—78.

Déry Tibor világa (társszerzőkkel). = Alföld 1975. 5. sz. 56—67.

MAGYAR
TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
KÖNYVTÁRA

Irodalomtudósaink fóruma: Beszélgetés Sőtér Istvánnal. = Jelenkor 1976. 3. sz. 259—264.

Irodalomtudósaink fóruma: Beszélgetés Keresztury Dezsővel. = Jelenkor 1976. 12. sz. 1124—1130.

Irodalomtudósaink fóruma: Beszélgetés Köpeczi Bélával. = Jelenkor 1977. 2. sz. 163—168.

Történelmi jelen idő (társszerzőkkel). = Alföld 1979. 4., 6., 8., 9., 10. sz. 1980. 3—4. sz.

An interview with Béla Köpeczi. = The New Hungarian Quarterly 1980. Summer (78. sz.) 126—138.

Az irónia Déry Tibor műveiben (társszerzőkkel). = Jelenkor 1980. jún. 549—557.

Kritikusok a kritikáról (társszerzőkkel). = Jelenkor 1980. nov. 1031—1042.

Történelmi jelen idő. (Szerk. Béládi Miklós és Kulcsár Katalin.) Egyik társszerző B. Gy. Bp. 1981. 340.

Kritikusok a kritikáról. In: A művészetkritikáról. Bp. 1981. 409—410.

Irodalom, társadalom, politika (Válaszok Lukácsy Andrásnak). = Magyar Hírlap 1984. szeptember 13. 6.

Egy asszony a modern magyarok között. = Rádió és Televízió Újság 1985. 37. sz. 3.

Művek és műveletek az 1950-es évek magyar irodalmában (társszerzőkkel). = Tiszatáj 1987. 3. sz. 39—55.

Műhelyek és alkotók: a Jelenkor (társszerzőkkel). = Jelenkor 1987. 6. sz. 494—513.

(Összeállította: Simon Zsuzsanna)

HungInfo

Hungarian Social Sciences and Humanities

Contents of Periodicals

Az évente négyszer megjelenő periodika elsősorban a külföldi érdeklődők számára kíván tájékoztatást nyújtani a magyar társadalomtudományok területén megjelent cikkekről a folyóiratok tartalomjegyzékeinek közreadásával. A folyóiratok részben idegen, részben magyar nyelvűek, de a tartalomjegyzékek minden esetben idegen nyelven (angol, francia, német) kerülnek közlésre. A folyóiratválogatás felöleli a társadalomtudományok teljes körét, így a kiadvány nem csak a külföldi érdeklődők számára biztosít átfogó tájékozódást, de hasznos segédeszköz lehet a magyar kutatók számára is az érdekelt tudományágak és határterületeik 1—1 negyedévi publikációs termésének regisztrálásában.

A folyóirat jelenleg díjmentesen kerül terjesztésre; kérjük jelezni, ha igényt tartanak rá. Egyben kérjük a terjesztésben való közreműködésüket is: szívesen veszünk olyan külföldi címajánlatokat, ahol a folyóirat érdeklődésre tarthat számot.

HungInfo szerkesztősége
Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára
Budapest, Pf. 7.
V. Akadémia u. 2.
1361

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó és Nyomda Vállalat főigazgatója
Műszaki szerkesztő: Sándor István
Terjedelem: 17,85 (A/5) ív
88.17374 Akadémiai Kiadó és Nyomda Vállalat, Budapest
Felelős vezető: Hazai György

Ára: 54 Ft
Előfizetés egy évre 108 Ft

ISSN 0133—2368

317.463

LITERATURA

34.

1987—88/3

AKADÉMIAI KIADÓ

LITERATURA

LITERATURA

A Magyar Tudományos Akadémia
Irodalomtudományi Intézetének folyóirata

Főszerkesztő: Bodnár György

Felelős szerkesztő: Pomogáts Béla

Szerkesztő: R. Takács Olga

Szerkesztőbizottsági tagok: Bonyhai Gábor,
Kulcsár Szabó Ernő, Nyírő Lajos, Szili József

Szerkesztőség: 1118 Budapest, Ménesi út 11—13.
Telefon: 667-271

Megjelenik évente négyszer

LITERATURA

Megjelenik negyedévenként
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál,
a Posta hírlapüzleteiben és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál
(HELIR) 1900 Budapest XIII. Lehel u. 10/A.
Közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a HELIR 215—96162 pénzforgalmi jelzőszámra.
Példányonként megvásárolható az *Akadémiai Kiadó*nál
(1363 Budapest, Alkotmány u. 21., tel.: 111-010)
és az Akadémiai Kiadó *Stúdium* (1368 Budapest, Váci utca 22.,
Tel.: 185—881) és *Magiszter* (1052 Budapest, Városház utca 1.,
tel.: 382-440) könyvesboltjaiban.
Előfizetési díj 1 évre: 108 Ft
Egy szám ára: 27 Ft
Külföldön terjeszti a KULTURA Külkereskedelmi Vállalat
H-1389 Budapest, Postafiók 149.

LITERATURA

TARTALOM

1987—88/3

Nyírő Lajos: Irodalomelméleti jegyzetek az avantgárdról 207
Deréky Pál: Az olasz futurizmus fogadtatásának kezdetei a magyar irodalomban és irodalomkritikában 224
Vajda Gábor: Felemelő, megsemmisítő erők. Kassák novellisztikája a tízes években 245
Ferenczi László: Kassák és a belgák 260
Pomogáts Béla: Forradalom után. A magyar avantgárd újjászervezése és felbomlása 269
Aczél Géza: A beérkezés magányossága. Kassák a harmincas évek közepén. 281
Kálmán C. György: György Mátyás, a kritikus 303
Tverdota György: A szürrealizmus és a Szabad-ötletek jegyzéke 329

— MAGYAR —
TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
KÖNYVTÁRA —

Ennek a számunknak az írásai a száz esztendeje született Kassák Lajos emléke előtt tisztelegnek. Ez a centenárium is tanúsította, hogy Kassák huszadik századi irodalmunk legnagyobb alkotó egyéniségei közé tartozik, s a magyar avantgárd is az irodalmi és művészeti fejlődés meghatározó tényezője. Irodalomtörténeti recepciója ugyanakkor még a kezdeteknél tart — ez is indokolja, hogy folyóiratunk a kutatómunka eszközeivel támogassa ezt a befogadást.

NYÍRŐ LAJOS

IRODALOMELMÉLETI JEGYZETEK AZ AVANTGÁRDRÓL

Kassák Lajos a magyar avantgárd lánglelkű hírnöke, lendületes kezdeményezője, szervezője és fáradhatatlan harcosa. Művei mély és kitörölhetetlen nyomot hagytak nemcsak az irodalomban, hanem a festészetben is. Kassák Lajos felbecsülhetetlen érdemeket szerzett azzal, hogy olyan folyóiratokat teremtett és szerkesztett, amelyek a magyar avantgárd művészet számára nélkülözhetetlen bázist és támaszt biztosítottak. A Tett és a Ma című folyóiratok a Nyugat és Kelet legújabb modern művészeti úttörő törekvéseire nyitottak ablakot, és ezzel a magyar avantgárdot kapcsolatba hozta ezekkel az áramlatokkal, lehetővé téve, hogy a magyar avantgárd művészei és írói "együtt lélegezhessenek" a francia, az olasz, a német és az orosz avantgárd alkotóival.

Kassák Lajos folyóirataiban figyelemmel követte az európai avantgárd jelentősebb eseményeit és fejleményeit, művészi teljesítményeit és különösen elvi és elméleti törekvéseit. Történeti távlatból megállapíthatjuk, hogy az európai avantgárd legalapvetőbb teljesítményei és vívmányai nem kerülték el Kassák és folyóiratainak figyelmét.

Kassák Lajos egyik írásában azt írta, hogy "Az élet minden területén a lázadások és forradalmak korszakát éljük, a művészet területén is". Kiemeli, hogy ekkor a művészetben a múlt nyomasztó öröksége és a jelen paroxizmusa váltotta ki a lázadást és a forradalmat. Valóban ez volt az izmusok, az avantgárd létrejöttének egyik legfőbb okozati magja. Az avantgárd problémái-

val foglalkozó írások alapállása az, hogy a társadalmat és a gazdaságot sújtó válság nem kerülte el a művészeteket sem.

A század eleji irodalom válságának okait az avantgárdról írott tengernyi mű sokféleképpen, más-más elvi és elméleti alapról kiindulva magyarázza. Jelen írásunkban a század eleji első évtizedek irodalmában mutatkozó válságnak egyik alapvető előidézőjét a szemiózisban megnyilvánuló válsággal, azaz a jelteremtő és a jelgyakorlat terén tapasztalt anomáliákkal kíséreljük megvilágítani. A század eleji művészeti újító törekvések és mozgalmak éppen a jelalkotó tevékenységben hoztak gyökeres változásokat. A szemiózis válságának, illetve váltásának több objektív feltétele is volt. A válság fő oka abban állt, hogy a fejlődés felgyorsult irama zavarba hozta a művészeket. Szakadék és űr tátongott az ember--természet, ember--társadalom viszonyai (amelyeket a művészet hivatott esztétikai tényekké varázsolni) és a művészet jelalkotó gyakorlat konstellációja, státus quója között. A több évszázados hagyományon épülő művészeti szemiotikai rendszer teljesen képtelennek bizonyult az új valóság művészi megformálására.

A múlt század végén és századunk első évtizedeiben különböző izmusok alakultak ki. A művészek harcoltak az irodalom fejlődésének útjában álló gátló tényezők, a megmerevedett normák és konvenciók ellen, a művészet formai és tartalmi megújításáért. Ez nemcsak az irodalmi életben volt így, de a többi művészetben is. A festészetben az impresszionizmus, a fauvizmus, az expresszionizmus, a szecesszió alapvető változásokat hozott. Jelentős és több tekintetben korszakalkotó művészi vívmányaik ellenére e mozgalmak újító törekvéseikben megelégedtek a művészet hagyományainak esztétikai örökségéhez mérten — részreformokkal.

Századunk 10-es éveiben az izmusoknak egy radikálisabb szárnya alakult ki. Kassák Lajos A korszerű művészet él című tanulmányában (1926) kategorikusan kijelenti, hogy "az új művészet történelmi időszámítása 1909-től kezdődik". (Kassák Lajos: Tisztaság könyve (1926), hasonmása, Bp. 1987, p. 105.) Nem kétséges, hogy e kijelentésbe túlzás is vegyül, de ugyanakkor bizonyos szempontból van benne némi igazság is. A művészet új érájának kezdetét Kassák az olasz futurizmus indulásához köti. Mindenesetre ez idő tájt Európaszerte a művészet eme gyökeres átalakítását nemcsak a tematikai, tartalmi és eszmei vonatkozásaira, hanem a művek ontológiai alapjaira, ideértve a mű morfológiájára és építőanyagára is kiterjesztették. A művészetnek ezt a múlttagadását és az új mély hitű igenlését Kassák Lajos lakonikusan fogalmazta meg a képarchitektúráról írt tanulmányának kezdő soraiban: Le a művészettel! Éljen a művészet! (Kassák Lajos: Képarchitektúra (1921), in: A konstrukti-

vizmus. Bp. 1979, p. 179.) A 10-es évek radikális avantgárd csoportjai nemcsak a múlt hagyományőrzőit ostorozták, hanem azokat a kortárs tendenciákat is korholták, amelyek a művészet múltjából táplálkozó előítéletektől és beidegződésektől nem tudták elhatárolni magukat. Boccioni és festőtársai, futurista nyilatkozatukban kijelentették: "... határozottan harcot hirdetünk mindazon művészek és intézmények ellen, melyek a hamis korszerűség álöltözetében a hagyomány, az akadémizmus és mindenekfölött a visszataszító szellemi lustaság csapdájában maradnak." (A futurizmus. Bp. 1962, p. 143—144.) A modern művészet híveként és alkotójaként, Kassák Lajos is elhatárolja magát a "nem-forradalmi" művészet tendenciáitól. Emlékezetes az a polémia, amelyet Kassák a Nyugattal folytatott, valamint a Babits és közte támadt vita. Egyébként hasonlóan léptek fel az orosz futuristák is, akik támadták egyfelől a múlt hagyományait, másfelől a kortárs szimbolistákat és akmeistákat.

A radikális avantgárd törekvéseinek jellegzetessége, hogy az irodalom valamennyi alapösszetevőinek megújítására vállalkozott. Az irodalmat alapjaiban fel akarták forgatni. A leglényegesebb mozzanatnak azt tartjuk, hogy az irodalom alapjának, ontológiai státusának megváltoztatására vállalkoztak. Az irodalom specifikumát, létmódját keresve, eljutottak az irodalmi nyelv ontológiai-szemiotikai vonatkozásainak, a művészi jel meghatározóinak felismeréséig, természetesen nem fogalmi szinten, hanem költői és prózai műveikkel, tanulmányaikkal és nyilatkozataikkal.

A költői nyelv, és általában a forma esztétikai és elméleti kérdéseivel korábban más izmusok, köztük a legintenzívebben a francia és az orosz szimbolizmus is foglalkozott. A nyelvvel kapcsolatos tevékenységük azonban nem jutott el a művészi jel dezintegrációja kérdésének felvetődéséig, azaz nem hatoltak be a szó belső rendszerébe, nem ismerték fel a szó autonóm értékét, nem vetették fel a művészet építőanyaga és a művészi tartalom közti kapcsolatának jelelméleti problémáit.

Ahhoz, hogy megértsük a radikális avantgárdnak a művészet szemiózisa terén kifejtett átalakító tevékenységét, be kell pillantanunk a művészeti jel sajátosságaiba és abba a szemiózis-válságba, amely a század eleji művészetben bekövetkezett.

A szemiózis válsága különböző formákban és különböző aspektusokban nyilvánult meg. Mielőtt ennek okait keresnénk, szükségesnek érezzük a szemiotika ismert tanaiból felidéznünk a jel konvencionális jellegéről alkotott nézetet. A szemiotikából tudjuk, hogy a jel komplex egység, "egész", amely jelölőből és jelöltből tevődik össze, e két jelelemet pedig egyezményes viszony köti össze. Saussure-tól megtanultuk, hogy a jelölőt a jelölttel összekapcsoló

viszony, a jelalkotás felől nézve önkényes, azaz nem a jel összetevőinek természetéből vagy sajátosságaiból fakad ez a viszony, hanem a jelet teremtő ember terméke. A jelalkotó és a jelbefogadó között a kommunikáció csak akkor létesül, amikor mindkét fél a jel alkotóelemeit -- a jölölőt és a jelöltet -- eleve összetartozónak, összefüggő egységnek fogadja el, azaz amikor létrejön a konvenció. A jelölő--jelölt viszonyának ezt a két oldalát, egyfelől az önkényes és másfelől az egyezményes aktust az világítja meg, hogy a jelet szolgáló materiális hordozójához csatolt jelölt csak akkortól érvényes, amikor a jelalkotó és a jelbefogadó egyetértése megszületik.

Miből adódott hát a század elején a szemiózis válsága? Feltűnik, hogy az irodalomban és általában a jel szférájában az az anomáliás tudatállapot uralkodott el, amely a jelölő és a jelölt kapcsolatát természetadta egységnek fogta fel. A jelölő és a jelölt egyezményen alapuló kapcsolatát a szokás hatalma változtatta megmerevedett viszonnyá, megváltoztathatatlan szabállyá és konvencióvá kövült.

Az irodalomban a szemiózis válsága elsősorban a művek nyelvi és általános értelemben formai tényezőinek, valamint az irodalom funkcióinak megítélésében öltött testet. Kezdve azzal, hogy az egyes uralkodó stílusok követelményei kiterjedtek nemcsak általánosságban formai és tartalmi jelenségeire, de a nyelvi tények használatára, a szavak megválogatására és a mondat jellegére. A művészi alkotás szabadságát korlátozta például e kor közízlésének a harmóniáról alkotott szemlélete. Ez a jelenség a művészetnek nemcsak egyes meghatározott összetevőire vonatkozott, hanem a művészet egészét behálózta. Hasonló módon "egyetemes" és "szentesített" törvény volt a művészet befogadásának aktusában a megértés is. Ez is korlátozta a művészi alkotó tevékenységet. A szemiózis megmerevedése ezekben az esetekben abban mutatkozott meg, hogy a nyelv meghatározott stílusban való kötelező használata, a harmónia és az érthetőség követelménye elvesztette konvenció jellegét, úgy tűnt, hogy ezek az "önkorlátozó" tényezők természettől adottak. Pedig csupán történetileg kialakult konvenciókról van szó. Nem véletlen, hogy a radikális avantgárd művészei egyebek közt éppen ezeknek a konvencióknak a megszüntetéséért szálltak síkra.

A jelalkotás és a jelgyakorlat válsága a tartalom és a forma viszonyának felfogásában is megnyilvánult. Ezt a viszonyt is természetesnek fogták fel. A fonákság úgy lépett fel, hogy az önkényes/egyezményes viszony helyett a közfelfogásban a tartalom elsődlegességének elve vált uralkodóvá. Ezáltal a tartalmat elszakították a formától, más szóval a témát, a tematikát stb. a formától, pontosabban a nyelvtől, amely ebben az összefüggésben elvesztette

relevanciáját, vagy korlátozott jelentőséget tulajdonítottak neki. A "forma", és vele együtt a nyelvi tények csupán másodlagos szerepet kaptak. Tehát ha a formát, a nyelvi tényt jelölőnek tekintjük, akkor a jelentés, a "tartalom", a tematika, a szüzsé, a fabula lesz a jelölt. Kiderül ebből, hogy a "tartalom" önálló létű jelenségnek való minősítése lényegében a jelölő—jelölt viszony egyezményességének a felborulását jelenti. Az avantgárd művészei jó ösztönnel, éppen ennek a rendnek a visszaállítására törekedtek, amikor a mű anyagáról, formabontásáról értekeztek, és ezt műveikben is alkalmazták.

A művészet szemiotikai rendszere ellen a hagyomány úgy is vétett, hogy a mimetikus ábrázolást állította követendő normának. A valóság és a művészet viszonyát éppen erre a mimetikus felfogásra építették. Természetesen ezt a mimetikus elképzelést is meghatározott konvenciókhoz kötötték. Az avantgárd éppen hogy nem szakította meg a kapcsolatát a valósággal, hanem a közelébe akart kerülni, mert a hagyományos szemléletre épülő művészet távolodott el a valóságtól. Az avantgárd másfajta világlátást teremtett, nemcsak gyökeresen más művészetlátást.

Az avantgárd a jelek teremtő aktusában jogaiba állította vissza a teremtő, szabad alkotást biztosító konvenciót, hiszen nincsen művészet konvenció nélkül. Az eredeti, a zseniális művek mindig alkotnak konvenciókat. Az avantgárd nem általában a konvenció, hanem a megmerevedett konvenciók ellen harcolt.

Ahhoz, hogy az ember új világérzését, megváltozott társadalmi viszonyait és erkölcsi szemléletét, sőt politikai és ideológiai elveit kifejezhesse, a nyelvi tényezőt, a jel anyagi hordozóját, a formarendszereket fel kellett szabadítani a rájuk rakódott jelentésektől, gondolatoktól, értékektől, a megmerevedett szabályoktól, normáktól és konvencióktól, s meg kellett teremteni a jelölő és a jelölt viszonyának elveszett egyensúlyát.

Nem véletlen, hogy az irodalmi és a költői nyelv szférájában megnyilvánuló szemiotikai megrekedés nemcsak az irodalomban, hanem valamennyi művészetben jelen volt. A többi művészetben, az irodalomhoz hasonlóan, szintén szemiózisváltás volt. A szemiózisváltás időszerű volt a társadalom egész szemiotikai tevékenységében. Ezért bomlottak fel az irodalom és a többi művészet sok évszázados keretei.

Az izmusok, irodalmi és művészeti iskolák, csoportok és csoportocskák elszaporodása jelezte a szemiózis általános válságát. Ezért nem véletlen az sem, hogy a századfordulón és a század első évtizedeiben mindazok a tudományok, illetve társadalmi tevékenységek, amelyek általában a nyelvvel mint

tárggyal, illetve a nyelvvel közvetve álltak kapcsolatban, a századforduló utáni évtizedekben a nyelv új elveinek a kidolgozásához vezettek.

A kultúra szférájának egészéből tekintve, ha közvetlenül nem is, de összefüggés van a művészetek és (tehát az irodalom szemiózis váltásával) a között a tény között, hogy a nyelvtudományban a XX. század első évtizedeiben, azaz az avantgárd fellépésével és virágzásával egyidőben Saussure, Meillet, Séchehay, az orosz Baudouin de Courtenay, a holland Bröndal és Hjelmslev és mások a nyelv kutatását gyökeresen új elvekre alapozták, és új elméleti rendszerré alkották, és mint ismeretes, ennek eredményeképpen a modern nyelvtudomány számára nyitották meg az utat. Tudjuk, hogy véletlen egybeesés, de mindenképpen a kor szemiózis állapotát tükrözi, hogy Saussure Bevezetés az általános nyelvészetbe című könyve egy évben (1916-ban) jelent meg Tristan Tzara Dada manifesztumával, s mindkettő Svájcban. A filozófiában és a logikában is felfigyeltek a nyelv problémájára, s lényeges jelelméleti és szemantikai kérdéseket vetettek fel. Elég említenünk itt Frege, Pierce, Husserl, Carnap, Ch. Morris, Cassirer nevét.

A modern tudománynak és a szemiotikának ezeket az eseményeit és jelenségeit azért említjük, mert olyan problémákat tárgyaltak, amelyeknek a megoldásával szintén új fajta szemiózis létrejöttét segítették elő. A nyelvnek olyan jelenségeit elemezték, amelyek hasonlóságokat mutatnak azokkal a problémákkal, amelyek az avantgárd irodalomban merültek fel. Problémák: mi a jel, milyen összefüggés van a szó materiális jelhordozója és jelentése között, hogyan jön létre a jelentés, milyen módon lehet és kell felbontani a szót, mi a szó legkisebb, még jelentést hordozó eleme, hogyan rétegződik a nyelvi tény stb. stb. az irodalomban és a költészet alkotó gyakorlatában is felmerültek, igaz, saját törvényeik szerint. Az orosz futuristák költészeti eredményeire és nyelvi szemléletére támaszkodó orosz formalizmus, amely az avantgárd irodalom egyik leghatásosabb elméleti értelmezője, részben Baudouin de Courtenay fonológiai elméletére, Saussure és Husserl tanaira, Bréal szemantikai felfogására építették az irodalmi nyelvről alkotott elméletüket.

A szemiotika gondolata pedig a 10-és és 20-as évektől kezdve az irodalomtudományban is hódított. A lengyel Lempicki, az orosz Gusztav Spet és Florenszkij, a cseh Mukarovsky jelentős eredményeket értek el az irodalom és a művészet elemzésében a jel- és jelentéselméleti szemléletre alapozva. Preszemiotikusoknak tekinthetjük ugyanakkor az orosz formalizmus kitűnő műelemzőit és irodalmi teoretikusait, Sklovszkijt, Ejhenbaumot, Briket, Tinyanovot, Jakobsont, Bernsteint és még másokat.

Az avantgárd irányzatai közül az irodalmi mű nyelvi tényezőjére, a szó összetételére, a hang és a jelentés viszonyára, a szó létrejöttének egyezményességére nagy figyelmet fordítottak az olasz és orosz futuristák, a dadaisták és a francia szürrealisták.

Az olasz és az orosz futurizmust ellentétes nézetek és elvek választják el egymástól, ami viszont az irodalmi mű nyelvének teljes reformálását illeti, igaz más-más módon, más-más elképzelésekkel és célokkal, mindkét irányzat azonos elveket vallott.

Marinetti A futurista irodalom technikai kiáltványa című írásában az irodalmi nyelv teljes forradalmasítására buzdított. Mindenekelőtt kijelentette, hogy "égetően szükséges megszabadítani a szavakat a latin mondat fogságából" (p. 204.). A nyelvi tény szinte valamennyi összetevőjének átalakítását szükségesnek látja. Ahhoz, hogy a szavak visszaszerezzék szabadságukat és önállóságukat, "szét kell rombolni a mondatszerkezetet, úgy használván a főneveket, ahogy születnek". Továbbá: "Az igét csak főnévi igenévként kell alkalmazni...", majd kijelenti, hogy "El kell törölni a melléknevet, mert a meztelen főnév saját lényeges értékét megőrzi". "El kell törölni a határozót..." Azért tartja célszerűnek ezeket az eljárásokat, mert "Az összes vérbeli stiliszták könnyen megállapíthatják, hogy a határozó nemcsak egyszerűen olyan szó, mely átalakítja az igét, a melléknevet vagy egy másik határozót, hanem olyan zenei összekapcsoló is, mely a mondat különféle hangjait egyesíti. Azért tartom szükségesnek a melléknév és a határozó eltörlését, mert alkalmasint, esetről esetre a hagyományos ósdi mondat sokszínű virágfüzérei, homályos redői, talapzatai, korlátai és könyöklői csupán" (p. 217.). Marinetti szerint "el kell törölni a központozást is". A szónál nagyobb nyelvi egységekkel szemben sem volt kíméletes: "el kell törölni a nyelvben minden elhasznált képet, minden színtelen hasonlatot, tehát majdnem mindent". Szavai szerint nem tartott igényt arra, hogy az olvasók felfogják írásainak jelentését, "nem szükséges, hogy megértsenek bennünket", mondta.

A nyelvvel kapcsolatos megjegyzéseit és elveit így összegezte: "A hagyományos mondat lerombolása, a határozó, a melléknév és a központozás eltörlése szükségszerűen a stílus túlságosan is híres harmóniájának bukását jelenti, úgyhogy a futurista költő végre az összes, akár kakofonikus hangutánzást is alkalmazhatja, ha azok a mozgásban lévő anyag megszámlálhatatlan zaját keltik" (p. 219—220).

Marinetti első futurista kiáltványai Párizsban jelentek meg, de Franciaországban a futurizmus mégsem terjedt el. Párizsban ugyanis egyhamar hódított a dadaizmus és a szürrealizmus. Ennek ellenére mégis számot adhatunk

egy futurista megnyilvánulásról. Apollinaire 1913-ban Marinetti futurista törekvéseire is reagált. A futurista hagyományellenesség című kiáltványában Apollinaire az irodalom és az irodalmi nyelv megújulásának megfogalmazásában, alapelvekben Marinettit követte. Ő is a melléknév, a központozás eltörlését követelte. Hitet tett a "tiszta irodalom SZABAD SZAVAK" feltalálása mellett. Apollinaire költészetében is megmutatta, hogy túl lehet lépni a régi konvenciókon. Az irodalom és festészet határán alkotott kalligrammáival pedig az irodalmi szöveg "látványosságának erejét" bizonyította. (A képvers kérdéskörét a Képversek című kötet (Bp. 1984) bevezetőjében Aczél Géza: Vizuális törekvések a költészetben című tanulmányában szakavatottan tárgyalja.) Apollinaire ezekkel az alkotásaival is az irodalom alapanyaga, a nyelv, a szavak, a grafikai jelek, a szerkesztés, a jelentés szabad formálásának jogát erősítette és állította előtérbe.

Az orosz futuristák költői tevékenységükben különös figyelmet szenteltek a költészeten belüli nyelvi tény jellegzetességeinek. A századfordulótól az orosz költészet fokozottan érdeklődött a költői és irodalmi nyelv iránt. A költői nyelvre, valamint a művészi formára való orientáltság alaphangját múlt századi tudósok, Potyebnya és Vesszelovszkij irodalmi nyelv elmélete adta meg.

A század elején ezek a nyelvi koncepciók már a költészetben is hatottak. A szimbolisták: Belij, Blok, Brjuszov és mások, költészetükben és elméleti rendszerükben ezekre az előzményekre hagyatkoztak. Költői és elméleti eredményeiket dicséri az, hogy kizökkentették az orosz költészetet a múlt medréből.

A szimbolistáknál radikálisabb irodalmi csoportok alakultak, amelyek a szimbolisták reformszerű költői nyelv újításaival elégedetlenek voltak. Az orosz futuristák és kiváltképpen a kubofuturisták, Hlebnyikov, Burljuk, Krucsonih, Livsic, Majakovszkij és mások nyilatkozataiban a hagyománytól örökölt költői normák és a költői nyelvszemlélet ellen kíméletlen harcot folytattak. Hlebnyikov, Krucsonih, Burljuk és Majakovszkij a Pofonütjük a közízlést című kiáltványukban kinyilvánították "az előttük létezett nyelv iránti végtelen gyűlöletüket". (In: A futurizmus, Bp. 1962, p. 239.) Támadásuk éle azonban nemcsak a múlt hagyományai ellen, hanem a kortárs szimbolisták nyelvi szemlélete, művészi krédója ellen is irányult. A szimbolisták, követve Potyebnya tanát a szó belső formájáról,a művészi képet állították költészeti rendszerük középpontjába. A szónak a képszerűségét emelték ki; a szó náluk a gondolat, a jelentés és az eszmének puszta hordozója, illetve árnyéka. A

szimbolistákkal ellentétben a kubofuturisták a "szót mint olyant", az "értelmen túli nyelvet" hirdették.

A "szó felszabadítása", a "szó mint olyan", a "szó feltámasztása", az "értelmen túli nyelv" látszólag olyan témákat takarhat, amelyek Marinetti "szabad szavak" elméletével egyeznének. A két "szó" koncepciót lényeges eltérések jellemzik.

Marinetti elméleti rendszerében a "szabad szó" alapjában véve a szónak a mondat kötelmeitől való függetlenségét jelentette. A "szabad szavak" önértékűek, a műben szabadon helyezkednek el, "csak a mondatszerkezetet megvető és oldott szavakat kedvelő költő tud az anyag lényegébe behatolni és tudja lerombolni azt a süket ellenességet, mely elválasztja tőlük" (A futurizmus, Bp. 1962, p. 211). Az orosz futuristáknál a "szó" költői értelme eltér Marinetti "szabad szavától". A futuristák a szót nem a mondat szabályai alól szabadítják fel, hanem a "psziché"-től. Hlebnyikov és Krucsonih azt vetik a hagyományos költészet szemére, hogy jobban értettek az "emberi lélekhez", mint a költeményhez és mint a szóhoz mint olyanhoz.

Az orosz futuristák a szót nem tekintik felbonthatatlan egységnek, ellenkezőleg, a szavak különböző elemekből tevődnek össze, ezeknek az elemeknek önálló és meghatározó funkciójuk lehet, valamennyien önálló építőelemei lehetnek a rendszernek. Hlebnyikov és Krucsonih már idézett írásában a futurista költő szóhasználatáról a következőképpen nyilatkoztak: "ami a bugyetlanye (Kassák fordításában "jövőisták", Szilágyi Ákos átültetésében "leszisták") nyelvalkotókat illeti, ők a szétdarabolt szavakat és a félszavakat szeretik, és azok csodásan ravasz összekapcsolásával (az értelmen túli nyelv) érik el a legnagyobb kifejezőképességet, és éppen ebben különbözik a rohanó jelenkor nyelve a megsemmisített, megmerevedett nyelvtől". (Manifeszti i programi russzkih futurisztov. Reprint kiadás. München, 1967, p. 57.) A futurista költő ezen elv alapján, nemcsak a kész szavakat használja fel költeményeiben, hanem a szavak elemeit önkényesen és tudatosan — azaz szabadon — oly módon szerkeszti össze, hogy új szavakat alkot, új jelentést teremt, s ezzel a vers kifejező erejét fokozza.

Az orosz futurizmus másik alapvető fogalma az "értelmen túli nyelv", a zaumnij jazik. A futuristák nagy jelentőséget tulajdonítottak a szó materiális tényezőjének. Az értelmen túli nyelv felfogásával a futuristák újfajta szemiózis látásmódot honosítottak meg. Arra törekedtek, hogy megtörjék a hang és a jelentés megbonthatatlan viszonyának rögeszméjét. Eichenbaum Gogol Köpönyegéről írt tanulmányában az értelmen túli szavak jellegzetességeiről így ír: "(Gogol) a szavakat és a mondatokat nem pusztán a logikai beszéd el-

ve alapján választja ki és kapcsolja össze, hanem inkább a kifejező beszéd elve szerint, amelyben különleges szerep jut az artikulációnak, a mimikának, a hanggesztusoknak stb. Innen ered a hangzásbeli szemantika jelensége Gogol nyelvében: a szó hangbura, hangtani jellemzése Gogol beszédében a logikai vagy anyagi jelentéstől függetlenül, jelentéssel bír." (In: Eichenbaum: Az irodalmi elemzés, Bp. 1974, p. 61.) Ezzel az elemzéssel Eichenbaum rámutatott a jelentéseltolódás és a jelentésalkotás mozzanatára.

Jurij Tinyanov Hlebnyikovról szóló tanulmányában az orosz futurizmus művészetelméleti tevékenységével kapcsolatban a következőket írja: "A futurizmus kíméletlen nyelvi ütközetei, melyek halomba döntötték a szó lassú és tervszerű evolúciójáról kialakított elképzeléseket, természetesen nem a véletlen művei voltak." Rátérve Hlebnyikov elméleti alapvetésére, leszögezi: "A teoretikus Hlebnyikov a szó Lobacsevszkijévé vált: nem a régi rendszerek apró-cseprő hiányosságait, hanem új rendszert fedezett föl, amikor a véletlen elmozdulásait választotta kiindulópontul." Az új rendszer a része az értelmen túli nyelv elméleti megfogalmazása is. "Felfogását a nyelvről, írja Tinyanov, minthogy ő maga nevezte észentúlinak, siettek leegyszerűsíteni, és elfogadták, hogy Hlebnyikov értelmetlen hangnyelvet teremtett. Ez nem igaz. Felfogásának lényege éppen abban állt, hogy a költészet súlypontját a hangzásról az értelem kérdésére helyezte át. Számára nem létezik olyan hangzás, amelyet ne színezne értelem, nem választható külön a "versmérték" és a "téma"." És még nagyobb nyomatékkal aláhúzza azt az elméleti következtetését, hogy: "nem értelmetlenség ez, hanem új szemantikai rendszer". (Hlebnyikov: Zangezi. Szilágyi Ákos fordításában. Bp. 1986, pp. 59, 60.) Tinyanov értelmezése azt emeli ki, hogy az orosz futuristák költőinyelv-felfogásukkal a költészet valódi forrásának felkutatására szánták el magukat. Ezzel a ténykedésükkel súlyos csapást mértek a szemiózis uralkodó szemléletére, amely útját állta az aktív és élő egyezményesség érvényesítésének, a szabad művészi alkotásnak. A szemiózis változását akadályozó, visszahúzó erő uralma az irodalmi mű általános szintjén a megmerevedett formában, a befagyasztott konvenciókban testesült meg.

Feltűnő, hogy Kassák Lajos, aki az irodalmi nyelv forradalmasítását propagáló Marinetti, Tzara és Apollinaire kiáltványait és írásait a Má-ban közzétette, írásaiban viszonylag keveset foglalkozott az irodalmi nyelv kérdéseivel. A Kassák köréhez tartozók sem bocsátkoztak a költői nyelv elemzésekbe vagy elméleti fejtegetésekbe. Elméleti szinten Kassák nemigen foglalkozott a mű nyelvi összetevőjével, de ez semmiképpen sem jelenti azt, hogy hidegen hagyta volna a költemény építőanyaga -- a "szó". Cáfolhatatlan, amit A

modern művészet él című tanulmányában írt, hogy a futurizmus "inkább csak elvek manifesztálásában, mint pozitív művészi értékek alkotásában élte ki magát..." Ő pedig azt vallotta, hogy a művészet "nem a majd megcsinálandó magyarázatára, hanem a kész alkotásra vagyunk kíváncsiak". S ehhez igen fontos elméleti szentenciát fűz: "A mű kell, hogy dokumentálja önmagát, jelenvalóságával kell, hogy aktív szerepet vállaljon a környező világban." (Kassák Lajos: A modern művészet él. In: Tisztaság könyve. Bp. 1926; hasonmása: 1987.) És, hogy ezek a gondolatok nem elvont szólamok voltak számára nézve, bizonyítják versei, képversei, művei, amelyek arról tanúskodnak, hogy költészeti felfogásában a radikális avantgárd elveit magáévá tette, a költői nyelv forradalmasításából pedig derekasan kivette a részét. Költői alkotásainak nyelvi megoldásai nem kis fejtörést okoztak és nehéz munka elé állították irodalomtörténész értelmezőit, stilisztákat és nyelvészeket. Jól mutatja ezt Kovalovszky Miklós: Kassák versének stílusrétegei, Rába György: Párhuzamok és eltérések a két vers struktúrája között, Széles Klára: A Kassák-vers szerkezeti vezérelve című előadása, valamint a Babits: Ősz és tavasz között, Kassák: A ló meghal, a madarak kirepülnek c. versekről rendezett vitaülés és sok más gondolatébresztő előadás és hozzászólás. (In: Formateremtő elvek a költői alkotásban. Vitaülés anyaga, 1968, Bp. 1971.)

Az olasz és az orosz futuristák a nyelvvel kapcsolatos problémákat az "anyag" fogalmából vezették le. Ez az anyagra való redukció, illetve arra való összpontosítás olyan problémák elméleti tisztázását helyezte előtérbe, amelyek a festészetben és a többi művészetben analóg módon vetődtek fel. A művészetek közti intenzív kötelék lényeges szerepet játszott a művészi szemiózis alakulásában, illetve válságának feloldásában.

A "vissza az alapokhoz", az "ősforráshoz" jelszó lényegbevágó metaelméleti problémákat hozott felszínre, az irodalomban éppúgy, mint a képzőművészetben, egyfelől a művészet természetes sajátosságainak a felfedését célozta, másfelől pedig a művészet gyökeres átalakítására való törekvést fejezte ki. Valamennyi művészeti ágban az egyedi sajátosságok felderítése közben az adott művészet építőanyagának természete került előtérbe, melynek több vonatkozásban meghatározó jelentősége van a művészet léte szempontjából. Szemiotikai értelemben vett anyagról van szó, amely a művészi jelnek nélkülözhetetlen építőeleme. Mukarovszky a következőképpen határozta meg a művészi jel képződményét: "Minden műalkotás autonóm jel, ami áll: 1. a "tárgy-műből", amely az érzéki szimbólum szerepét tölti be; 2. "esztétikai tárgyból", mely a kollektív tudatban van és mint "jelentés" működik; 3. a jelölt dologhoz fűződő viszonyból..." (Mukarovszky: A művészet mint szemiológiai tény. Heli-

kon, 1973, 2—3. szám, p. 341). Az érzéki szimbólum, vagyis az anyag fogalmát sokféleképpen értelmezték írók, művészek. Véleményük egységes volt abban, hogy ha felfedik az anyag sajátosságait, megvilágíthatják a mű létrejöttének folyamatát és létmódját, a művészet történeti folyamatán belüli változásait és nem utolsósorban az emberi társadalom egészében betöltött szerepét.

A művészeteket mély rokonság fűzte össze. Ám a századfordulón korábban és azóta sem tapasztalt benső, intenzív és termékeny kapcsolat kötötte össze a művészeteket. Az avantgárd törekvések számára a művészetek "testvérisége" fontos "fegyver"-nek bizonyult abban a hadjáratban, amelyet a művészet a visszahúzó konvenciók ellen folytatott, valamint az új szemiózis kialakításában. Tudvalevő, hogy Kassák folyóiratai, a Tett és a Ma, széles teret nyitottak az irodalom, a festészet, a színház és egyéb művészeteket tárgyaló írások, illusztrációk, reprodukciók számára. Nem volt ritkaság, hogy valamely avantgardista művész a költészetben és a festészetben egyaránt maradandót alkotott. Kassák Lajos költészetével és festészetével is remekelt.

A dadaisták zürichi Cabaret Voltaire rendezvényeinek résztvevői között költők, festők, szobrászok, zenészek is voltak, így Tristan Tzara, Apollinaire, Cendrars, Kandinszkij, Modigliani, Jean Arp, Marcel Janco, Marinetti, Alfred Jarry, hogy csak néhányat említsek.

A művészetek közti kölcsönhatásról Kandinszkij A szellemiség a művészetben (1912) című könyvében azt olvashatjuk, hogy: "a különféle művészeti ágak ma sokat tanulnak egymástól, és olykor a céljaik is hasonlítanak egymáshoz". (V. Kandinszkij: A szellemiség a művészetben. Bp. 1987, az Imagó sorozatban.) Ha egymás mellé állítjuk Tatlin és Hlebnyikov, Apollinaire és Boccioni, Malevics vagy Reverdy művészetet taglaló elmélkedéseit, szemünkbe ötlik meta-elméleti hasonlatosságuk.

A radikális avantgárd festői az írókhoz hasonlóan síkra szálltak a "forma" érvényességéért. A formának ez a nyomatékos hangsúlyozása két célt takart. Egyfelől a művészet sajátos építőanyagának a "tartalom" alól való felszabadítását, a szín, a vonal, a kompozíció jogaiba állítását követelte. Másfelől a több évszázados mimetikus szemlélet felszámolását jelentette. Pontosítsuk: a mimetikus szemléletnek azt a változatát utasították el, amely a XIX. században a "valóság másolásá"-nak követelménnyé zsugorodott elvében fogalmazódott meg. Az uralkodó mimézis elvének megtagadása nem jelentette a művészet és a valóság viszonyának megszakítását. Ellenkezőleg, éppen az elavult miméziselv akadályozta a művészet és a társadalom viszonyának megújítását.

A merev mimézis-elv elvetése megnyilvánult abban is, hogy a képzőművészetben a téma, az ábrázolt tárgy, a tartalom és a művészi jel materiális hordozója közti viszony "természetes voltát" megkérdőjelezték, a jelölő és a jelölt közti kapcsolat egyensúlyának helyreállításáért szálltak síkra. Malevics e kérdésben így nyilatkozott: "Szabad alkotás csak akkor lehetséges, ha minden művészetet megszabadítunk a téma kispolgári gondolatától, és megbarátkozunk a gondolattal, hogy a természetben nem kell mindent reális tárgynak és formának látni, hanem anyagnak, tömegnek, amiből a természetestől eltérő formákat kell teremteni." (Tatlin: A kubizmustól és futurizmustól a szuprematizmusig. 1915. In: A konstruktivizmus. Bp., 1979, p. 55.) A képzőművészetek elméletében az "anyag" fogalmának jelenléte ingadozik. Az anyag szó hol a mű építőanyagát, hol pedig az ábrázolt tárgyat jelenti. Egyébként a képzőművészet a művészi terméket is tárgynak fogja fel. Nem lehetetlenség az, hogy a mű-tárgy szemlélet a képzőművészet példájából kiindulva az irodalomban (minden bizonnyal az orosz futuristáknál), az irodalomelméletben (pl. az orosz formalistáknál) is elterjedt, s ennek eredményeképpen tárgyi jelleget tulajdonítottak az irodalmi "formá"-nak, a mű nyelvi tényének, az irodalmi szövegnek.

Az anyag, a forma és a művészi tartalom összefüggésének belső értelmét Kandinszkij is érinti a már idézett művében, éppen egy irodalmi példával, Maeterlinck Serres Chaudes című művével kapcsolatban. Leszögezi, hogy "Maeterlinck legfontosabb eszköze a szó". A nyelvi tény szemiotikai értelmét tárja fel, rámutatva arra, hogy "a szó, amelynek ilyenformán két jelentése — egy első, közvetlen és egy második, belső — van, a költészet és az irodalom tiszta anyagát képezi, amelyet csakis ez a művészet képes alkalmazni, és amelynek segítségével a művészet a lélekhez szól". (Kandinszkij, i. m., p. 24.) Ezzel a példával, idézve Picassót, Debussyt, Schönberget, a festészet és a zene hasonló jellegzetességeit hangsúlyozza.

Az avantgardista festők a művészet egyedi sajátosságai érvényesítésének legfőbb akadályát azzal magyarázták, hogy a téma a művön belül dominanciát élvez. "A téma, mondja Malevics, mindig megöli, észrevehetetlenné teszi a színt, olyannyira, hogy észrevehetetlenné válik." (K. Malevics: A kubizmustól és futurizmustól a szuprematizmusig. In: A konstruktivizmus. Bp., 1979, p. 56.) Ez rímel Sklovszkijnak azzal a nézetével, hogy az irodalomban a szüzsé elhomályosítja vagy elfedi a mű építőanyagát, a nyelvet, valamint az irodalmi eljárásokat és eszközöket. A forradalmi művészet pedig, hangsúlyozza Kandinszkij, szüzsé nélkül épül fel. Malevics szemléletében a forma nem árnyéka a témának, illetve az ábrázolandó valóságnak, hanem maga is reálisan

létező tény. "Ezek a formák nem ismétlik majd az életben meglevő dolgokat, hanem élő tárgyakká lesznek maguk is." (Malevics, uo. p. 56.) A futurista költők hasonlóképpen fogták fel a költészeti forma jelenségeit.

Fernand Léger: A festészet eredete és ábrázoló értéke című írásában azt fejtegeti, hogy a téma háttérbe szorítása kidomborítja a festészet specifikus építőanyagát. A téma kiiktatásának egy történeti momentumát hozza fel. "Elsőként az impresszionisták vetették el a téma abszolút értékét, s csak relatív értékét ismerték el. Innen indult a modern festészet fejlődése... A tárgy utánzása náluk már csak ürügy a változatosságra, egy téma a sok közül. Az impresszionisták számára egy zöld alma vörös szőnyegen már nem két tárgy, hanem két szín, a zöld és a vörös kapcsolata." (Fernand Léger: A festészet eredete és ábrázoló értéke. In: A kubizmus. Bp. 1975, p. 142—3.) Ahhoz viszont, hogy teljesen modern legyen a festészet, írja Léger, szükség van még a formára, a vonal és a színek kapcsolatára. Légernek ez a megállapítása egybehangzik az orosz kubofuturistáknak "a szó mint olyan", az értelmen túli nyelv elméletével, valamint a művészi eljárások rendszerezéséről alkotott nézeteikkel.

A művészeten belüli szemiózist nagyban forradalmasította az, hogy megjelent a fényképezőgép és a film. Moholy-Nagy László: A festéktől a fényig című írásában azt olvashatjuk, hogy "a fotográfia feltalálása az ábrázoló, a másoló kép kánonját felrobbantotta". (Moholy-Nagy László: A festéktől a fényig. Bukarest, 1979, p. 104.) Hasonló következtetést vont le Léger is, a fénykép létrejötte nyomán: "A portréfestő eltűnik, a történelmi és a zsánerfestészet is el fog pusztulni, mégpedig nem természetes halállal, mivel koruk öli majd őket." (I. m. p. 148.) E kijelentés vitathatatlanul túlzó, de nem fér kétség ahhoz sem, hogy a portré-, valamint a történelmi festészet funkcióiban és sajátosságaiban átalakult.

A filmművészetet is meg kell még említenünk, amely a radikális avantgárd kibontakozásának és tevékenységének eseménydús időszakában, a 10-es években a művészetek rendszerében csatlakozott a múzsákhoz, és így a többi művészet átalakult. A filmművészet közvetlenül érintkezik más művészetekkel is, sőt azok némely esztétikai funkciójának a módosítását vonta maga után. A filmművészet szilárd helyet vívott ki magának a művészetek rendszerében azzal, hogy olyan esztétikai funkciókat lát el, amelyek betöltésére sem az irodalom, sem a képzőművészet nem alkalmas. Felesleges szót vesztegetni arra, hogy a filmművészet kialakulása és fejlődése nem választható el a művészetek avantgárd mozgalmától, az irodalmi avantgárdtól. A filmművészet úgy jött létre, hogy olyan — szemiotikai értelemben vett — új anyagra építhetett,

amely megmásíthatatlan és megdönthetetlen létezési módját biztosította. A filmművészettel szemiotikai értelemben új művészi jel is keletkezett, amely a művészet szemiózis bázisát is átalakításra késztette.

A századfordulótól kezdve és a 10-es, 20-as években az avantgárd élénken érdeklődött az ázsiai, afrikai és óceániai művészet iránt. Ez az "egzotikus", vagy ahogy annak idején nevezték, "primitív" művészet egyfelől tanúsította az avantgárd művészi törekvéseinek igazát és életrevalóságát, másfelől impulzust adott a művészi jelet átalakító tevékenységére, a hagyományos kánonok és konvenciók leküzdésére.

Guillaume Apollinaire 1912-ben megemlíti, hogy Vlaminck és Derain néger szobrok és maszkok hatása alá került. Derain a kongói képfaragók képességeit csodálta, akik "úgy tudták visszaadni az emberi arcot, hogy a hétköznapi látvány egyetlen elemét sem használták fel". (Apollinaire: A kubizmus születése, 1912. In: A kubizmus. Bp. 1975, p. 50.) Ennek a másféle művészetszemléletnek, a másféle művészi jelalkotásnak, Apollinaire szerint "bizonyára döntő hatása volt a francia művészet sorsára" (uo.). Max Jacob Picasso esetét meséli el, aki egy kis néger faszobor művésziségének a hatása alatt lázasan rajzolt, "félszemű női arc, hosszú orra a szájába lóg, vállára hajfürt csüng. Megszületett a kubizmus." (Max Jacob: Egy kis néger faszobor. In: A kubizmus, Bp. 1975, p. 57.) Max Jacob szerint ennek nyomán született Picasso híres műve, Az avignoni kisasszonyok.

A "primitív" művészet nemcsak a festőket és a szobrászokat ejtette bűvöletbe, hanem a költőket is. Az afrikai művészet, költészet és ének már 1916-ban bevonult a zürichi dadaista Cabaret Voltaire-ba. Tzara nekilátott néger versek fordításának. Afrikai költészet iránti fokozott figyelmével kapcsolatosan egyik kommentátora megjegyezte: "Mindez (mármint az afrikai kultúra iránti érdeklődés -- Ny. L.) Tzara esztétikai fejlődésének fontos láncszemét képezte, aki a néger művészetet azért fogadta be, mert elutasítva a művészetnek és civilizációnak egy típusát, amelyet az ész kormányoz, hogy a "primitív mentalitásban" (a kor terminusát használva) rálelhessen a spontán kifejezés példaképére. Az afrikai költemények kadenciája, ritmusa, ismétlődésből és ellipszisekből összetevődő különös szintaxisa saját keresései számára hozták a megoldást." (Tristan Tzara: Oeuvres complètes. T. I. Paris, 1975, p. 715.) A "primitívek" művészete az európai művészettől gyökeresen eltért; kézzelfoghatóan bizonyítva, hogy az európai irodalom és plasztikai művészetek által szentté avatott és érinthetetlennek nyilvánított konvenciók távolról sem voltak "természetesek", vagyis a jelölő és a jelölt közötti viszony, a jelhordozó anyag és a jelentés közötti kapcsolatot a jelalkotó ember te-

remti. A versek hangzása, az egzotikus művek képkombinációi, belső kapcsolódásuk az európai művészet szemiotikai rendszertől való teljes eltérését mutatta, azt, hogy ez a művészet nem a látszat-hasonlatosságra, hanem a mélyen rejlő sajátosságok kifejezésére törekszik. A "primitív" művészetek felfedezése ebben az értelemben az európai művészet megújulásában meghatározó szerepet játszott. A francia avantgárd festészet és költészet gyümölcsöztette a leghamarabb a primitív művészetekkel való kapcsolatát. Kassáknak természetesen tudomása volt a nem-európai kultúrák iránti feltámadt érdeklődésről, közvetlenül azonban nem merített ebből az éltető forrásból, ellenben a Ma című folyóiratában közzétette Adolf Behne tanulmányát, ahol azt írta, hogy "le kell győznünk az európait (már ti. a művészetet — Ny. L.). Ez a követelés az Alfa és Ómega. Mint európaiak nem juthatunk tovább. Csak ott, ahol megszűnik az europaizmus, kezd a világ szép lenni." (Ma, VI. 4. 1921, p. 44.) Ez még ma sem veszített aktualitásából.

* * *

Az avantgárdnak itt felvázolt tevékenysége rávilágít azokra a törekvésekre, amelyek az új szemiózis megteremtését alátámasztották, valamint az avantgardisták metaelméleti szemléletének szubjektív és objektív tényezőire.

Az avantgardisták a művészi kreativitást bénító hagyományok határozott tagadásával a merev és megkövesedett konvenciók, normák és szabályok ellen lázadva az élet új jelenségeinek felismeréséért és azoknak a művészettel való kapcsolatának teremtéséért szálltak síkra. A művészetek közötti szoros kapcsolat létesítésével előtérbe állították a mű építőanyagának és művészi tartalmának kérdéskörét, egy-egy művészeti ág belső sajátosságait. A más kontinensek civilizációival és művészetével való érintkezésből kidomborodott a művészeti egyezményesség mechanizmusa, a konvenciók valódi természete, a művészet belső törvényszerűségei és a művészi alkotás szabadságának feltételei. Mindezek a problémák kapcsolatosak voltak a század eleji szemiózis krízisével, az új jelalkotó szemlélet megteremtésével, melynek jelentősége jóval az avantgárd közvetlen irodalmi és költészeti gyakorlatán túlterjed. Az új szemiózis megteremtésével ugyanis, meghatározott vonatkozásokban a XX. század modern irodalmának a fejlődésére ösztönző és gyümölcsöző hatással volt. Ez a megállapítás a magyar avantgárd művészet merész és hathatós tevékenységére is vonatkoztatható.

Teljes joggal és büszkeséggel írhatta Kassák Lajos, hogy "az izmusok 'lázállapota' nálunk is éltető erő volt, és betöltötte hivatását". Teljes i-

gazolást nyert az a következtetése, hogy "Mindannak, aminek az elindításával, kiművelésével én és munkatársaim hosszú időn át küszködtünk — nemhogy nem tűnt el, hanem mély átalakulást, demonstratív és dokumentáris értéket jelentett és jelent ma is." (Kassák Lajos: Az izmusok története. Bp. 1972, p. 315.) A magyar avantgárd is hozzájárult annak a művészeti szemiózis-válságnak a leküzdéséhez, amely, mint jelen értekezésünkben próbáltuk megvilágítani, a művészet leglényegesebb sajátosságainak elsorvasztását idézte elő. Ez a válság azért következhetett be, mert a művészi jelben megmerevedett a jelölő és a jelölt viszonya. Az avantgárd által indított szemiózis átalakítása a művészi jel materiális hordozójának a megváltoztatását, új szemantikai felfogást és új művészi tartalom létrejöttét eredményezte. Az avantgárdnak azért volt roppant hatása, mert tevékenysége nem csupán a művészi jel anyagán épülő gondolati és esztétikai képződmény részleges reformálására, hanem a művészi jelhordozó gyökeres átalakítására irányult, s ezzel a művészet jelalkotásának új lehetőségeit teremtette meg.

DERÉKY PÁL

AZ OLASZ FUTURIZMUS FOGADTATÁSÁNAK KEZDETEI A MAGYAR IRODALOMBAN ÉS IRODALOMKRITIKÁBAN

Magyarországon a futurizmusra már jelentkezésének évében felfigyelt Kosztolányi Dezső, és ismertette A Hét hasábjain. Cikkében elhatárolta magát a kortárs magyar irodalom ernyedtségétől és kijelentette: a fiatalokat izgatja ez az új jelenség... Azután még nagyon sokan foglalkoztak a futurizmussal és sorban a többi izmusokkal is mind — ahogyan ma nevezzük: az avantgárd irodalommal —, és általában nem Kosztolányi derűjével és magabiztos nyugalmával közeledtek hozzá, hanem indulatosan. A fogadtatástörténet feltárása során az elnevezéseknek, a nézeteknek, a később közhellyé csontosult félreértéseknek vagy féligazságoknak olyan beláthatatlan szövevénye tárult fel előttem lapról lapra, hogy a káosz puszta leírásának nem láttam semmi értelmét. Az értelmezés feltételeként mindenekelőtt ki kellett jelölni a munkaterületet (a magyar avantgárd irodalom fogadtatástörténetéhez már a futurizmus fogadtatása is szervesen hozzátartozik) és az elméleti megközelítés eszközét. Meg kellett nevezni, hogy mi a magyar avantgárd irodalom (a magyar nyelvű avantgárd írásművek összessége) és elsősorban azt, hogy mi az avantgárd mű. Innen, az avantgárd írásmű leírásától indul (kénytelen indulni) a fogadtatástörténet. A műközpontú megközelítés a történeti magyar avantgárd irodalom jelenségének egy lehetséges olvasata: miután sok összetevőből épül, elsősorban belső koherenciára törekszik és nem arra, hogy a magyar avantgárd irodalomról korábban alkotott elméletek folytonosságát őrizze.

1.1. AZ AVANTGÁRD IRODALMI MŰALKOTÁS NÉHÁNY SZERKEZETI JELLEMZŐJE

Az irodalmi avantgárd jelenségének az úgynevezett kritikai hermeneutika módszerével történő leírása az avantgárd mű meghatározásából indul ki: elsősorban azt vizsgálja, hogy milyen jegyek alapján sorolhatunk egy irodalmi alkotást az avantgárd fogalomkörébe. Ez a szemlélet, melynek népes tábora

van a német irodalomtudományban,[1] az avantgárd mű szerkesztési elveit teszi vizsgálat tárgyává. A hagyományos művet szerkesztési elve alapján szerves szerkezetű, az avantgárd művet ezzel szemben szervetlen alkotásnak tekinti.

A szerves mű alapeszméje szerint a műegész megteremtéséhez a mű minden része elengedhetetlenül szükséges. Ugyanakkor a mű egésze is rányomja bélyegét minden részre. A részek és az egész kölcsönös függőségi viszonyának értelmezése a műértelmezésnek azt a fajtáját kívánja meg, amelyet hermeneutikai körnek nevezünk. A mű jelentését előrevető értelmezés segít a részek megértésében, a részek összessége viszont korrigálja az előzetes értelmezést, és létrehozza az egész mű most már "végleges" értelmezhetőségét. Tehát a szerves mű részei csak a mű egészéből, a mű egésze csak részeinek összességéből értelmezhető. A szerves mű központi rendszerező elve a szintézis, az egységteremtés. A szerves mű azt a látszatot kelti, hogy "magától" jött létre, míg a szervetlen avantgárd mű hangsúlyozza megszerkesztettségét. Vagyis az avantgárd művész szakított azzal a békülékeny, a megnyugvást, a feloldódást célzó felfogással és alkotómódszerrel, ami azáltal, hogy az emberkéz alkotta művét a természet művének igyekezett feltüntetni, a természet és az ember "összebékülésének", a világ értelmezhetőségének az illúzióját nyújtotta.

A szerves mű bármelyik egyedi aspektusát ragadjuk is ki, a kiragadott részek mindig a mű egészére utalnak vissza. Az avantgárd mű részeiből éppolyan kevéssé értelmezhető a műegész, mint amilyen kevéssé segíti a mű egésze részeinek értelmezését. A szervetlen mű nem minden része okvetlenül szükséges az értelmezés létrehozásához, miután típusát tekintve maga a mű sem "egész", hanem "töredék". A szervetlen mű részei csak laza kapcsolatban állnak a mű egészével, a részek értelme és az egész mű értelme között nincsen minden esetben szoros kapcsolat vagy összefüggés. A szervetlen mű tagadja a szintézist, s helyette inkább a mellérendelés (a montázs, a kollázs) elve alapján épül. Ennek következtében a részek önállóbbak, nagyobb szerephez jutnak.

A szervetlen mű alkotóelemeinek létrehozásakor a művész elvonatkoztat. Nem "tiszteli" az őt körülvevő, élő valóságot: megjelenítő módszere érdekében fragmentálja, apró darabokra töri az egymással szoros kapcsolatban álló jelentéstömböket. Az apró valóságdarabkákat izolálja, majd megfosztja őket eredeti jelentésüktől, s végül a kimerevített, kipreparált, mozaikkőként felhasználható töredékdarabokat a montázs, ill. a kollázs elve alapján, saját intenciói szerint egy újabb, nagyobb szabású töredékké állítja össze. Avantgárd mű esetében nem az egyes részek harmóniája alkotja a mű egészét, hanem a heterogén részek egymásnak ellentmondó viszonya. Miután avantgárd

művek esetében maga a módszer, az eljárás alkalmazása vált a művészi alkotó munka lényegévé, a mű értelme, jelentése csak úgy állapítható meg, ha a befogadó képes az alkotói módszer rekonstruálására. Az avantgárd mű értelmezője azt tapasztalja, hogy szerves művek értelmezésével kialakított értelmezéstana az avantgárd műre alkalmazva csődöt mond. Az avantgárd mű ilyen megközelítési módszerrel idétlenségnek, barbárságnak, ész- és értelemellenes merényletnek tűnik. A mű egésze valamiféle dilettantizmus, tehetségtelenség érzetét sugallja, részeinek ilyen szempontú vizsgálata pedig egészen elemi hibák és vétségek sorozatát tárja föl. Az értelem, az "eszmei mondanivaló" és a hagyományos forma hiánya sokkhatású. A korabeli avantgárd művész éppen ennek a sokknak a kiváltását célozta művével, mert azt remélte, hogy a szöveg hagyományos értelemben vett "érthetetlensége" a befogadót majd saját élete, saját társadalma értelmetlenségére vagy visszásságaira teszi figyelmessé.

Ez a kifejezés: "figyelmessé teszi" kulcsszó. Az avantgárd művész ugyanis nem úgy képzelte el műve befogadását (a "műélvezetet"), hogy a közönség egyénenként, kontemplatív elmélyülés útján kísérli meg a műből kibontható esztétikai értéket magába szívni. Az avantgárd művet fogyasztásra, mégpedig tömeges fogyasztásra szánta az egykori alkotó, műélvezet helyett a tömeg gyors, felületes, racionálisan tesztelő recepciójának akarta alávetni. Igen sok avantgárd irodalmi mű nehezen érthető egyedi elmélyüléssel, megfelelően előadva viszont minden különösebb fáradság és elmélyülés nélkül értelmet nyer (a magyar avantgárd számára pl. ilyen megvilágosító értékű volt Simon Jolán előadóművészete).

Az avantgárd mű értelmezésének kulcsa szerkesztési elveinek vizsgálata. Az elemzés során figyelembe kell venni azt a tényt, hogy a történeti avantgárd művészetrobbantása óta maguk a művészi eljárások is művészi eszközként értékelendők (annak eredményeképpen, hogy egyszerre minden kor összes művészi eljárása és eszköze az alkotók rendelkezésére állt). Ha a fellelt hatóeszközök vizsgálata révén kirajzolódik a mű csomópontja, az esetek többségében megvilágosul a műben megnyilvánuló alkotói szándék. Ha sem hatóeszközök tudatos alkalmazása, sem a műben megnyilvánuló alkotói szándék nem fedezhető fel, akkor nem mű(ködik) a vizsgált műalkotás.

Ez a vázlatosan összefoglalt elemző és értékelő eljárás eléggé "szűkkeblű", de az elmélet megalkotói elsősorban megbízhatóságra és tényszerűségre törekedtek. Maguk vonják meg a párhuzamot elméletük és a formalista irodalomtudományi iskola között: "formalista téziseket kell a hermeneutika nyelvén megfogalmazni" (Bürger), "a probléma felvetése hermeneutikus, az analí-

zis módszere formalista" (Jauss a befogadás-szempontú vizsgálatról). Ugyanakkor természetesen elhatárolják magukat a történeti formalisták természettudomány-igényétől az irodalomtudományban (tehát nem akarnak "méréseket eszközölni") és a formalistákkal ellentétben mind értelmezhetőnek, mind értékelhetőnek tartják az avantgárd műalkotást.

Az elmondottakból kitűnik, hogy a "hermeneutika" egyszer a hermeneutikai körrel kapcsolatban merült fel, mint művek értelmezéstana, egyszer pedig irodalomelméleti módszerként jelentkezett (módszertan). Joggal merül fel a kérdés, hogy miért kellett egy interpretációelméletet általános irodalomelméletté tágítani? A pozitivista, szűkké vált irodalomelmélet továbbfejlesztésének kísérlete volt ez, amely lényegét tekintve elsősorban az "én" kategóriáját akarta módszertani nagyságúvá avatni. A jelenség — miután nem tartozik szorosan a tárgyhoz — csak sematikus ábrázolására szorítkozva a hermeneutika mint irodalomelméleti módszer Bürgerék kezén nem más, mint "pozitivizmus" és "én" ötvözete. A két rész egyaránt fontos: de mivel a "pozitivizmus" folyamatok ábrázolásává szeret szervesülni, az "én" pedig inkább "partikularitását" hangoztatja, módszerré történt ötvözésük belső feszültségekhez, sőt harcokhoz vezetett az elméleten belül. Ezeknek a csatáknak az eredményeképpen jött létre az ún. "kritikai hermeneutika", amely szándéka szerint éppolyan fontosnak tartja, éppúgy szem előtt tartja a "művészet mint társadalmi folyamat" dialektikáját, mint a szintén értéknek tekintett bensőségességet.

Az avantgárd mű leírását célzó elméleti fejtegetés számára viszont az elmondottakból az a legfontosabb, hogy a Bürger/Jauss-féle megközelítés eredményei sajnos nem bizonyultak elegendőnek az avantgárd mű szabatos meghatározására. A "kritikai hermeneutika" mint irodalomelmélet az "irodalom intézményrendszere" felismerését eredményezte (amely azután meghatározza az avantgárd mű, ill. az egész avantgárd irodalom sorsát), mint értelmezéstan pedig a szerkezet, a szerkesztési elvek meghatározását végezte el. Továbbra is hiányzott az elmélet eszköztárából néhány olyan kritérium, melyek segítségével az avantgárd mű összes lehetséges típusának poétikai leírását el lehetett volna végezni. Végeredményben éppen erre nem volt képes a (kritikai) hermeneutika elődje, a strukturalizmus sem, amely "...jel és dolog azonosításában látta az avantgárd jelfelfogás lényegét, de a szemiotikai módszer "permanenciája" következtében a költői beszédnek a tárgytól való elszabadítását ugyanolyan jel—dolog egységnek tekintette, mint a dolognak a jellel szembeni abszolutizálását. Az emberi nyelv logikájától való függetlenedés kívánalma az avantgárdban nem pusztán a polgári társadalmat tagadó esztéti-

kai elitizmus leleplezését jelentette. De nem is korlátozódott csupán jel és dolog általános azonosítására."[2]

A posztmodern irodalomelméletnek sikerült az avantgárd írásmű egy olyan jellemzőjét leírnia, mely már ismert volt ugyan, de túlságosan is lebegett ahhoz, hogy jelenségek értelmezésére és rendszerbe állítására lehetett volna alkalmazni. A műbeli én, az alkotói alany szituáltságáról van szó, s általa végre az avantgárd mű poétikájáról is elmondható néhány kézzelfogható tény. Régóta tudott dolog, hogy az avantgárd mű elvonatkoztatottságának mértéke egyenes arányban csökken a művet alkotó szerző jelenlétével, illetve hangsúlyos jelenlétével a műben. Az viszont már újkeletű felismerés, hogy az alanyi jelenlét mértéke bizonyos fokig tipologizálja az avantgárd irodalmat, s új a jelenség okainak és pontos hatásmechanizmusának feltárása is. A magyar avantgárd irodalom elméletével foglalkozó tanulmányok közül — tudtommal — Kulcsár Szabó Ernő vizsgálta először a műbeli alany, a "költői én" szituáltságát, "...ki üdvözöl téged születő pillanat" (Alanyiság és deperszonalizáció a 20-as évek Kassákjánál) c. meghatározó tanulmányában (Új Írás, 1987, 5. sz. 126—141.).

1. AZ AVANTGÁRD IRODALMI MŰALKOTÁS NÉHÁNY POÉTIKAI JELLEMZŐJE

A főbb poétikai jellemzők meghatározása a fogadtatáskutatás szempontjából azért döntő fontosságú, mert csak akkor értelmezhető a korabeli fogadtatás, ha tisztában vagyunk azzal, hogy ma, a kutatás mai ismeretei alapján mely műveket tekinthetünk avantgárdnak, melyeket kevert formájúaknak (átmeneti formáknak a hagyományos és az avantgárd mű között), s melyek azok, amelyek bizonyos avantgárd jegyeik ellenére sem sorolhatók az avantgárd irodalom alkotásai közé. A problémák érthető módon nem az egészen elvont, sem az egészen konkrét művek esetében jelentkeznek, hanem az ún. köztes formák — avantgárd és hagyományos műalkotás kevert formái — okozzák a legtöbb nehézséget (az elméletnek nem mond ellent a századelő ún. tárgyias költészete sem, melyben igencsak háttérbe szorult az alkotó én-je a műben, sőt esetenként teljesen eliminálódott. Ez a fajta műalkotás viszont szervessége révén különíthető el az avantgárd műtől).

A jel—dolog egység — jel és dolog azonosítása egymással — a dologi valóság minden áttétel nélkül történő műbe-emelésének igényéből fakadt. A magyar avantgárd költői és írói 1919 előtt többnyire a tömegek számára írták műveiket, s mélységesen meg voltak győződve arról, hogy alkotásaik közérthetőek. Ez a meggyőződésük abból táplálkozott, hogy úgy hitték: valóság-mivol-

tában minden érthetőbbé és közölhetőbbé válik. A gyár: gyár, az öröm: öröm, a sárga: sárga. A "nyers" valóság értelmezésük szerint csak önmagára utal vissza, s mivel a valóságtapasztalat nem nyelvi eredetű, sem "műveltségtől" nem függ, félreérthetetlen jelentést foglal magában, azaz közérthető lesz. A "valóság" közölhetőségébe, a közérthető jelentés félremagyarázhatatlanságába vetett hit ugyanakkor azt is mutatja, hogy az alkotó bizonyos értelmi vagy érzelmi tartalmakat közölni szeretne az olvasóval (hallgatóval). Csakhogy minél konkrétabb és egyértelműbb ez a közlendő, annál kevésbé valósulhat meg a mű avantgárd jellege. A mozgalom kezdetétől számítva néhány éven belül nyilvánvalóvá vált (a magyar avantgárd irodalmárok 1920 táján jöttek rá erre), hogy a "mondanivalós" avantgárd számára egy ördögi önmegsemmisítő szerkezetet rejt maga a mű: ha a mondanivaló jut érvényre, megsemmisül a mű avantgárd jellege, az avantgárd jelleg eluralkodása viszont a mondanivalót semmisíti meg. Az arány tetszés szerint keverhető, de mindkét igényt kielégítő arány sohasem jöhet létre. Kassák, aki ezt költői válságként talán az összes alkotó közül a legtudatosabban élte át, úgy hitte, hogy "konstruktivizmus"-ának kimunkálásával megtalálta azt a formát, amely lehetővé teszi számára a társadalmi mondanivaló és avantgárd elutasításmód szintézisét. Már jóval a nemzetközi irodalomelmélet konszenzusa előtt (ti. hogy irodalmi konstruktivizmusról nem beszélhetünk) nyilvánvalóvá vált azonban, hogy Kassák e költeményei teljesen hagyományos lírai versek, melyekre pusztán avantgárd rekvizítumok vannak aggatva. Az állandóan mozgásban levő, egymással folyton új és új arányú vegyületet alkotott összetevők mérésére csak egy eszköz bizonyult alkalmasnak: az alkotói alany, a "költői én" műbeli szituáltságának vizsgálata.

A művészi én szituáltságát vizsgálva elsősorban arra kell választ keresnünk, hogy a műbeli alany birtokában vannak-e még a mű elemeit integráló elvek vagy sem. Auratikus (kisugárzó), katarzis kiváltását célzó vagy agitatív művek esetében elvileg a hagyományos, központi, a művet alakító művészi én az általános: a mű elemeit integráló elvek őbelőle indulnak ki, őbenne futnak össze. Agitatív műben pl. előfordulhat egy közbülső én-helyzet is, mely gyakran valamiféle kollektivitásban fejeződik ki (mi, ti, ők). Harmadikként pedig lehetséges a mű függetlenedése alkotójától (illetve az alkotó látszólagos függetlenedése művétől). A kollektíva képviseletében színre lépő műbeli alany lehet én-determinált, a hagyományosabb megoldás felé húzó, s mutathat az igazi személytelenülés felé is. Hagyományos művek esetében inkább sík-, tér-, idő-, kép-váltásokról beszélhetünk, melyek esetenként olyan váratlanul és riasztó-furcsa módra is bekövetkezhetnek, hogy törést idéznek elő a műben, s az olvasó önkéntelenül is az avantgárdra gondol. A műbeli én szituáltsága

azonban biztosan eligazít bennünket. Szerepváltás (szerepben-bujkálás), meghatározhatatlan, kideríthetetlen alkotói én előfordulhat hagyományos műben, de igazi személytelenülés nemigen (s ha mégis előfordulna, akkor meg a mű szerkezeti felépítése lesz döntő kritérium). A műbeli alany szituáltságának kérdése a legszorosabban összefügg a szerzői intenció kérdésével: bizonyos "én-központúság" ugyanis szinte kötelezővé teszi, bizonyos személytelenülés viszont lehetetlenné teszi hagyományos értelemben vett "mondanivaló" megfogalmazását. Másrészt, ha a mű érzések, tartalmak (akár nem-értelmi tartalmak) kifejezője, egyúttal egy olyan szabályrendszert ismer el érvényesnek, önmagára kötelezőnek, melyből megállapítható a közölt tartalom vagy érzés igaz vagy hamis volta. Valószínűleg innen származik a magyar avantgárd mű bírálatára alkalmazott rengeteg "erkölcsi" értékítélet is: hiába állítja például Kassák, hogy az új vers szavai nem az értelem szürke teherhordói, ha ugyanakkor hozzáteszi: hanem arra valók, hogy minél maradéktalanabbul kifejezzék az alkotó érzéseit — mert ezzel nem húzta ki a hagyományos értékelhetőség alól a talajt, csak "érzelmi" síkra kényszerítette (vö. "akkor nem őszinték az érzések" — amit rendszeresen meg is kapott). Hiába mondta, hogy az új versnek nincs "tartalma", mert az csak "önmagunk lehetőleg maradéktalan kifejezése, formába öntése": erre az volt a válasz, hogy hát akkor ti elég rondák lehettek. Egy lehetőség lett volna arra, hogy kivonják magukat és műveiket a ma már abszurdnak tűnő hasonlítgatás és méricskélés alól: ha képesek véghezvinni az elszakadást, a személytelenülést. Egyesek nagyon közel jártak hozzá, a magyar avantgárd irodalom jó néhány alkotásában meg is valósult ez, ám az egész irányzatra mégsem jellemző ez a típusú műalkotás. A személytelenült művek sem "értelmet", sem "érzést" nem akarnak átadni, hanem abszolút formaként a befogadó énjét kívánják megszólítani, pontosabban talán meghívni (mindenféle felhívással ellentétben). Erről a típusú avantgárd műalkotásról szólva Kulcsár Szabó kifejti: keletkezését az tette lehetővé, hogy a költői szó reflexív értelmezésűvé vált, és egyre inkább függetlenedett a gondolatot, az eszmét elvileg "reákényszerítő" lírai alany személyétől is. Mallarmé például azt a költői szót ismerte el valóságosnak, amely abszolút hanggá válva függetlenedik mind az alkotótól, mind az olvasótól, és több belső esztétikai jelentéspotenciált tulajdonított neki, mint bármiféle műképző eszmének vagy gondolatnak.

A teljesebb megértés kedvéért meg kell majd vizsgálni az avantgárd költői képet: erre a feladatra most nem vállalkozhatom. Feltűnően sok "romantikus" elemet rejt az avantgárd irodalom (anélkül mondom ezt persze, hogy a történeti romantikával párhuzamba állítanám), s ha a költői kép pillérei a

romantikában gyakran igen nagy távolságra vannak egymástól, de azért felismerhetően kapcsolódnak, akkor az avantgárd költői kép (egyik fajtája) olyan, hogy a megadott egyik pillérhez a befogadónak kell konkretizálnia a másodikat, s ez az őáltala "teremtett" pillér ráadásul nem is csak egy helyütt létezhet, hanem (majdnem) tetszés szerint rakosgatható. A szimbólum, a metafora és az allegória közül az elsőt sokszorosan beágyazott szervessége miatt bízvást kizárhatjuk (s helyette talán az embléma vizsgálandó),[3] a második, a metafora avantgárd változata nagyon vitatott. Walter Benjamin óta általában az avantgárd allegóriát emlegetik, mint a legkevésbé szerves, a legkevesebb állandósulási hajlamot mutató költői képet. Az avantgárd költői kép alapos vizsgálata után valószínűleg még egy jól alkalmazható elválasztó-érv áll majd a kutatás rendelkezésére.

Egy -- hosszú -- mondatban összefoglalván az eddig elmondottakat, az avantgárd irodalmi műalkotás leírását egyrészt a mű szerkesztési elveinek vizsgálata alapján végeztük el, másrészt bizonyos poétikai jellemzői alapján. Elmondhatjuk, hogy az "ideális" avantgárd mű nem szerves (rész-egész), hanem szervetlen (egymáshoz szerelt töredékek halmaza); nem a hagyományos értelmezéstani kör elve alapján, hanem az alkalmazott hatóeszközök, eljárások, ill. az alkalmazott módszer rekonstruálása révén értelmezhető; nem tartalomközvetítő, kevéssé érzésközlő, leginkább elvonatkoztató, saját műnyelvi kérdéseit tematizáló írásmű; az alkotó énje nincs jelen a mában (a mű személytelenült); tropikus állandósulás nem figyelhető meg.

A vázolt elmélettel kapcsolatban többen fenntartásaiknak adtak hangot. Bori Imre 20 évvel ezelőtt feltett retorikus kérdésére: "volt-e magyar avantgárd?" ma tehát azt a választ kell adnunk, hogy nem, nem létezett, illetve -- amit a kutatás eddig annak tartott -- nem avantgárd irodalom, hanem a munkásmozgalom irodalma volt? Nem akarom-e most, az "egyházi átok" feloldása után a futurizmust, a dadaizmust és a szürrealizmust ráerőszakolni a magyar irodalomra? Hiszen ha ezek teszik az avantgárd irodalmat és nem az aktivizmus és a konstruktivizmus, akkor ilyen avantgárd a magyar irodalomban csakugyan nem létezett.

Nincsen szándékomban a magyar avantgárd irodalom és a munkásmozgalom szoros kapcsolatát vitatni, ám ismét rá kell mutatnom arra, hogy a mozgalmi irodalom döntő többsége nem avantgárd. Félreértés ne essék: én nem az avantgárd műveit féltem attól, hogy "elkopnak" a használatban. A munkásmozgalom irodalma annyi avantgárd művet igényel és tekint a sajátjának, amennyit csak elbír. Az avantgárd irodalomról kell leválasztani a nem-avantgárd alkotásokat, nemcsak a fogalmi tisztánlátás érdekében, hanem azért is, mert így nem

lehet dolgozni az anyaggal. Kárpótlásul (ha műveken keresztül határozzuk meg az avantgárd irodalmat) hatalmas, valódi avantgárd anyag válik hozzáférhetővé Déry, Illyés, József Attila, Németh Andor, Vas István, Zelk Zoltán és még sok más költő, író életművének avantgárd rétegében — anélkül, hogy az anyag felhasználásának fejében bármelyiküket is avantgárdnak kellene minősítenünk. Nem fedeztem fel sem Kassák jelentőségéhez és tehetségéhez fogható nagy avantgárd alkotót, sem eddig ismeretlen remekművet kutatásaim során; sőt talán még ismeretlen műre sem bukkantam. Meggyőződésem mégis, hogy tarthatatlan az a kép, amely az irodalmi köztudatban a magyar avantgárd irodalomról az évtizedek folyamán kialakult. A magyar avantgárd irodalom ennél szebb, színesebb és érdekesebb volt. Ha meg akarjuk tudni, hogy miért lett ilyen az a kép, amilyennek ma látjuk, vissza kell kanyarodnunk ismét a futurizmus fogadtatásához és Kosztolányihoz.

2. A NYUGAT KÖRÉNEK FUTURIZMUS-RECEPCIÓJA

2.1. KOSZTOLÁNYI

Magyarországon elsőként Kosztolányi Dezső ismertette a futurizmust, még 1909-ben, A Hét hasábjain. Elég körülnézni a kávéházban, ahol e sorokat papírra veti — írja —, hogy az ember kedve elmenjen az irodalomtól. Közönyösek, fáradtak, fásultak, puhák, ernyedtek, hiúk, akaratgyengék a kortárs írók és költők. Saját magát is e bágyadt, erőtlen csoporthoz csapva kijelenti: kedvesünk (irodalomeszményünk) fehér rózsa árnyéka, mely egy ezüst tükörben imbolyog. Ezzel a sejtelmes, pasztellszínű, halk világgal szemben a futurizmus a dübörgő gyárak, a füstös pályaudvarok, a repülőgépek, az erkölcstelenség, a mozgás, az erő és az ösztön világa. Ez az elképzelés — fejti ki Kosztolányi —, jól hangzik, bár irodalmi formájában helyenként zavaros, illetve borzongató (a vér, a gyilkosság, a háború dicsőítésének momentumai). Cikkét azzal fejezi be, hogy nem szabad elhamarkodottan megítélni és elvetni a mozgalmat: "Elvégre minden irodalmi forradalom kaczajjal kezdődött. Gondoljuk csak el, hogy nevettek egykor a romantikusok vörös nyakkendőjén. Minő mulatság volt a fiatal németek forradalmi körszakálla és a legelső szimbolisták mágus-süvege. /.../ Később talán idegcsöveinken is átfut majd a változás érzésének villamos izgalma. A barométerek mindenesetre nyugtalanok. Vihart jeleznek." (A Hét, 1909. II. 467—468.)

Kosztolányi a futuristák—ifjú romantikusok párhuzamot több későbbi írásában említi, amelyben a futurizmussal foglalkozik. Futurizmusrecepciójának

nemcsak ez az egyetlen visszatérő motívuma. "Futurismo" c. cikkében (Élet, 1913, 4. sz. 99.) már magyarázatot keres a futurizmus keletkezésének okaira. Nem véletlenül jött éppen Olaszországban létre a futurizmus, fejtegeti a jelenség magyarázataként későbbi írásaiban is vissza-visszatérő gondolatmenetét, hanem a különleges olaszországi adottságok következtében. Az olasz nép nyakán úgy lóg a múlt, mint egy súlyos tarisznya, mely — legyen bár arannyal tele — csak teher. Mit ér a régi dicsőség, ha egyszer a lakosság egy része éhezik. Egy föld, ahol minden emlék (a kilincs, a székláb, a késnyél, a tégla), egy nyelv, amely "kész": nem otthon, hanem börtön. Ebből a börtönből akarnak kitörni Marinettiék. Vagyis — szövi tovább gondolatmenetét 1914-ben megjelent fordításantológiája futurizmus-fejezete elé írt előszavában (425--427.) -- az irodalmi futurizmus a költészet forradalma. Ezt a felismerését azonban nem tartja olyan jelentőségteljesnek, hogy a futurizmus keletkezésének társadalmi okait, valamint a futuristák személyével történő indoklás (a művészet fenegyerekei ki akarják élni ösztöneiket) fölé helyezze, és magából a forradalom tényéből az azt szükségszerűen megelőző válságra következtessen: természetesen nemcsak az olasz, hanem a kortárs európai irodalom egészére értve. Így megelégszik azzal, hogy leírja a futurizmus néhány külső jegyét: a központozás és a nagybetűk eltörlését, a mondat megsemmisítését, a gondolatok hangutánzó szavakkal történő kifejezését. Kosztolányi a futurizmust kiváltó okokat tehát inkább az olasz társadalmi-politikai adottságokban vélte felfedezni, ezek közé sorolva (mintegy ennek az állapotnak függvényeként) a megmerevedett, kiüresedett klasszicista forma és a "kész" versnyelv elleni lázadást is.

2.2. BABITS

Babits futurizmus-kritikájában (Nyugat, 1910, I. 487--488.) már a költészet nyelvének válságát helyezi vizsgálódása előterébe. Miután az esztétizmus is korszakos váltást jelentett Európa-szerte, és hangsúlyosan az volt a magyar irodalomban, Babits abszolutizálja saját, cikke írásakor még javában tartó költészeti forradalmukat, mint a korabeli költészet (versnyelv) megújításának egyetlen legális és szükségszerűen, a hagyományból következő lehetőségét. Ilyen szemszögből a futurista költemények áttekintése után arra az eredményre jut, hogy Marinettiék jelentkezése és a futurizmus célkitűzései voltaképpen párhuzamba állíthatók a Nyugat mozgalmával és célkitűzésével. "Itáliában" -- írja Babits — "Carducci halála óta nincsen új jelenség: d'Annunzio tisztán receptív képesség, Pascoli nem modern a szó minden értelmében.

Az olasz Arany János még ma is a legmodernebb olasz költő, mint ahogy nálunk is még kevéssel ezelőtt Arany János volt a legmodernebb magyar költő." Megállapításából két lényeges következtetést von le Babits. Egyrészt kijelenti azt, hogy Magyarországon ez a költészetnyelvi forradalom már lejátszódott, és ők csinálták meg, a Nyugat köre. Másrészt annak a meggyőződésének ad hangot, hogy ők jobban, hatékonyabban, művésziebben hajtották végre ezt a feladatot, mint Marinettiék.

"Amit az olasz az ő sajátságos gyermekes enthuziazmusával most próbálgat, nálunk már túlhaladott dolog, s mi azokban nem a modernséget, hanem a modernség paródiáját látjuk. /.../ S főleg a Nyugat több éves gyakorlatával mindig azt mutatta, hogy a költészet akkor modern, ha költészet, és nem akkor költészet, ha modern." Ebben a pillanatban, 1910-ben a Nyugat hasábjain kerül ellentétbe az irodalmi modernség, az esztétizmus irodalomfelfogása és az avantgárd irodalomszemlélet egymással a magyar irodalomban, miután Babits megvonta közöttük a párhuzamot. Kosztolányi kitért az állásfoglalás elől, mint ahogy általában a későbbiek folyamán is (bár sohasem rejtette véka alá rokonszenvét az avantgárd művészet iránt), Babits viszont felvette a harcot a korcs esztétizmusnak érzett olasz futurizmus irodalmi polgárjoga ellen, s ezt az avantgárd-ellenes küzdelmet következetesen folytatta két évtizeden keresztül, noha időközben saját munkásságába is bekerültek bizonyos avantgárd hatások. A későbbiek szempontjából nagyon fontos tehát az, hogy Babits kezdetben meg volt győződve arról, hogy Marinettiék alkotásait szemlézve a modernség Itáliában történő meghonosításának helytelen módon, helytelen eszközökkel és kevés alkotói tehetséggel véghezvitt folyamatát (illetve a folyamatban keletkezett műveket) vizsgálja. 1916-ban (Ma, holnap és irodalom, Nyugat, 1916. II. 328—340.) egy "közbülső" álláspontot foglal el, amennyiben azt a kérdést taglalja, hogy lehetséges-e az irodalmi hagyomány teljes elvetése az alkotás folyamán. A kérdést határozott nemmel válaszolta meg. 1919-ben írja le végül, hogy a "futurista" és a "konzervatív" költők között a leglényegesebb különbség a szerves, ill. szervetlen műalkotásban való gondolkodás (Magyar költő kilencszáztizenkilencben, Nyugat, 1919. II. 911—929.). "...minden valódi költő konzervatív" — írja Babits, majd így folytatja (ez a konzervatív költő, tehát saját maga): "...élesen bírálta a forradalmárok irodalmát, akik futuristák voltak: megtagadták a hagyományt s újra akarták kezdeni a kultúrát. /.../ Újíts, de ne rombolj! Darabokból áll-e a kultúra, hogy tördelni lehet büntetlenül? Várd, míg lehull a fölös, mint a pálma lehullatja kiélt ágait!" (925—927.). Babits (és vele a magyar irodalmárok döntő többsége) a kultúrát, a magyar nyelvet, a magyar irodalmat, az

irodalmi hagyományt és az irodalmi művet olyan szerves, élő organizmusnak tekintette, amelyet csak lassan-lassan lehet megújítani, mert ha erőszakosan bánnak vele, akkor "meghal" (ezt számtalan helyütt le is írják, de természetesen nem tesznek különbséget a használt nyelv, a köznyelv "újítása" és egy újfajta módon szerkesztett avantgárd mű között). Az avantgárd szerzők műveikben viszont a szervességnek éppen ezt a felfogását vetették el. A részek—egész szerves egymásrautaltságának megtagadásából az következett, hogy aki továbbra is a hermeneutikai kör elve alapján közelítette meg az avantgárd művet, kénytelen volt a mű teljes értelmetlenségét megállapítani. Babits elvetette a teljes értelmetlenség gondolatát, de miután sohasem tudott és akart elszakadni a szervesség képzetétől, valamint a hagyománytól, az avantgárd mű barbárságnak, tehetségtelen tákolmánynak, legjobb esetben fiatal művészek bátortalan és mosolyt fakasztó szárnypróbálgatásának tűnt számára, s csak a húszas évek közepén—végén módosított felfogásán. Egyelőre, a futurizmus (és nem sokkal később a magyar futurista irodalom) jelentkezésekor, miután a futurista művet az esztétizmus gondolatvilága és formajegyei alapján ítélte meg, kénytelen volt magát a Nyugat nevében is elhatárolni az új mozgalomtól. Melyek azok a jellemzők, melyek alapján Babits a futurizmust a modernség paródiájának tartja? Röviden úgy foglalhatjuk össze: a művész nem művészhez, a mű nem műhöz hasonlít. Az új mozgalom apostola a "hírhedt Marinetti", akinek előszava "tökéletesen érthetetlen és nagyhangúan szimbolikus", költészete "gyakran homályos, mitológiával telt, erőszakkal disznókodó /!/ és zseniáliskodó, szerfelett affektált". Marinetti és Buzzi stílusa "emlékeztet egy bemocskolt és leráncigált Nietzschére", maga Marinetti pedig "sokszor olyan, mint egy beteg Walt Whitman". Ki kellett "preparálni" ezeket a megállapításokat, mert a későbbi fejlemények csak ezek alapján érthetőek.

2.3. ADY ÉS BALÁZS BÉLA

A Nyugat futurizmus-recepciójának igen fontos megállapításait fogalmazza meg Ady és Balázs Béla. Ők ugyanis a futurista műalkotás két olyan jellegzetességére világítanak rá, melyek más oldalról is lehetetlenné tették a magyar modernség esztétikai gondolatvilágát képviselő művészek számára az új irányzat művészi polgárjogának elismerését. Felismerték — Ady a futurista zene, Balázs Béla a futurista festészet elemzése kapcsán —, hogy a futurista mű nem emberközpontú és nem rendelkezik olyan auratikus, kisugárzó erővel, amely nemes emberi érzéseket (voltaképpen katarzist) képes kiváltani. Ezt a futurista művész és a futurista mű olyan súlyos, megbocsáthatatlan hibájának

tekintették, mely tönkreteszi a művész társadalmi hitelét, és legalábbis súlyos kételyeket ébreszt a befogadóban a "művész" emberi integritása, művészi tisztessége és polgári jó szándéka felől. A tisztesség és a tehetség hiánya miatt pedig nem lehet művészetnek nevezni azt, amit csinálnak.

Ady a Nyugatban (1911. II. 247.) a futurista zenéről szólva sokak szívéből beszél, amikor felveti a kérdést: minek kell egyáltalán a művészetben programot adni? Ha tehetséges a művész, akkor alkotásaiból amúgy is kirajzolódik művészi programja, ha pedig tehetségtelen, akkor művét semmiféle program nem magyarázza és menti. Kérdésfelvetésére jellegzetes választ ad, saját álláspontján túlmutatóan szinte az egész korabeli magyar értelmiség válaszát: "Hát én utálom a futuristákat, természetesen csak azért s elsőképpen azért, mert nem nagyon tehetségesek, de nagyon programosak. Ez már: bolt, egy kimérő üzlet, ahol hetekig dolgoznak: a közönséget miként lehetne idecsalni, megrészegíteni s becsapni."

Balázs Béla ugyancsak a Nyugatban (1912. I. 645—647.) szögezi le minden újnak kijáró köteles jóindulata és megértőkészsége ellenére: "Amit csinálnak, bár sok szép tehetséget ölnek bele, nem művészet." Nem művészet azért, mert a futuristák nem értelmezik a világot. Bergson elvét, miszerint az anyagszerűség és mozdulatlanság optikai csalódás, egy vonatból nézett párhuzamosan haladó vonat mozdulatlansága (tehát voltaképpen csak a mozdulatlanság illúziója), a futuristák figyelmen kívül hagyva, egy új világ teremtésének ígéretével széttörik a régit, mert azt hiszik, hogy mozdulatlan és megmerevedett. "De csak összetörik. Sok kis értelmetlen darabra törik."

Ady és Balázs futurizmus-kritikája radikálisabb Babitsénál, amely nem állít többet, mint azt, hogy a futurista költők rossz költők, de sem Marinettiék művész-voltát, sem a futurizmus művészet-voltát nem vonja kétségbe.

A futurista művészek tehetségtelensége, tisztességtelensége, és eszméik (műveik) ebből következő társadalmi irrelevanciája -- melyet még sokan megfogalmaztak Adyék után -- átment az irodalmi köztudatba, és nagyban hozzájárult ahhoz, hogy a magyar avantgárd irodalom, a "magyar futurizmus", már kialakulása előtt szembesült azzal a problémával, hogy az adott keretek között Magyarországon az "új irodalom" nem lehet a művészet belügye. Nem mondhat le a közvetlen társadalmi kötődés gondolatáról akkor, ha akár csak észre is akarja vétetni magát. A következőkben ezt a folyamatot Kassák futurizmus-recepciójának feltérképezésén keresztül szeretném ábrázolni.

3. A FUTURIZMUS ÉS WALT WHITMAN

3.1. SZABÓ DEZSŐ

Szabó Dezső kezdetben lelkesedett a futurizmusért, pontosabban a futurizmusba vetített saját eszméiért. Amikor rájött arra, hogy a futurizmus és az irodalmi avantgárd nem szolgál megfelelő táptalajul elképzelései számára, kezdeti lelkesedését a jelenség fenntartás nélküli elutasítása váltotta fel. Az előtte szólókhoz hasonlóan Szabó Dezső is felvonultat mindenkit első futurizmus-cikkében (Nyugat, 1912. II. 156.), akitől bármilyen segítséget remélhetett az értelmezés kísérletéhez. A futurizmus — írja itt — "...voltaképp nem más, mint a Zola-féle naturálizmusnak, a Whitman—Verhaeren-féle dynamizmusnak és a Beauduir-féle paroxysmusnak új fokozott kiadása. /.../ Érdekes, hogy ebben az 'új' theóriában hogy randevúzik Rousseau Nietzschével, Bergsonnal /.../ Könnyű volna kimutatni, hogy ebben az anarchico-socialistico sovinizmusban mennyi ellentmondás hemzseg, s hogy mennyire szerves kapcsolatban van a múlt fejlődésével." Nem Szabó Dezső hosszú névlistája érdemel elsősorban figyelmet a fenti felsorolásból (hiszen Bergson, Nietzsche, Whitman és Verhaeren nevét szinte mindenki említi, aki futurizmus-témában nyilatkozik), hanem az a kijelentése, hogy a futurizmus a szerves fejlődés következő állomásaként szükségszerűen keletkezett. A magyarázattal nemcsak most marad adós, hanem következő futurizmus-ismertetésében is (Nyugat, 1912. II. 299—300.). Itt így ír: "Ha olyan olvassa ezt a verses regényt /Marinettiét/, ki az utolsó ötven év irodalmi forrongásaival ismeretlen, valószínűleg nagy meglepetésében úgy a formától, mint a tartalomtól meg fog tagadni minden költészetet s egy fiatal sziú indián harci zörejének fogja hallani az egészet." A továbbiakban (Folgore verseit ismertetve) Szabó Dezső azt bizonyítja, hogy sem a futuristák iskola-jellegétől, sem az írások formai-tartalmi sajátosságaitól, sem a programoktól nem szabad megijedni: a 19. század irodalmi hagyományaiból szükségszerűen következnek.

Nagy, részletes futurizmus-értelmezése, amelyben végre "megmagyarázza", hogy miért szükségszerű és szerves fejlemény a futurizmus, 1913 elején jelent meg a Nyugat hasábjain (A futurizmus: az élet és művészet új lehetőségei. Nyugat, 1913. I. 16—23.). A tanulmány sarkalatos tétele (Babitscsal egyezően, szintén a korabeli francia irodalom Whitman-recepciója alapján) az az elgondolás, hogy Walt Whitman költészete és irodalomfelfogása a futurista irodalom közvetlen előfutárainak tekinthetők. Ehhez Szabó Dezsőnek elsőként Whitmant kellett "értelmeznie" saját szükségletei szerint. Ismét kihirdeti ekkortájt többször hangoztatott tételét, hogy a kereszténység, az európai

ember létét minden szempontból meghatározó hit már 150 éve halott, új hitre vár az emberiség. "Dogmát, dogmát a mozaikra tört emberiségnek. Dogmát, mely tüzes szél legyen s a meddő egyénkéket egy új teremtő közzé sodorja. Dogmát, mely nagy szeretetet és nagy gyűlöletet adjon az izomnak, mert csak a szeretet vagy gyűlölet épít. Dogmát, mely újra egyszerűvé, gyermekké, hőssé teszi az embert. És elsepri az apró tudás, apró művészkedés, lelki-finomkodás, intelligenskedés liliputi skolasztikáját."

Ez az új dogma, világmegváltó hit Szabó Dezső korabeli értelmezése szerint a futurizmus lesz (vagy lehet). Történeti előfutára, "az első futurista" Walt Whitman (innen érthető Sz. D. megállapítása, hogy a futurizmus már fél évszázada érlelődik). "Az első nagy építő az irodalomban Walt Whitman. A Leaves of Grass talán máig a legteljesebb, legtöbb csírájú Futurizmus." Melyek Szabó Dezső szerint Whitman futurizmusának lényeges jellemzői?

Whitman egyik leglényegesebb felismerése az -- írja Szabó Dezső --, hogy a világ és az emberi élet minden egyes jelensége egyformán műbe illik és műbe kívánkozik, azok is, amelyek eddig alacsony vagy közönséges mivoltuk miatt ki voltak rekesztve az irodalomból: az irodalom nem válogathat az őt körülfolyó életzuhatagból. Ez, szinte szóról szóra Kassák Program-jának negyedik pontja. (Kassák Lajos: Program. A Tett, 1916. 10. sz. 153--155. -- a következőkben: Program.)

Szabó Whitman-értelmezésében "Demokráciát és szolidaritást fog énekelni ezután a költő a jövő felé forduló arccal, mert az élet minden percben tovább van, mint az előzőben. /.../ Demokrácia és szolidaritás tágítja ki a költészetet az élet integrális visszaadására." (Vö. Program 1. pont.)

Harmadik lényeges párhuzamként Whitman és a futuristák között Szabó Dezső a valóságábrázolás módját említi. Az új költemény lényegét tekintve "az univerzális élet lázas lüktetése", minden megformálás és alakítás nélkül, "...úgy fogja visszaadni az egész életet, mint ahogy a mozgófénykép...". Nem a szavak számítanak tehát, a megformálás mívessége, hanem egyedül a valóságábrázolás dinamikája: "A szavak nem számítanak, mondja Whitman, a verseimben rejlő hajtó, alakító erő az én költészetem." (Vö. Program 2. pont.)

Végül azt emeli ki Szabó Dezső, hogy Whitman maga kozmikusnak nevezte költészetét, mivel a világ végtelenségének és végtelen sokféleségének szintézisét adta. "A világváros, az őserdő, a tenger három végtelensége egyesül benne..." -- írja Szabó Dezső. (Vö. Program 10. pont.)

Kitűnő megfigyelés, hogy Whitman és a futuristák közös törekvése a nyers valóságot műbe emelni -- csakhogy a futuristák nem "valóság" mivoltában, tehát igazából nem fénykép- vagy filmszerűen adják vissza az élményt, hanem ap-

ró darabokra tördelik, izolálják és kimerevítik a megfigyelt vagy átélt totalitást, és ezeket a darabkákat "szerelik össze" új egésszé (s ezáltal új jelentéssel is ruházzák fel), továbbá arra törekszenek, hogy az alkotói, a művészi ént kiiktassák a műből vagy legalábbis háttérbe szorítsák. Whitman minden egyes művének központi szervező elve a költői én, még akkor is, ha a közösség nevében beszél: valóban saját magán keresztül láttatja korát és világát.

Amikor Szabó Dezső Kassák Éposz Wagner maszkjában c. kötetét és A Tett számait olvasva ráébred, hogy az olasz futurizmus, valamint a lassan kibontakozó magyar avantgárd irodalom nem "Nietzschével kevert Walt Whitman", nemcsak kiábrándul, hanem ádáz dühvel meg is támadja ezt a fajta irodalmat. Ekkor már tart az első világháború, Szabó Dezső már tudja, hogy nem a futurizmus lesz a világot megváltó, embereket összefogó új dogma, és arra is rájön (talán ez érinti legfájdalmasabban), hogy a hagyományos irodalom műalkotásaival szemben a futurista (avantgárd) művek alapvetően nem alkalmasak nagy emberi érzelmek, olvasói katarzis, illetve azonosulás kiváltására. Az "Éposz..." olvastán írja Kassáknak: "Valaha nem, de most nagyon-nagyon hiszem, hogy a művészetnek mégis csak lehetőleg minél több ember szívét kell megkondítani /!/. És nem tudom, hogy az újabb irodalom egy jó része vajjon ilyen-é."

3.2. REICHARD PIROSKA WALT WHITMAN-KÉPE

Kassák — saját Whitman-élményére emlékezve — közvetítőként Reichard Piroskát nevezi meg. Szabó Dezsőről nem tesz említést, noha kimutatható hatással volt rá Szabó futurizmus-képe. Reichard Piroska Whitmant értelmezve (Budapesti Szemle, 1914. I. 98—116.) meg sem említi a futurizmust, viszont Whitman költészetének olyan vonásait emeli ki, amelyek csakugyan utat találtak Kassák alakuló avantgárd-felfogásába. Elöljáróban meg kell jegyeznem, hogy Reichard és Szabó Dezső gondolatai a kassáki Program más-más összetevői alapjául szolgáltak. A hatásokat nem lehet mereven elválasztani egymástól, de nincs is szükség a Program pontjainak szám szerinti hozzárendelésére valamelyik forráshoz. Talán azt lehet mondani, hogy Szabó Dezső Whitman-értelmezése a születendő magyar futurista mű "tartalmi", tematikus és szerkezeti sajátosságaira; Marinetti kiáltványa (tehát a közvetlen futurizmus-recepció) a művek formai és stiláris sajátosságaira; míg Reichard Whitman-interpretációja az új költészet szoros társadalmi kötődésére hívta fel Kassák(ék) figyelmét. Kassák valószínűleg azért is emlékezett néhány évtized távolából olyan elismerően Reichard Piroska cikkére, mert a tanulmány komoly, mérték-

tartó hangja rendkívüli hitelt kölcsönzött a szerzőnő megállapításainak, melyek egyébként is egybeestek Kassák korabeli elképzeléseivel művész és műve társadalmi hatásáról. Reichard Whitman-tanulmányában arra világított rá, hogyan lehet a társadalmi elkötelezettséget korszerű módon műbe ágyazni, hogyan valósul meg ez Whitman költészetében.

"Az amerikai életnek és irodalomnak e /demokratikus/ vonásai közül csak néhány szembetűnőbbet akarunk felsorolni. Ilyen a tettnek és a tett embereinek a gondolat és a gondolat emberei fölé emelése" -- írja Reichard, majd így folytatja: "Az amerikai írót a külső élet, az európait a belső élet érdekli elsősorban. Amerikai vonás az önérzet, ami nem egyéni kiválóságon, hanem demokratikus érzésen alapszik s az emberben nem az egyént, hanem az általánost becsüli. /.../ Whitman, a legamerikaibb amerikai költő tudatosan hallgatag népmilliók kifejezője akar lenni, typusa és nevelője az átlagembernek. Mert /az amerikai írók/ működésüket inkább tettnek, mint irodalomnak érzik. /.../ közvetlenül át akarják hatni s át akarják alakítani az életet."

Olyan gondolatok voltak ezek, melyek igen közel állhattak Kassák alakuló avantgárd-elképzeléséhez, annál is inkább, mivel Reichard további fejtegetései nyomán (Walt Whitman self-made man, mi több: self-made költő volt) mintegy saját sorsának előképét szemlélhette az amerikai költő-ős pályaképének és gondolatvilágának alakulásában.

"Prózája nem tartalmaz mást és többet, mint versei. Whitman ama költők közé tartozott, kik csaknem maradék nélkül adják magukat verseikben" ("... költeményeink..., mint önmagunk maradéktalan formába öntése" -- írja később egy helyütt Kassák) -- folytatja a szerzőnő, majd kijelenti: /Whitman/ "Küldetésnek tartotta költő voltát s az új világ első költőjének érezte magát." Meggyőződésesen hitte, hogy "...ő mintegy a nagy természet eszköze, hogy tudatosan és öntudatlanul Amerikát kifejezze és vezesse." (Vö. Program, bevezető szöveg és 1. pont.) Whitman ideálja -- írja Reichard -- "A semmibe vett, lenézett, sokáig nem is emberi sorban élő emberréteg..." (vö. Program 11. pont). Reichard tanulmánya végén megemlíti, hogy Whitman autodidakta volta üde erőt kölcsönzött kifejezésmódjának (vö. Program 2. pont), hogy versei hangja a témaválasztás (emberi test és testi szerelem) miatt is újszerű (vö. Program 4. pont), "Thémái és szavai is gyakran olyanok, a miket más költő nem érzett volna versbe valónak". Rímet nem használ, a gondolatritmus teszi szabadversének erős hullámzását. "Nem csupán a vers külső formájában: stylusában s a vers belső szerkezetében, felépítésében is megvannak a maga másoktól eltérő különösségei." Ezek felsorolásánál Reichard megemlíti a "primitív költészet" (!) néhány jellemzőjét (felkiáltás, szóismétlés, felsorolás, gon-

dolatpárhuzam), majd leszögezi az avantgárd műalkotás egyik általános jellemzőjét: "A vers lehetne rövidebb, lehetne hosszabb, mert voltaképpen 'nyitva' marad." De nemcsak az avantgárd mű nyitottságát, töredékességét "látja bele" Reichard Piroska Whitman költészetébe, hanem más jellemzőit is: a költői képek alkotó elemei közötti távolság megnövekedését, a nyers valóság megformálás nélkül történő műbe-emelésének igényét, s ami ezzel együtt jár: a leírások fényképszerűségét. Reichard tanulmányában hol rokonszenvvel, hol ellenszenvvel szemléli és ismerteti Whitman költészetének jellegzetességeit, de itt természetesen nem játszik szerepet az, hogy állásfoglalásának egyes tételeit mennyire igazolja vagy cáfolja ma az irodalomtudomány.

Szabó Dezső és Reichard Piroska Whitman-tanulmánya a befogadásesztétikai elemzés számára ennél lényegesebb tanulsággal szolgál: Walt Whitman "futurizmusának" hatása a kialakuló magyar futurizmus tipológiai meghatározottságára lényegesen nagyobb volt a jelenleg valószínűnek tartottnál. Mivel az avantgárdnak semmi köze sincsen Whitmanhez és Whitman költészetéhez, azt kell mondanunk: ha Kassák (a magyar avantgárd) irodalmában csakugyan vannak Whitman-elemek (mint ahogy láttuk, vannak), akkor azok csak avantgárd-idegen elemek lehetnek.

4. KASSÁK FUTURIZMUS-RECEPCIÓJA

A kialakuló magyar avantgárd irodalom típusa nemcsak a korabeli Magyarország adott társadalmi-politikai viszonyai és Kassák művelődésének szerkezete miatt vált olyannyira meghatározóan társadalmi elkötelezettségűvé. Ebbe az irányba mutatott a Nyugat futurizmus-bírálata (Kassák mint "munkásköltő" fogható, skatulyázható, értékelhető volt: ha futuristának tekintik, szakítaniuk kellett volna vele) és ebbe az irányba mutatott Szabó Dezső és Reichard Piroska Whitman-képe. A futurizmus erőszak- és háborúdicsőítése már a világháború kitörése előtt sem tudott rokonszenvet kelteni a magyar irodalomban Marinettiék iránt, de 1916-ban Kassák már a nagy háborús mészárszékre tekintve ítélhette el a futuristák e gondolatát. Ugyanilyen mély meggyőződéssel tiltakozott a fajgyűlölet, illetve a sovinizmus ellen (Program 7. pont) -- a magyar avantgárd irodalom kiáltványának többi része viszont "Marinetti és Whitman keveréke" -- olyanformán, hogy e két eszmerendszer elválaszthatatlanul keveredik egymással. Az "új költés" esztétikája tehát szinte kizárólag alkotásontológiai kérdésként merül fel Kassák és A Tett fiataljai számára: a költészetontológiai problémát rövidre zárják azzal, hogy elhatárolják magukat a Nyugat esztétizmusától és meghirdetik a "nyers valóság" minden átté-

tel nélkül történő műbe emelésének programját. Ezzel Kassák a magyar avantgárd irodalom "kassáki vonulata" számára egy súlyos és megoldhatatlan válság magvait hintette el már a kezdet kezdetén. Azt tudta, hogy a szonettek nem alkalmasak mondanivalójának kifejezésére, amely elsősorban a (munkás) fiataloknak szólt, de nem tudta (és nem tudhatta), hogy az avantgárd mű — más okokból — éppilyen alkalmatlan az elhatározott szándék, az elkötelezett mondandó vagy a technika csodái iránt érzett lelkesedés kifejezésére. Ha mégis ilyennel kísérletezik az avantgárd mű alkotója, akkor azt tapasztalja, hogy az elkötelezettség, a tartalom súlya növekedésével egyenes arányban semmisíti meg a mű avantgárd jellegét.

Van azonban az említett okokon kívül még egy olyan szempont, ami miatt Kassák és a hamarosan meginduló magyar avantgárd költészet annyira ragaszkodik a nyers valósághoz és eszébe sem jut függetleníteni a költői szót a reá tapadó valóságtehertől. Ennek feltárásához a fogadtatástörténet során oly gyakran elhangzott "törés" szóból kell kiindulnunk. Yeats is, Ady is érzékeli, hogy minden egész eltörött; Balázs Béla kijelenti, hogy a futuristák sok apró darabra törik a művészetet; Szabó Dezső a mozaikdarabokra tört emberiségről beszél (Babits még 1919-ben is könyörög az ifjú vandáloknak, hogy ne tördeljék a művészetet). Az eltörést, a széttörést, az összetörést észleli mindenki — a mindennapokban és a művészetben egyaránt. Kassák is érzi, hogy az "istenes", a "hazafias" és a "szerelmes" vers eltörött, de az új forma egy — aránylag rövid — időre feledteti vele, hogy az új kornak, az új embernek az a pátosza, amit ő(k) megénekel(nek), alapjában véve ugyanabból az anyagból van szőve, mint az általuk annyira lenézett "líra": ugyanúgy az egységteremtést, a megbékélést, ember és természet (esetükben: ember és technika) egymásba simulásának az illúzióját szolgálja. Természetes volt, hogy Kassák nem hitt a szerelmes és a hazafias versben, és az istenes versben sem hitt. Ez a tény elfeledteti velünk azt, hogy nemcsak Isten lehet összefogó, magyarázó, egységteremtő, vigasztaló, emberi tartást adó elv, hanem bármilyen más metafizikai princípium is. És Kassák választott magának egy ilyet, amelyet koronként más-más névvel illetett (forradalom, teljes ember, kollektív individuum) és mindenesetre egységteremtő (világjobbító) és világmagyarázó erővel ruházta fel: alapjában véve hitt tehát a széttört egység összeforraszthatóságában a művön belül (s ennek a ténynek azután valamiféle társadalmi relevanciát kellett volna eredményeznie). A személytelenült mű viszont nem az adott világra vonatkozik, hanem kizárólag saját teremtett művi világára.

Tudom, hogy még nem is olyan régen a Kassák költészetében kimutatott metafizikai elv súlyos denunciálásnak tűnt volna. A befogadásesztétikai vizsgálat által feltárt tényállás azonban azt látszik bizonyítani, hogy az "én és a világ", "a világ és én" interakciós kapcsolata metafizikai indíttatású volt Kassák költészetében. Ha "forradalom" és "művészet" között kellett választania, akkor a "forradalmi művészet" egérútját választotta, ha "művészet" és "pártművészet" között kellett választania, akkor mindig az előbbire voksolt. De attól a rettenetes tehertételtől, hogy a költők alakítják a világot, és minden költőnek kötelessége és szent hivatása a világot a haladás felé taszigálni, csak egyszer tudott elszakadni rövid időre. Akkor is szinte teljes önmegsemmisülésként élte át ezt az elszakadást. Erre vonatkoznak sokat idézett sorai: "Ki tudtam gyomlálni / magamból a forradalmi / frázisokat. Költő létemre megöltem magamban a verset." — holott nem a "verset" "ölte meg" magában, csak a társadalmi relevancia primátusát szorította vissza egy időre. Nem osztom tehát azt az elterjedt felfogást, miszerint néhány lelkes és elkötelezett ifjú világirodalmi példák nyomán pillanatnyi romantikus felbuzdulásában "megcsinálta" volna a magyar avantgárd irodalmat, és ez az irodalom azért lett ilyen, mert a forradalmi helyzet formálta azzá. Véleményem szerint a magyar avantgárd irodalom típusa nem spontán módon, hanem Kassák(ék) gondos mérlegelésének eredményeképpen jött létre. Mérlegelés tárgyát képezte a futurista kiáltványokon és műveken kívül egyfelől a Nyugat köre futurizmus-recepciója, másrészt Szabó Dezső egész publicisztikája és Reichard Piroska Whitman-párhuzama. A leendő magyar avantgárd irodalmárok és az avantgárd ars poeticáját alakító Kassák futurizmus-recepciója eléggé egynemű volt.[4] A mozgalom indulásának éve, 1915 után viszont már két éven belül kiderül az első alkotók számára avantgárd és napi politika összeegyeztethetetlensége, s ugyanez ismétlődik most majd egyre gyorsabban és gyakrabban a folyamatos szakadások és szakítások során.

Befejezésül két észrevételt szeretnék fűzni a tanulmány címéhez. "Az olasz futurizmus fogadtatásának kezdetei" enyhén szólva mulatságosnak tűnhet — amikor eddig úgy tudtuk, hogy az olasz futurizmus egyáltalán nem vagy alig hatott a magyar avantgárd irodalomra. Ezt a címet kellett választanom egyrészt azért, mert nemcsak a "nép", hanem maga az irodalmi köztudat is "futurizmus" névvel illette az avantgárdot szinte a harmincas évek végéig. A többi izmus mibenlétéről csak az igazán vájtfülűek tudtak. Másrészt — s ez a fontosabb érv — azért kellett a futurizmus-recepciót, s különösen annak kezdetét ilyen alaposan és részletesen tárgyalni, mert egészen az 1920-

as bécsi fordulatig ezeken az 1913/14-ben lefektetett síneken futott a magyar avantgárd irodalom és recepciója.

JEGYZETEK

1. Rainer Warning (Hg.): Rezeptionsaesthetik UTB 303; Peter Bürger: Theorie der Avantgarde, Edition Suhrkamp 1974; Martin Lücke (Hg.): "Theorie der Avantgarde" — Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft, Edition Suhrkamp, 1976; Peter Bürger: Vermittlung — Rezeption — Funktion, Edition Suhrkamp, 1979; Christa Bürger—Peter Bürger —Jochen Schulte-Sasse (Hg.): Zur Dichotomisierung von hoher und niederer Literatur, Edition Suhrkamp, 1982; Hans Robert Jauss: Literaturgeschichte als Provokation, Edition Suhrkamp, 1970; J. F. Lyotard: Das postmoderne Wissen, Wien, Böhlau, 1986; F. A. Kittler (Hg.): Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften, UTB 1054; Helga Finter: Semiotik des Avantgardetextes (Gesellschaftliche und poetische Erfahrung im italienischen Futurismus), Metzler, 1980; J. Le Rider—Gérard Raulet: Verabschiedung der (Post-) Moderne? Tübingen, Gunter Narr, 1987.

2. Kulcsár Szabó Ernő: "...ki üdvözöl téged születő pillanat". Alanyiság és deperszonalizáció a 20-as évek Kassákjánál, Új Írás, 1987. 5. sz. 130.

3. Vö. Bernáth Á.—Csúri K. embléma-kutatása in: Formateremtő elvek a költői alkotásban, Bp. 1971. 439—500.

4. Ez az egyneműség sem egészen egyértelmű. Legalább két olyan avantgárd stílus semmisült meg a kezdet kezdetén, amely más volt, mondjuk: más lehetett volna, mint az aktivizmus. Az egyik Raith Páris, Liège, Trencsén-Teplicz (A Tett, 1916. 5. sz. 80—82.) c. "recitatívó"-jában sejlik fel. A másik György Mátyás "népies avantgárdja". György Bartók példáját követte a költészetben: népdal és avantgárd költemény ötvözésére törekedett. Egyes költeményei (A Tett számaiban) egy gazdag, nagy tartalékokkal rendelkező, sajátos magyar avantgárd stílus lehetőségéről vallanak.

VAJDA GÁBOR

FELEMELŐ, MEGSEMMISÍTŐ ERŐK

Kassák novellisztikája a tízes években*

Századunk eddigi történelmének és kultúrájának tanúsága szerint az abszurditás az egyénnek és a világnak, a társadalomnak összeegyeztethetetlenségét s ennek megfelelően az embernek saját sorsa megteremtésére való képtelenségét jelenti. A legnagyobb írók a legtöbbet ígérő társadalmi erőnek, a munkásosztálynak már a fellépése során tisztában voltak ezzel, s éppen ezért művészetükben nem a problémátlan hit, hanem a küzdelem, az ellentmondás játszotta a főszerepet. Közöttük Kassák Lajos a legjelentősebbek egyike, kinek már korai novellisztikája a kor szellemi színvonalának megfelelő eszközökkel tudatosítja az embert önnön eszményeitől elválasztó távolságot. Ez azonban nem a hitnek a tagadását, hanem csupán az illúzióknak a rombolását jelenti. A hitét annál kevésbé, minthogy a tízes években már cikkek és manifesztumok sora dokumentálja a társadalmi útkeresés igényét az író és szerkesztő munkásságában.

Az idillszomjnak a leküzdésére valóban szüksége van az avantgárd későbbi apostolának, hiszen első novelláskötetében, az 1912-ben kiadott Életsiratásban még van egy történet, mely ellentmond a Kassák-novellákat meghatározó kemény élettapasztalatnak. A vidámság prédikátora ugyanis még azt az illúziót igyekszik kelteni bennünk, hogy valahol a hegyvidéken léteznek olyan jámbor parasztok, akikben a durvaság, az önzés és a gyanakvás mögött oly nagy a jóra való hajlandóság, hogy teljesen átadják magukat egy immár törvényen kívül helyezett megszállott bűvöletének. Kassák itt impresszionista stílussal egy tipikusan újromantikus hőst mintázott meg; azt a lélekembert, akit Dosztojevszkij Aljosája és Miskin hercege után a századforduló nyugat-európai prózájában (például a Hesséében) is megtalálhatunk. A madaraknak,

*Az idézetek a Nehéz esztendők (I—II. köt.) című kiadásból származnak. (Bp. 1980. Válogatta és sajtó alá rendezte: Parancs János.)

virágoknak és gyerekeknek prédikáló, embereket szelídítő szent reinkarnációjához menekülne tehát Kassák, kihagyva a már megtörtént és a valószínűleg bekövetkező konfliktusokat a csendes bolond életéből. E történet vonatkozásában a mi szempontunkból is fontosat mond Lesznai Anna, aki a Nyugatban írt kritikájában azt rótta fel az írónak, hogy az "nem érti teljesen a mesét...", vagyis a műfajt nem az annak megfelelő törvények szerint műveli, összekeveri a vágyottat a valóságban létezővel. Más tekintetben azonban nincs igaza a kritikusnak, mert noha Kassák művészi útja még sokáig nem függetlenül a stilizálástól (sőt a maga módján egyre inkább vállalja azt), számára az optimálistól, a normálisnak mondottól való eltérés társadalmi-történelmi élmény kifejezése, s ebben az értelemben "alkotóvá izzott érzése a létnek" (Lesznai Anna). Eszerint Kassák már az Életsiratás című novelláskötetében inkább alkalmazta, mint művelte a mese műfaját. A könyv többi története ugyanis ellentmond A vidámság prédikátora valamiképpen (pótlólagos formában — mert utólag és a civilizáció mögött) harmóniát ígérő világképének. Még a Borenka című is, hiszen a cigánylányban társára találó királyfi legvégül az erdő, a bizonytalan jövő felé indul.

Ennél kevésbé felemelő Greman Joskó országa hősének sorsa, amely úgy válik példabeszéddé, hogy a mese csak az álomban kap teret, ám mire teljesen kibontakozik, akkorára már Joskó valóságos életének is vége szakad. Sajátságos lecke tehát e novella az élet farkastörvényeiről. Sokat tudhatunk meg belőle arról: miért alakul Kassák attitűdje a harc, az önvédelem, az állhatatosság jegyében. Joskó ugyanis az őt is kíméletlenül sanyargató erőszak világában álmodik olyan földöntúli életről, "ahol a megértés, testvéri szeretet fényes lánca kapcsolja össze az egyéni akaratot", s ahol az ártatlanság, a tiszta gyermeklélek előfeltétele az uralkodói rangnak. Majd mikor Joskót magával sodorja a folyó, apja után kiáltozik, az után, aki megkeserítette életét.

A fuldokló kisfiú segélykiáltását senki sem hallotta s a vidámság prédikátorának aggkori sikere is csak elszigetelt eset, az érzelmesség nem több a felesleges súlyok növelésénél, tehát önelveszítő gesztus. Ezért a kassáki élményrétegeknek az alapszintje már e kötetben naturalista közvetlenséggel tör felszínre. Azonban nem mindegyik ekkori Kassák-novella korlátozódik a szociális nyomor által meghatározott emberi viselkedéseknek, a pusztulás látványának drámai megjelenítésére. Különben is e szövegek elemzése során a realista és az impresszionista elemekkel is számolni kell. Annál is inkább, mert az avantgárd hatására később elvben megtagadott, gyakorlatilag pedig ellenpontozott, visszaszorított analitikus magatartás, a pszichológiai emberlátás

felé hajlik e próza világképe. Olyan egyedeket állít előtérbe (e tekintetben a romantika példamutatása szerint), akiknek az eleven élet csupán a látszatait őrzi meg ideig-óráig, akik tehát a körülmények összejátszásának függvényeiként másként viselkednek és másképpen is gondolkodnak, mint embertársaik többsége. Kassák hagyományos pszichológiai módszerrel, empátiával értelmezi azokat a sorsokat, eseteket, amelyek az övéhez hasonló azonosulásra képtelenek előtt megbotránkozást vagy legalábbis találgatást váltanak ki (Isten báránykája, Tűz!...Tűz!...Tűz!...). Azonban már most szenvtelenül, tényszerűen küzd az előítéletek ellen. Úgy véli, hogy az általa felszínre hozott mélyvilág a szuggesztivitásával beszél önmaga helyett. A hitelesen feltárt emberi dokumentum szerinte nem tűri meg a kommentárt, a részrehajló állásfoglalást. Az író dolga csupán a beleélés,s ez azt jelenti, hogy a novella emberi helyzeteinek és az ezeket valamiképpen feltételező osztályviszonyok, társadalmi normák összefüggéseinek érintése kívül esik a célon, az önmagában hatásos történet poétikai elvén.

A szereplők magatartását meghatározó motívumok közül az éhség fordul elő legtöbbször, olykor kizárólagos közvetlenséggel is (Áldás, Enni akart). Másutt a kielégítetlen és kielégíthetetlen szexualitás formájában tűnik fel (A tavasz csengettyűje). Emellett sorsdöntő hatalomként szerepel a végzet, a gyöngeség magatartása miatt szükségszerűvé lett véletlen (Aranyvirág, Isten báránykája). A téma legtöbb esetben akaratlanul vagy indulattól elkövetett gyilkosság, esetleg öngyilkosság vagy pusztán haláleset. A bűntetteknek az összefüggések boncolása nélkül is külső, társadalmi indoklása és belső szükségszerűsége van, Kassák ti. éppen azt bizonyítja be, hogy az eredményükben szörnyű cselekedeteket nem szörnyetegek, hanem a helyzetüknek és természetüknek kiszolgáltatott tehetetlen emberek követték el. Az Életsiratás hősei nem szadisták, nem számító bosszúállók, s nem is anarchisták. Egyszerűen azért ölnek, mert az adott körülmények között nem tehetnek mást. Az Enni akart főhőse testi kínjában végez az őt nem értő s ezért megalázó prostituálttal. Az Isten báránykájának jámbor kis öregura pedig (ha hinni lehet végül homályba torkolló meséjének) kétségbeesésében, idegrohamában végez feleségével és annak fiával. A Tűz!...Tűz!...Tűz!... néma szerencsétlenje hasonló feltételek mellett mészárolja le munkaadóját, mint Kosztolányi regényének hősnője. Az emberben (legalábbis egyesekben) titkok, mások számára ismeretlen lehetőségek rejlenek, s egymás nem ismerése, de főleg a félreértés tragikus következményű konfliktusra adhat okot, különösen akkor, ha nélkülözők indulatai feszülnek egymásnak. A tét tehát leginkább a létfenntartás, az erkölcsi vonatkozás kisebb mértékben van jelen ezeknek a jónak és rossznak a fogalmán túl

született Kassák-novellákban. Az író közvetlenül nem ítél, hanem — enyhén stilizált formában — feltár. A maga módján így érvényteleníti azokat a törvényeket és szabályokat, melyeket hősei megszegnek, semmibe vesznek. Az alkotói ábrázolásnak köszönhetően az olvasó nem ítéli el a Halott a Dunán című novella szegény tutajosait, akik számára fontosabb árujuk átadása, mint az, hogy időközben elhunyt társuk holttestével törődjenek. Ahogyan az Életsiratás novelláinak kiadásával egy időben írt Misilló királysága című regényben is inkább szerencsétlenségnek tartjuk Kristóf tettét, őt zsaroló gazdaasszonya megölését, mint igazságszolgáltatásért kiáltó bűntettnek.

Elsősorban a közbejött világháború hatásával magyarázható, hogy az 1918-ban kiadott két novelláskötet (Egy szegény lélek megdicsőülése, Khalabresz csodálatos púpja) még több erőszakelemet tartalmaz, mint az Életsiratás anyaga. Itt még a halál, a megsemmisülés, illetve a megsemmisítés misztériuma elkerülhetetlen, szükségszerű tartozéka volt az életnek. Ezzel ellentétben a háború ideje alatt írt novellákban már teljesen kifejlődik az, ami az Életsiratásban még csíraként volt jelen: az életnek egyenlőtlen erők folyamatos összecsapásaként való értelmezése, a céltalan erőszaknak, az értelmetlenségnek a diadala. Kassák csak annyiban viszonyul kritikusan az általa alkotói módon átélt, átérzett erőkhöz, hogy történetei leginkább értékvesztésről, vagy álérték lelepleződéséről tanúskodnak és tanulságként szolgálnak. Kassák aktivista poétikája nem alkalmazható közvetlenül e prózai művek világképének értelmezésére. Mégpedig azért nem, mert az író, az expresszionizmus és általában az avantgárd kifejezésmódját vállalva és újjá teremtve (miként a kritikusok és irodalomtörténészek már megállapították) szükségszerűen líraivá oldotta prózáját. A líraiság pedig a tudatosságnál, programszerűségnél mélyebb rétegekből fakad, s alkalmasint rá is cáfolhat az ars poeticára. Ez történt ez esetben is. Kassák vitacikkei és manifesztumai ugyanis a szocializált emberre esküsznek, s egyes etikai indulatból fakadt versei olyan aktivista magatartásról tanúskodnak, amely a narrátori objektivitás vastag falán és a lírai érzékenység tejüvegén át csak alig-alig szivároghatott be a novellák világába. Éppen ezért a két (többnyire a háború élményében fogant) prózakötet létélményének, emberképének minősítésekor egy paradox jelentésű kifejezéshez kell folyamodnunk. Egy sajátosan pesszimista szociáldarwinizmusra gondolok. A szociáldarwinizmus a mi felfogásunk szerint (és természetesen Kassák világlátásában is) negatív fogalom. Negatív — mert antihumanista. (S azért is elfogadhatatlan, mivel kategóriarendszere és életbeli érvényessége viszonylagos, tehát zászlónkra tűzésével önmagunk alatt is vághatjuk a fát.) Ennek ellenére Kassák e szövegei közül szinte mindegyiket áthat-

ja. Ám a pesszimista jelzővel kifejezett megszorítást (átértékelést) rögtön szóvá kell tennünk, mert a novellák tragikus végkifejlete (a pozitív erők veresége s az irracionalizmus diadala) egyértelműen jelzi: az írót egyáltalán nem lelkesíti az erősebb győz elvének gyakorlata. Néhányszor kiszolgáltatott, tehát eleve bukásra ítélt hősöket állít történetei középpontjába, ám alkotói távolságtartása annyira kifejezett, hogy még az ártatlanság pozitív erényével rendelkező szereplő iránt is csak akkor ébred bennünk szánalom, ha utólag végiggondoljuk a szövegben kifejezett értékviszonyokat. Az író epikus létére leginkább úgy viselkedik, mintha egy mágikus színház ambiciózus igazgatója lenne: mindent bemutat, ami tapasztalata szerint lényeges és a közönség szempontjából is érdekes. Ilyenek vagytok, ilyen vagyok s kétségbeesésre való hajlandóságomban ezt fel kell mutatnom ahhoz, hogy egyértelmű legyen: egyfelől minek az alapján születik, másfelől pedig mi ellen irányul költői aktivizmusom — csakis így kell felfognunk a novellista Kassák erőfátumát ahhoz, hogy a szóban forgó jelentős műcsoportot a harciasság és a tudatos személyesség elemeiben bővelkedő opus szerves részeként értelmezhessük.

Az Egy szegény lélek megdicsőülése novelláiban az érintett erőviszonyok többnyire még a lélek képén válnak érzékelhetővé. E belső harc szenvtelen leírására a Tragédia, a Csendélet és A harmadik ember című novellák hozhatók fel példaként, míg A fekete vonatban (és részben a kötetcímmel azonos novellában) az expresszionista forma már önmagában az életben sorsdöntőnek tartott tényezőkre, a hatalmasabb fenyeget és megsemmisít elvére hívja fel a figyelmet. Ezért szinte hipnotizáltan veti magát a halott katonák hozzátartozóinak élén a sztaroszta az elesetteket szállító vonat kerekei alá. A kassáki fatalizmus igen hatásosan fejeződik ki az író által elvben megtagadott, túlhaladottnak tartott analitikus novellaformában. Az Egy szegény lélek megdicsőülése című történet azt a belső folyamatot ábrázolja, amelyben egy "erős" ember, aki kint a fronton kéjjel szúrt le egy muzsikot (akkor "öntudatlan vigyorgással dolgozott"), fokozatosan elveszíti önmaga feletti hatalmát, s egyik idegrohamában saját szemét szúrja ki. A transzcendens értékrend, egy túlvilági megtisztulás lehetősége erősebbnek bizonyul annál, amit a felettes én, a világ normarendszere diktál. A hadirokkantnak minden külső feltétele megvan ahhoz, hogy a berukkolásával vállalt értékekhez hűen vállalja és élvezze az áldozatáért kapott kárpótlást. Ő hallgatna is a jótanácsra, de bűntudata, idegbetegsége legyőzhetetlennek bizonyul, s ő önkéntes vaksággal jelképesen is elutasítja az érzéki világot, így vélvén visszaszerezni ártatlanságát. A bűn és bűnhődés, mint belső drámának a motívumai a másik ekkori

prózakötetnek a Novella című történetében is feltűnnek. (Mellesleg: az 1921-es Novelláskönyv Bélyegesek című novellájában is.) Azonban nem közösségi akarattal való azonosulás meghiúsulásáról, hanem egyéni hiányérzet kielégítéséről, az erkölcsi normák ellen irányuló teljességvágyról, tehát — mondhatni — raszkolnyikovi helyzetről van szó. Különben az Egy szegény lélek megdicsőülésének még két történetében kerül középpontba a vakság problémája (Sötétben, Pünkösdi virágzás). Itt már nem katarzist nyújtó cél, hanem vereségekhez vezető gond a testi fogyatékosság. Noha az író nem fejezi ki közvetlenül részvétét, azzal, hogy testi fogyatékosságuk miatt szerelmi igényükben kielégítetlen, fellángoló reményükben csalatkozó emberek belső életét vizsgálja, közvetve állásfoglalását is jelzi.

A példabeszéd igényű elfogulatlanságnak, a lélekbe mélyedéssel való (akaratlan) elkötelezettségtől független nyitottságnak, a szubjektív állásfoglalás lehető legteljesebb visszaszorítottságának a Tragédia a legjellemzőbb darabja. S ez egyben kulcs is, amennyiben a maga nyerseségében tárja fel az erkölcsi álcázások ellenére a társadalomban is folyamatosan jelen levő élethalálharcot. Pedig csupán egy kis veréb esetére korlátozódik. Azt mondja el: hogyan menekül a szolgálólánytól dédelgetett és a nevelőnőtől eltaszított kis állat a macska elől, miközben (az olvasó meglepetésére) nem a nála sokka erősebb vérengzőnek, hanem a természeti elemnek, a víznek az áldozata lesz, mert beleesik és megfullad. Kassák példálódzó iróniája a befejezésben kap nyomatékot: a végzet az előle való menekülés során csap le, ám egészen más irányból és másképpen, mint gondolnánk. A végzet játékos kedvére egyébként a Csendélet című novella is bizonyság. Itt az anyagi kiszolgáltatottságukban a társadalom perifériájára szorult nők kénytelenek hisztérikus hangulatukban a potenciális öngyilkos szerepét játszani. A történet kezdetén az egyik, a befejezésben a másik. Attól függően, hogy az "értékviszonyoknak" (mutatósságuknak) megfelelően miként érvényesülnek piacukon. Hogy Kassák novellisztikájának szociáldarwinizmustól átitatott világképe milyen távol van azoknak a hitvány önzésétől, akik számára osztályjellegű elnyomói célokat szolgált ez az elmélet, A harmadik ember című novella tanúsíthatja legfélreérthetetlenebbül. Távol áll tőlünk, hogy közvetlenül összefüggést lássunk a csavargásaiból Simon Jolánhoz visszatérő fiatal Kassák és a szöveg cinikus festője, Iván között. Nem csupán abban van a különbség, hogy nyilván a gazdag polgárok ízléséhez igazodó impresszionista Iván időközben jómódú lett, hanem abban is, hogy a gyerekeivel szemben értetlen, jól menő művész visszafogadása helyett "együgyű drabális ember"-e, a piszkos kezű kovács mellett tart ki. A munkás megbízhatóságával, jóságával múlja fölül a szélhámost, míg

ez hosszú távolmaradása során pénzt szerzett. Az asszonyban az erkölcsi érdek győz, annál is inkább, mert a pénzével dicsekedő borgőzös csavargó nem kísértheti meg szerelmi ösztönét. Az erősebb győz, s ezt az ábrázolásnak köszönhetően természetesnek vesszük, annak ellenére, hogy az íróról tudjuk: egy ideig közelebb állt az általa alantasnak és vesztesnek bemutatott festőhöz, mint a rámért sorsot elfogadó munkáshoz.

A harmadik emberben elsősorban az idő segített az ormótlan, de családias munkásembernek, hogy feléje billenjen a mérleg. Az asszony, aki már egy férjet elveszített, tisztában volt visszatérni akaró szeretője tulajdonságaival. A szenvedélyek felszabadításával járó mától holnapig élés azért sem felel meg neki, mert éppen betegségéből lábadozik. Gyógyulása öntudatlanul is egy új, a gyermekeiért felelősebb élet kezdetét jelenti számára. Van azonban a Khalabresz csodálatos púpja című kötetben olyan történet is, ahol senkiben sem tudatosulnak az értékviszonyok, s egyszerűen a körülményeken, a véletlenen, de lényegében: az élet szükségszerűségén múlik, hogy aki diadalmasnak, teljesnek érezte magát, elbizonytalanodik, veszélybe kerül, majd oktalanul megsemmisül. A Májusi ének című novella egyike azoknak a példabeszédeknek, melyek világképe a már említett szociáldarwinizmusnak a "logikáját" fejezi ki. Az expozíció ünnepi hangulatú. Az utcák képe az újjászületö élettől derűs, s a két fiatalember, a fölényes ficsúr és a gátlásos hivatalnok is oldottan viselkedik: a gazdag megvendégeli a szegényt. Miután elváltak, az úr, ellenállhatatlanságának tudatában, régi nőismerőséhez indul, mert "Mint valami ostor alatt tartott ragadozó, küzdött szomjas, felkergetett vágyaival", s mert "Nem bírt magával, ereiben mint izzó, harapós tűz folyt szét a vágy". A külváros számára idegen és félelmetes környezetében azonban magabiztossága és erőmámora elpárolog, s ezzel az író pontot is tesz emberképe pszichológiai vonatkozásai után. Ami ezután jön: látomásszerű. Az utcákból embercsoportok bukkannak fel s a tehetetlen ficsúrt is magukkal sodorják. Aki tehát önmagában érezte magát teljesnek, az most a lázadók tömegével sodródik, s még életét sem mentheti meg. A mindig pénztelen Kassák számára kétségtelenül elégtételt jelentett az élősdieknek e végzete. Ő azonban — mély emberszeretetének megfelelően — nem csupán a művész felemás bosszúja miatt írta meg látomását. S még kevésbé azért, hogy a saját sorsát is megváltó osztályba vetett hitet fejezze ki. Ő ugyanis tapasztalatból ismerte, mert ténylegesen élte a munkások életét, s nem volt karrierista. A lázadó embertömeg önző irracionális jelenség volt előtte. Éppen ezért a következőképpen fejezi be történetét: "...az éhes, nagyhitű tömeg ritkuló, véresre lőtt soraival rajta keresztül verekedte magát tovább, valami ködös, ismeretlen cél felé". Az író (s

ezt egyéb műveiből tudjuk) jól ismerte azokat az okokat és szükségleteket, meggondolásokat és indulatokat, melyek a tavaszi éjszakában forradalomba csődítették az embereket. Ám őt a megmozdulás mint a hőse szeme előtt alakuló valóság érdekli, s az természeti csapáshoz hasonlít az ő látomásában. Példabeszéde szempontjából az a megsemmisítés a fontos, amellyel egy félelmetes, formátlan és határozott cél nélküli irracionális erő tesz igazságot az egyén felfuvalkodott illúziói ellenében. Ezt az igazságtevést azonban csak az olvasó emlegeti, s nyilván Kassák emlegette nélkülözései során és politikai témájú beszélgetéseiben vagy cikkeiben. A novella tömörsége nem tűr szociális vagy erkölcsi magyarázatot. A novella a lényeget jeleníti meg, s ez nem más, mint erők összecsapása, erő megsemmisülése. Feleslegesnek tartjuk, hogy itt, az író novelláit méltatván, a puszta hivatkozáson túl Kassák-versekből és egyéb írásaiból vett idézetekkel bizonyítsuk: e szociáldarwinista emberkép a sérült XX. századi individuumnak attól a túlkompenzálásától sem független, amelynek lehetőségét a futurizmus teremtette meg sajátos erőszakkultuszával.

Hogy Kassák szociális és erkölcsi énjéből, vagy legalábbis (az ő fogalomrendszere szerint) a bosszúvágyból, tehát emberi elfogultságból valamennyi mégis beszüremlik a tárgyalt novellákba, arra utal, hogy élősdit, kéjencet semmisít meg a forradalom forgataga. Ugyanez jellemzi a Portrait szénnel című novellát is, ám azzal a különbséggel, hogy itt nem élősdi, hanem az élősdinek a bérese érzi magát legyőzhetetlennek az erotikus mámorban. Igaz, hogy ily módon a szociális érdekét is kompenzálhatja, ám mégsem magasztosul pozitív hőssé, mégsem válhat alkotói tétel megtestesítőjévé, mert erőszédületében (még ha megalázottságában és érthető hirtelen indulatból is) gyilkosságot követ el. S éppen ezért a legjobb Kassák-novellák egyike e szöveg. Az események menete valójában mély belső szükségszerűségből alakul ki. "A paraszt" ugyanis a gazda feleségéhez menet "Lépésről lépésre szilajabb, vágyakozóbb lett, s most érezte,hogy egyetlen ütéssel a halálba verné azt, aki véletlenül is az útjába feszülne. Kívánta, és betelni akart a lopott szerelemmel." A gazda viszont -- s ezt a később elemzendő Eltolt figurák lélekrajzából tudjuk -- szükségszerűen mindig benne lappangó gőgjét, birtokosi mindenhatóságát vágja váratlanul eléje kerülő és hazudozásra kényszerülő cselédje arcába. A harmadik, a végkifejletet eldöntő személy, akit magatartásában szintén atavisztikus indítékok motiválnak, a gazda felesége. A nő, akinek önmegvalósításában nincs szüksége barbár fizikai erőre s még a szenvedélyeknek következetes vállalására sem. A nő, aki a mély és tartós érzelmeket nem ismeri, s gátlástalanul árulja el azt, aki miatta és részben érte követte el szörnyű tettét. Ő is csupán önmagát érvényesíti, akkor is, amikor

felszarvazza férjét, s akkor is, amikor nem vállal közösséget férje gyilkosával. A helyzet iróniája, hogy az ürességében felfuvalkodott tekintélyt és az elbizakodott nyers erőt egyaránt a gerinctelenség, az erőtlenség roppantotta össze. De úgy is fogalmazhatunk, hogy a novella két tragédiájában a férfi kivagyisága önnön hibája miatt szenvedett vereséget, s hogy az asszony, a mindenkori kiszolgáltatottság megtestesítője, az alkalomnak megfelelően ösztönösen találta meg a menekülésnek a legrövidebb útját. Először: az embertelenül durva férj elől a béres karjaiba; másodszor: az őt elvakultságában gyilkosságban bűnrészessé tenni akaró szeretőtől a törvényes hatóság oltalmáig.

Az erő látszatként párolog el, az ember sokkal kevesebb vélt önmagánál, sőt önmaga ellentéte — a Khalabresz csodálatos púpja című novellának is ez a főmotívuma, csakhogy itt a pénzéhség mániákusával van dolgunk. Khalabresz ugyanis, egy régi mítosz erőterében ténykedve, mindenkit és mindent aranyai gyarapítása érdekének rendel alá. Így aztán nem csupán a feleségét és lovát használja el, hanem önmagát is, mert a véletlennek köszönhetően fény derül az embereket félrevezető zsugoriságára, úgyhogy Khalabresznek nem csupán a vagyonával, hanem az életével is fizetnie kell. Különben ezen a szövegen látszik egyértelműen: hogyha Kassák a spontánabb, hagyományos narrációt választja, ha tehát a lélekanalízis és az avantgárd költőiség csak alig-alig kap helyet írásában, akkor nem sokban múlja fölül a középszert, a sztereotípiát. A realisták műveiben ugyanis már rég Kassák előtt találhatunk ahhoz hasonló felvilágosító szentenciát, mint amilyet írónk ad uzsorása feleségének szájába: "Hidd el, nem minden a pénz! Hidd el...". Számunkra azonban Kassák létélménye szempontjából ez esetben is fontosabb annak megállapítása, hogy — a Májusi ének úrifiújának tragédiájához hasonlóan — itt is az erőmámor semmibe foszlásának s ezzel együtt az egyén halálának lehetünk tanúi. Amit Marx még a múlt században a pénznek elidegenítő, de ugyanakkor önmegsemmisítő hatalmáról mondott, azt illusztrálta Kassák az uzsorásról szóló példabeszédében. Ebben az értelemben az aggályoskodásból púpként hátra kötött vagyon önmagában (mint az ember mozgását gátló teher) a saját magát megnyomorító ember mérhetetlen ostobaságának jelképévé válik. A hatalom illúzióját kelti, miközben leigáz és megsemmisít. Mások által, persze, akik ilyen vagy olyan okokból szintén túlbecsülik a pénz fontosságát. Ez a piaci tömegnek a váratlan agresszivitása által válik szemléletessé, amint lecsap az uzsorás púpjából szerteguruló véres aranyakra.

S vajon hol van e különbözőségükben is egylényegű erőlködéseknek (mint rosszul felfogott önzéseknek, önérvényesítéseknek, kiéléseknek) a gyökere?

A gyerekkorban. A Ballada című novella ugyanis az ártatlanság szintjén prezentálja, amit eddig az érintett novellák kapcsán felnőttek egyedeinek és kisebb-nagyobb csoportjainak sorsa által szemléltetett az író. A szomorú történet két gyermekről szól, akiket megfertőz a háború kezdetének diadalmámora. A vakmerőbbnek sikerül csatlakoznia a frontra induló katonákhoz, s mindaddig röpül vele a világ, mindaddig élvezi a hazafias frázisok okozta szédültséget, a hencegő levélírást, magamutogatást, míg az első csatában nem sebesül meg súlyosan. Ekkor már a holtakra ereszkedő madarak beszélnek helyette. -- Ka-ár-ár-ár..." --, ő már csak lebecsült barátja nevét ejtheti ki sírva a száján. Ő, aki korábban a harc késése miatt türelmetlenkedett, "Mint valami tigriskölyök csapkodta össze éles, fiatal fogait".

Itt már a témának megfelelően érzelmi húrok is megpendültek -- noha egy avantgardistához illő visszafogottsággal. Nem így az Őszi bál a 7. 7. 7.-ben című novellában, ahol ismét a szenvtelenség kerül előtérbe, ám a Portrait szénnel drámaian expresszív közvetlensége helyett avantgárd látomás formájában. Itt az első sortól az utolsóig, a pszichikai vonásoktól teljesen függetlenül, tömegről, energiát, mozgást produkáló hullámzó anyagról van szó. Egy nagy formátlan tömegről, melyből egy-egy pillanatra kisebb tömegek emelkednek ki. A szüreti mulatságra gyülekező "népség süketen messzire néző szemekkel járt", közöttük a novella elején "az áldott szájú kiáltók", a közepén a "mohó éhség"-ű "illatos, telivér legények", a végén pedig az ítéletvégrehajtó "négy-öt ördögi testvér". "Ma túltettek lusta, színtelen életükön, vérmes kíváncsisággal lesték a percet, az első szüreti bál kezdetét, amely boldog, mesebeli időkre emlékeztette őket, és az eszük, szívük máris részeg volt a szokatlan gyönyörűségtől", s "szemük a kusza tarkaságból megszázszorozva látta ki a szépet". Kassák látomásaiban az ünnep dél-amerikai hőfokú orgiává fokozódik: "Valami vak, fejvesztett izgalom vett erőt az embereken, a zenészek keverték a szédítő keringőt, és ők szorosan összebújva járták a szeles, zuhogó táncot. Valamennyiőket kergető, az esztelenségig fokozódó vágy tüzelte, az ősz szülők a csintalan gyerekekkel topogtak, a szerelmesek mindent feledve simultak egymás pihegő mellén, és szomjas ajkukon cuppant a csók..." S paradox módon ez az erőszakosan is zenét követelő tömeg még nem juthat el a bacchusi—dionüszoszi mámor csúcspontjához: a bálkirály, Föld Tamás alajában megszemélyesített erőszak uralkodik felette. Felszabadítójuk egy huszár képében jelenik meg, aki futurista lendülettel csap le a bálkirálynőre, míg, miként az ismert expresszionista képeken, "Hideg halálfélelem futott végig a tömegen, az asszonyok, lányok alázatos simulással a párjukra ölelkeztek, és valamennyiök szeme Föld Tamás hatalmas alakját kereste a sűrű

embererdőben." A "két féltékeny hím állat" összeverekszik, s a tömeg mintha erre várt volna, közbeavatkozik s kegyetlenül végez bálkirályával, majd pedig, mintha mi sem történt volna, a hajnalodás ellenére is tovább folytatja a tivornyázást. Nincs tehát pozitív vagy negatív figura. S noha Föld Tamás, kíméletlen erejű, hatalmaskodó természete miatt először ellenszenvesnek tetszhet, a felettes énjének parancsa alól felszabaduló tömeg ellene indított gyilkos támadása közömbösíti a bálkirállyal kapcsolatban kialakult ellenszenvünket. A nagy tömeg, a nagyobb erő végül is győz -- ennyi a novella tanulsága. Az ösztönöké a döntő szó, az értelem járulékos elem -- sugallja Kassák Lajos szimbolizmusa. S ezt a novella egészén belül egyetlen mondat is kifejezi: "Egymást ütötték, gyilkolták, és az, aki ellen valamennyien lázadtak, még mindig nem esett le a lábáról." Ezzel természetesen nem csupán az emberi természet gyarlón ellentmondásos voltára utal, hanem a célnak és a módszereknek a tisztázatlanságából, átértésének hiányából eredő hiú és felesleges áldozatokra. Egyszóval: itt Kassák későbbi dadaizmusának forrásánál vagyunk.

Ez még inkább megfigyelhető az Anarchistatemetés című szövegben. Az előző novellában ugyanis még volt laza logikai kapcsolat a szereplők tettei között, s a tömeg magatartásának megváltozása, felszínre törő agresszivitása is indokolt volt a maga általánosságában. Nem így az Anarchistatemetésben, amely már nem költői prózának, hanem prózaversnek tekinthető. A teljes, az "irtózatos" csendből, az egyik szélsőségből indul, majd a temetésből forradalommá forrósodott hangulat, tobzódó életmámor csúcspontja után ismét a csend, a halál nullpontjáig ereszkedik vissza a parabola. Kassák iróniája abban van, hogy egyrészt közvetlenül a temetéshez, a halotthoz, az eszméiben élő gondolkodóhoz kapcsolja a zendülés kitörését, másrészt a további fejlemények anarchiáját teljesen függetleníti a céltudatosságtól. Míg ugyanis kezdetben egy szűkebb csoport, vagyis a tudatos hívek alkotják a halottas menetet, addig természetes, hogy "ami éveken át az ő szájából a világba tévedt, az forrón most ott zsongott a kócos fejekben, és vitte, söpörte őket az elgondolt cél felé". Ám mikor mértéktelenül felduzzad a menet (miután "az utcák kiöntötték legfájóbb terhüket: az Embert"), hirtelen "mintha őrület gyújtotta volna fel az emberek eszét, már senki sem tartotta magát vissza". Elszabadulnak az indulatok, s noha a puskák ropogásából s az "éles, vörösbe mártott pengék"-ből a rendfenntartó erők közbeavatkozására lehet következtetni, a kétségbeesett küzdelem maga a halál ellen folyik -- "Csak azért is!" S ez már nem osztályviszonyokat romboló tudatos harc, hanem az okát önmagában rejtő életvágy irracionalizmusa: "A féktelen akarat őrült buzgóságával

hánykolódtak ide-oda az utcán, mint valami felbőszült, ezerfejű szörnyeteg, kit mennél jobban megcsonkítanak, annál félelmetesebb lesz; mint tátongó, éhes farkasok estek az arató halálnak." A barát és az ellenség közötti határ elmosódik, "s aki bírta, nyűtte a mását". "A mását" — micsoda lényegláttató kifejezés azon író számára, aki előtt a forradalom csupán az epizódszerepükkel elégedetlen színészek zendülése az élet színpadán: harc a nekik megfelelő szerepért, vagy a főszerepért! A novellánál is hitelesebben tanúsítja ezt a két novelláskötetet követően született, már a címével is kifejező Tragédiás figurák regény. Túl jól ismerte Kassák munkatársai valóságos igényeit ahhoz, hogy kizárólag azokra építette volna regényeit. A szegény származású anya (a mély írói realizmusnak megfelelően) tiszti szerepbe álmodja fiát. Ez viszont, nem találván helyét, forradalmi vezetőnek álmodja magát. Így szülhet az ártatlan álom ostoba idegenséget, ez viszont kegyetlen cirkuszt — sugallja a maga rezignált cinizmusával, csalódott humanizmusával az emberen és az általa teremtett viszonyokon prófétikus okossággal átlátó Kassák.

Az ember önérvényesítése, ösztönei diktálta felszabadulása tehát a másokkal szembeni kíméletlen agresszivitást is magában rejti. Bizonyára a háború élménye juttatta ehhez a tapasztalathoz Kassákot, hiszen az Életsiratás novelláinak cselekménye is nemegyszer torkollt gyilkosságba, ám azokban a cselekedeteknek társadalmi szükségszerűsége is volt. Nem így a Khalabresz csodálatos púpja történeteiben, amelyekben (eltekintve az eddig érintett expresszionista látomásoktól, melyekben az erőszak a féktelen szabadságvágynak, a gátlástalan tobzódásnak a következménye), noha drámai helyzetek készítik elő a végzetes tettet, a motiváló körülmény csupán az emberben eleve meglevő állati princípium felszabadítására nyújt alkalmat. Ebben az értelemben e novelláskötet néhány darabja naturalistább az Életsiratás bármelyik történeténél. Ilyen mindenekelőtt az Eltolt figurák című novella, melybe akár némi öniróniát is beleérezhetünk. Először a pályaőr mutatkozik benne agresszívnak, kifejtetlen okok miatt idegesnek, majd pedig a háborúból visszatérő hadirokkant töltődik fel oly mértékben indulatokkal, hogy orvul lelövi az őt jóságrohamával fárasztó s a fél falut az együttérzéssel és kérdésekkel rászabadító pályaőrt. Ez utóbbi abban hasonlít Kassákra, hogy nem volt frontharcos, s hogy a nyugtalanság ijesztő látomásokat, az avantgárd irodalmára emlékeztető asszociációkat vált ki lázas agyában. "Közömbös, csigabiga élete egyszerre a világ fájdalmát nyerő óriássá nyújtózott... Háború... Tűz... Vér... Jajongó sírás... Halott emberek..." Kassákból sorsának keménysége természetesen már évek óta kikalapálta az érzelmességet, a háborúban szenvedő emberekkel való szolidaritást azonban — nem. S éppen ezért talán saját humaniz-

musának abszurditásából is kifejezhetett valamit, amikor a pályaőr "krisztusi rajongásá"-val azt az indulatos nyomorékot állította szembe, aki "Nemrég még kemény parancsra-készülődéssel bicegett el a fehér városi ágytól, kicsiny, megmaradt vére szinte bolondult az otthoni gyűlölt urasságért és most után, tehetetlenül fulladozni érezte magát a nagy szeretetben." Nem a háborúban, a testi és lelki szenvedések következtében eltorzult magatartásról van itt szó! A gazda ti. azért öli meg a szívét a tenyerén hordó vasutast, mert egykori fölényét, gőgjét, keménységét, egyszóval kíméletlen úri voltát félti. Rémülten tapasztalja, hogy "valami elkerülhetetlen kényszer alatt kettőjük marakodásán át is elért hozzá a harmadik szelíd tanító hite, s ő már csak alázattal szolgálni, az erősek gyermekszeretetével kímélni tudta megnyomorodott párját." Az erőseknek erőseknek kell lenniük, a durvaság erkölcsi kötelesség -- a gazda tévhitének buta önzésében még inkább megerősödött a háborúban. Csonkasága következtében még agresszívabbá válik, gyilkos tette által ereje változatlanságával ámítva önmagát. A novellában érvényesülő groteszk erőlogika értelmében a vasutas követett el tragikai vétséget, mert "egészséges" erőszaköszönő ellenében engedett a szánalom csábításának, a gyöngék magatartásának. Segíteni, könnyíteni akart, s ennek éppen a fordítottját éri el, ezért kell pusztulnia. A gazda mintegy önvédelemből készül a gyilkosságra: "Egyre tisztábban érezte, hogy ez a kéretlen nagy jóság, mint valami súlyos, színtelen massza csúszik rá a mellére, és lassan-lassan még a kemény, parancsoló hangját is elfojtja."

De nem csupán a szexuális és a tekintélyérdek motiválja az erők összecsapását, hanem -- miként a lélektani típusú novellák kapcsán már szóltunk róla -- az anyagi érdek is. Az Ünnep? című novella vándorcirkuszának négere azonban mintha nem csupán társulatának anyagi érdekeit védené, amikor a cirkusz poronján "szörnyű, halálig tartó viaskodás"-ba kezd a vele megküzdeni akaró sovány paraszttal. A józan ész szerint a néger vasgyúró számára elsősorban az a fontos, hogy ne győzzék le, míg a parasztnak támadnia kell, ha meg akarja szerezni a rossz háza megjavításához szükséges pénzösszeget. A szerecsen azonban szinte szórakozva töri össze a szerencsétlen bordáját. A küzdelem nyersebb, keményebb annál, ami a tétnek megfelelne, tehát fölülmúlja a valóságos érdekeket. A kihívó túlzott durvasággal csillogtatja baromi erejét, míg a kihívott számára nem létfontosságú, hogy az esetleg megnyert pénzösszegen új cserép kerül-e háza tetejére. Eszerint tehát ha nem érvényesül is tisztán a harc a harcért elve a cirkuszi porondon, a helytelenül fölfogott önérvényesítés, a másik megsemmisítésének a vágya mindenképpen befolyásolja a küzdőket. "Izmok feszültek, fogak csikordultak, s mintha veszendő

hazájukért, szent fanatikus hittel és csodálatos világért küzdöttek volna, a két ember bolondul újra meg újra egymásba kapaszkodott." Ha sportszerű a birkózás, s kíméletlenségében nem jelképezné az embereknek a hiú energiapazarlásra való hajlandóságát, aligha akart volna a tömeg szinte tragikus vereséget szenvedett társáért bosszút állni. Tévednénk azonban, ha e felébredt igazságérzet alapján azt hinnénk, hogy a tömeg ebben az expresszionista elemeket többnyire nélkülöző novellában kezdettől fogva logikusan, céltudatosan cselekszik: "Akik az előbb még térden állva, bánatosan lehorgadt fejjel ájtatoskodtak a hűs tömjénfüstben, és csöppnyi vagyonkájukra gondoltak a legszentebb ima közben is, azokért most hiába sírt otthon a kedves csecsszopós, az éhes barmok nyakán hiába zörgött a vastag, kurta lánc; számukra mintha semmi, semmi nem élne a lármás komédiásokon kívül, bámész, nyitott szájjal felejtődtek a piacon." Az emberek nagy többségének tehát nincs jelleme, hanem mindig a helyzethez alkalmazkodva viselkedik.

A két 1918-ban kiadott novelláskötet tipológiavázlatát a főmotívumnak (a szociáldarwinista kíméletlenségnek, az erőviszonyok előreláthatatlan alakulásának, az élet irracionalizmusának) és a narrátor helyzetének szem előtt tartásával készítettük el. A Sötétben és a Pünkösdi virágzás még a hagyományos analízis módszerével íródott lélektani novella. Testi hibával küszködő emberek vergődését, érzelmi, illetve szexuális kielégületlenségét jeleníti meg egy-egy meghiúsult kísérlet keretében. Expresszionista lelki drámákat is találhatunk e két novelláskötetben. Ezek -- Egy szegény lélek megdicsőülése, Novella -- az önmagát túlbecsülő, s ezért tragikusan önmaga ellen forduló erő példázatai. Ehhez a típushoz tartozik az akasztófahumorú történet is, mely A zöld lámpa körül címet viseli. Itt a fiziológiai abszurd, a hiperpotencia, tehát a belülről támadó rém az abszurd forrása. No meg a Játék is itt említendő, melynek hőse hasztalanul próbál meg mindent, hogy kihúzza magát a háború őrült világából: először csak játssza az őrültet, míg végül valóban megőrül. A műbeli szereplők közötti erőviszonyról középpontba állított szereplők nélkül s az előbbi novellákénál még halványabb axiológiai árnyalattal a Csendélet, a Májusi ének, az Ünnep?, a Portrait szénnel és az Eltolt figurák alakít ki képet. Ez a helyenként költői eszközökkel tűzdelt epikai objektivitás már-már költeménnyé sűrűsödik az Őszi bál a 7. 7. 7.-ben, a Ballada, a Piros szüret és az Anarchistatemetés című novellákban. Bennük jut kifejezésre a legelvontabban s egyúttal legnyomatékosabban Kassáknak az ember lehetőségével és az emberiség haladásával kapcsolatos kétely.

Végezetül tehát hadd állapítsuk meg, hogy nem a novellisztika mond ellent a költő és szerkesztő versekben és manifesztumokban kinyilvánított tö-

rekvésének, hanem fordítva: a küzdelmeiben megedződött ember, a tudatos alkotó nem hajlandó egész lényét átadni annak a léttapasztalatnak, amely a melankólia óráiban a lélek mélységeiből vetül rá a világra, az emberi viszonyokra. Nemcsak a világgal dacol tehát Kassák aktivizmusa, hanem önmaga súlyosabb, tehetetlenül mélybe húzó énjével is.

FERENCZI LÁSZLÓ

KASSÁK ÉS A BELGÁK

Brüsszel, 23, rue Ravenstein. 1987 őszén a Palais des Beaux Arts-ban Bruxelles—Vienne kiállítás (1890--1938). A kiállított anyaghoz néhány lépcsőfok vezet. Amit először észreveszünk, Kassák Lajos fiatalkori arcképe. És mellette a MA egyik lapjának fényképmásolata.

A kiállításhoz katalógust készítettek. Előszavát Fabrice van de Kerckhove írta, a brüsszeli Archives et Musée de lá Littérature munkatársa. Ő és kollégái rendezték a kiállítást és szerkesztették katalógusát.

A katalógus szó félrevezető. Nem egy kiállítás anyagának a reprodukciója, hanem a kiállítás előkészítési munkálatainak tanulságait összegező igen gazdagon illusztrált kötet. Az előszót követően tizenkét tanulmány foglalkozik Brüsszel és Bécs kapcsolataival, így Fernand Khnopff és Gustav Klimt viszonyával, Hofmannstahl Maeterlinck-élményével, Verhaeren és Stefan Zweig barátságával, Rilke flandriai útjával, bécsi építészek és muzsikusok brüsszeli szereplésével. A komparatista és interdiszciplináris tanulmányokat tartalmazó kötet tanulsága meglepő: az osztrák és belga művészek rendkívül gyümölcsöző kapcsolata az első világháború kirobbanásával megszűnt. És 1918 után Musil korábbi mestere, Maeterlinck ellen fordult. De Bécs és Brüsszel kapcsolata a húszas évek első felében is megmaradt. Nem Freud miatt, hiszen a pszichoanalízis belgiumi hatása 1938-ig elhanyagolható. Hanem Kassák Lajos és a bécsi magyar emigráció miatt. A világháború előtti belga--osztrák együttműködést magyar és belga avantgárd művészek kapcsolata váltja fel. Ezért jogos, hogy a kiállítás nézője először Kassák fényképével találkozik.

×

A századforduló idején úgy látszott, hogy a nagy művészet, a modern költészet Belgiumból jön. A színpadot Maeterlinck uralta, verseit is fordították, így nálunk Kosztolányi Dezső. A kor legnépszerűbb költője Verhaeren

volt, különösen a Rajnától keletre. Ady 1906-ban mindkettőjükről és általában Belgiumról rendkívül elismerően írt. Német nyelvterületen Zweig népszerűsítette Verhaerent, könyve 1910-ben Párizsban franciául is megjelent. Verhaeren tekintélye a századforduló idején Franciaországban is jelentős volt, egy olyan időpontban,amikor Paul Claudelt még alig ismerték, és Paul Valery negyedszázadon keresztül nem publikált.

Az Egy ember életében Kassák elbeszéli Verhaeren költészetével való találkozását. Azt is elmondja, hogy egyesek a belga költőt ajánlották neki Ady ellenében. Kassák mindvégig hű maradt Verhaerenhez, 1955-ben a Szénaboglyákban változatlan szeretettel és elismeréssel ír róla. Az Egy ember élete szerzője nem szól Maeterlinckről, de 1914-ben az Isten báránykái két kritikusa is (Szabó Dezső és A Hét névtelen cikkírója) emlegeti a ganti drámaíró hatását az egyfelvonásosokra.

1909-ben Kassák gyalog Párizsba indul. Németországban megismerkedett Szittya Emillel, akinek ösztönzésére belgiumi kitérővel jutott el a francia fővárosba.

Kassák a létért küzdő magyar szociáldemokrata párt soraiban nőtt fel. A munkásmozgalmat akkor és még sokáig nemzetellenes elemnek tekintették. Belgiumban viszont Kassák Európa egyik leghatalmasabb és leggazdagabb munkáspártjával találkozott. A választási reformot követően a Parti Ouvrier már 1894-ben huszonnégy képviselőt küldött a parlamentbe. A szocialista sajtó látványosan fejlődött. A század elején a Parti Ouvrier Belge már öt napilapot adott ki, összesen napi százhúszezer példányban. Kiadott továbbá Brüsszelben és más városokban tizenöt hetilapot. A Párt népi egyetemeket alapított, és az országot behálózta művészeti szakosztályaival. A brüsszeli Maison de Peuple művészeti szekcióját Verhaeren vezette.

Mit tudott mindebből Kassák? A számokat nyilván nem ismerte, de a hangulatát megérezhette. A Maison du Peuple-ről három művében is beszél. Két közismert, sokat idézett remekművében, A ló meghal, a madarak kirepülnek című eposzában és az Egy ember életében, továbbá a Hídépítők (1942) című regényében. A Hídépítők nem tartozik Kassák sikeresebb művei közé, de tárgyunk szempontjából fontos. A teljesen elmagányosodott Kassák idillt kereső hőse mint az elveszett boldogságra emlékszik vissza arra az időre, amikor a Maison du Peuple alkalmazottja volt.

*

"Rubiner és Goll ma a legnagyobb humanisták. Romain Rolland vén totyakos hozzájuk képest. Nem szentimentális pacifisták, de nem is dogmatikus szocialisták. Ők az igazi fiatalság, s ez a legnagyobb értékük.

— Le tudnál valamit fordítani tőlük?

— Hogyne — mondotta fölényesen, s aztán magában olvasni kezdte a német írást, alig érthetően dadogott föl valamit magyarul. Ahogy ő fordított, az alig jelentett valamit, de mégis megéreztem a versekben rejlő friss erőt, a bátor kifejezési formát, a szavak színét és lendületét. Úgy éreztem, mintha barátokkal találkoznék össze, olyasvalakikkel, akiknek a nyelve hasonló az enyémhez anélkül, hogy eddig ismertük volna egymást, s majdnem ugyanazt és ugyanúgy írunk."

Szittya a Mistralban megjelent Goll és Rubiner verseket fordíthatta le Kassáknak. A Mistral egyébként Apollinaire-től és magától Kassáktól is közölt. Szittya azt is tudathatta Kassákkal, hogy Rubiner és Goll a Die Aktion köréhez tartoztak. Rubiner egyik versét Kassák már A Tett internacionalista számában közli, Goll majd a Ma egyik sztárja lesz.

Gollt a belga Pansaers is kiadja a Résurrectionban. Pansaers az új német irodalomról szóló tanulmányában megemlíti a Die Aktiont, melynek minden egyes száma "világirodalmi antológia". Ivan Goll ott énekli "Marcel Martinethez hasonló fülszaggató verseit".

Elvileg a négy számot megért Mistral, amelyet az első világháború kirobbanása után Hugo Kersten és Szittya szerkesztett, A Tett elődjének tekinthető. Hiszen Kassák maga beszéli el az Egy ember életében, hogy A Tett előkészítő munkájában Szittya is részt vett. A Mistral is nemzetközi folyóirat volt, Apollinaire-t, Kassákot és a német expresszionistákat egyaránt közölte.

A svájci száműzetésben élő Romain Rolland a Mistralban megjelent Apollinaire és Kassák verseket rossz futurista verseknek értékelte, naplójának bejegyzései szerint. Nem tudom, hogy a Budapestre érkező Szittya értesült-e Romain Rolland rosszallásáról, Szittya svájci kapcsolatai ugyanis még feltárásra várnak. Az avantgárd és a nemzetköziség nem jelentett feltétlenül Romain Rolland-ellenességet, hiszen Pansaers a Résurrection első számában Romain Rollandnak ajánlotta a német irodalmat bemutató tanulmányát.

A Résurrection és A Tett modellje egyaránt a Die Aktion lehetett, melynek minden egyes száma "nemzetközi költői antológia" volt. A Tett és a Résurrection már csak a szerkesztők személye miatt is, egyaránt komolyan vette az irodalmat és a képzőművészetet. Csak míg Kassák elsősorban a francia, Pansaers főként a német költészet bemutatására törekedett. Mindkét folyóirat a német expresszionistákra és a francia unanimistákra figyelt. Az unanimistákat is Whitman kozmikus testvérisége ihlette, miként Goll is Whitman jegyében indult. Az unanimistákat később a szürrealisták szorították ki az

érdeklődés előteréből, illetve a francia költészet élvonalából, noha Eluard-ra főként pályája első és utolsó szakaszában erősen hatottak. Ezra Pound, akinek nevét Kassák meglepően korán megjegyezte, 1921-ben Vildracot és Jules Romaint tartotta a legjobb francia költőknek.

*

Kassákot tipológiai rokonság köti Pansaershez.

Clément Pansaers, a költő, esszéista, festő, szobrász és szerkesztő 1885-ben született, tehát két évvel volt idősebb Kassáknál. 1922-ben halt meg, A ló meghal, a madarak kirepülnek évében. Ugyanabban az esztendőben jelent meg James Joyce Ulyssese is. Pansaers az eposzt nem ismerte, de Kassákról talán hallott, mert mindketten megjelentek a brüsszeli Ça Ira-ban. Utolsó hónapjaiban Joyce és Ezra Pound iránt érdeklődött, így próbált kiszakadni a belső vitáikba bonyolódó párizsi dadaisták köréből.

Pansaers és a Résurrection újrafelfedezése folyamatban van. Sokáig ugyanis csupán ifjúkori barátja, Robert Goffin emlegette, aki szerint "dadaista volt a dada előtt". 1974-ben Marc Dachy reprint formájában újra kiadta a Résurrectiont, majd 1986-ban Bar Nicanor és más dadaista szövegek címen Pansaers legfontosabb írásait. Mindkettőhöz jól tájékoztató előszót írt.

1917-ben a németek megszállta Belgiumban, La Hulpe-ban, Pansaers megindította a Résurrection című folyóiratot, amely a háború végéig jelent meg rendszeresen. (Emlékeztetőül A Tett 1915-ben indult.) Pansaers közölte Pierre Jean-Jouve, Ivan Goll, Michel de Ghelderode verseit, Carl Einstein, Franz Wedeking, Franz Werfel, Walter Hasenclever és Herwarth Walden írásait, Rudolf Bauer, Maria Uhden, Albéric Thévenet, Fernand Wesly metszeteit és rajzait. Elsőként mutatja be a német expresszionisták műveit a francia nyelvű közönségnek.

A Résurrection tehát nemzetközi orgánum, mint A Tett és a Ma, valamint a érdeme az volt, hogy megőrizte a háború előtti nemzetköziséget. Mert Kassák, amikor leginkább újítónak látszik, akkor követi leghívebben a hagyományt: A Tett a magyar irodalom 1914 előtti öntudatos és következetes nyíltságát őrzi meg. (A teljesség kedvéért: nemcsak A Tett, az ellenséges országok irodalma iránti érdeklődés nem veszett ki teljesen a magyar sajtóból.) Ez a nyíltság jellemezte Belgiumot is, az angol, francia és német művészet keresztezési pontját. Az első világháború és közvetlen következményei a modern kultúra három nagy műhelyét pusztították el: Magyarországot, Belgiumot és Olaszországot.

Clément Pansaers 1912 májusában látta Brüsszelben Gino Severini Pan-Pan tánca című festményét a futurista kiállítás alkalmából. Kassák ugyanezt a képet 1913 januárjában ismerte meg, amikor az olasz futuristák Budapesten állítottak ki. Szabó Júlia szerint a futurizmus "festészeti főművei, így Umberto Boccioni Felkelése, Pályaudvara, Severini Pan-Pan tánca vagy Carlo Carra Galli anarchista temetése című műve azokra a fiatal művészekre, írókra hatottak (elsősorban Uitz Bélára és Kassák Lajosra), akik később az aktivizmus harcos baloldali mondanivalói számára kerestek agresszív, lendületes, mozgalmas kifejezési formát és ábrázolandó témákat".

Marc Dachy így jellemzi Pansaers Pan-Pan című művét: "A Pan-Pan egyszerre halálos tűzcsapás Rosa Luxemburg (és Karl Liebknecht) szociáldemokrata gyilkosaira, a gyarmatosítás egyértelmű kritikája és modernista utalás a négerségre. Nemde barátja Carl Einstein (Negerplastik, 1915) fedezte fel a néger művészetet egész Európa számára? A Pan-Pan végül tánc is (lásd a mű második részének táncos finálèját), a kor divatja szerint, miként azt az olasz futurista Severini vászna tanúsítja."

A Tett internacionalista számában Ismeretlen szerző címmel egy néger tárgyi emléket közöl. "Ez a törzsi művészet esztétikai szempontból és az emberi teljesítmények szempontjából való teljes elfogadása." (Szabó Júlia)

Kassák is írt verset Luxemburg és Liebknecht meggyilkolása alkalmából.

"Burzsuá egyesek, bolsevik mások számára" -- jellemzi Dachy Pansaers helyzetét. Ez volt jellemző az idő tájt Kassák helyzetére is. Pansaers-t az 1917--28-ban kiadott Résurrection miatt a német hódítókkal való kollaborálással vádolták. Kassákot hazaárulónak nevezték, A Tettet internacionalista száma miatt be is tiltották. (Talán nem annyira a közölt anyag, mint Kassák provokatív előszava miatt.)

Pansaers is, Kassák is üdvözölték az októberi forradalmat. Ez sem a németek megszállta Belgiumban, sem Magyarországon nem volt bűn, mert a forradalom volt a központi hatalmak végső reménye a győzelemre. De az októberi forradalmat egyikük sem a győzelem lehetősége miatt, hanem a világforradalom perspektívájából üdvözölte.

Az Egy ember élete szerint Szittya meglepetten kérdezi Kassáktól 1915-ben: "Hogyan jöttél rá, hogy most ilyen verseket kell írni?". Kassák válasza: "A háború -- mondtam -- nemcsak a külső világot,hanem az ember lelkét is felforgatta".

A Ca Ira 1921 novemberében a Dada születése, élete és halála címen különszámot adott ki. Itt közölt cikkében írja Pansaers:

"A dada bizonyos szellem jelszava kívánt lenni, egyenértékű azzal, amit szimbolizmusnak és kubizmusnak neveznek.

Ebben az értelemben 1916-ban lettem dadaista, amikor a dada szó még nem volt kitalálva; ugyanebben az értelemben lett dadaista a háború alatt John Rodker Angliában és Ezra Pound Amerikában. És mennyien mások lettek a dadaisták tudtuk nélkül, és mások legcsekélyebb hatása nélkül."

Kassák az izmusok történetében sem írja le Pansaers nevét. Ennek nyilvánvalóan több oka volt. A Résurrection a fegyverszünetig nem jutott el Magyarországra, később pedig elfelejtették. Pansaers 1922-ben meghalt, és utána alig beszéltek róla. Ivan Goll sem veszi fel a Poèts cinq continents című antológiájába, noha Goll maga közölt a Résurrectionban. Goll könyve pedig fontos információforrás volt Kassák számára, bár Gáspár Endre szigorúan bírálta a válogatást.

Dachy szerint Pansaers a dada első "nemzetközibb" generációjához tartozott, akárcsak Duchamps, Picabia és Georges Ribemont-Dessaignes. Az első generáció nagy élménye a kubizmus, a New York-i Armatory Show (1913-ban) volt, kedves folyóirata pedig a 391. A második generáció tagjai Aragon, Breton és Soupault. Barrès és Valéry is hatott rájuk, felfedezték Rimbaud és Lautréamont költészetét, és megindították a Littérature című folyóiratot. E folyóirat címét egyébként Valéry javasolta nekik, aki Breton első verseit javítgatta. A dada második generációja vált szürrealistává.

Pansaers, aki szerint a "költőnek az élet középpontjában van a helye, mivel a hazugság tönkretette a politikát", sajátos helyet foglal el a francia nyelvű dadaizmus történetében. Nem a szürrealizmus, hanem a konstruktivizmus irányában fejlődik. Dachy hangsúlyozza a konstruktivizmus és a dada kapcsolatát, Schwitters, Van Doesbug-Bonset, Hausmann, Moholy-Nagy, Arp és Richter művére hivatkozva.

A dada és a konstruktivizmus kapcsolatára Kassák és Moholy-Nagy magyar kutatói már korábban felfigyeltek. Moholy-Nagy egyébként Kassák köréhez tartozott, és Schwitterst maga is becsülte. A dada-szürrealizmus fejlődésvonal miatt a franciák jobbára megfeledkeztek a nemzetközi dadáról és általában a nem-francia eseményekről.

*

Kassák A Tett nemzetközi számában közölte Verhaeren Fuvaros című versét. Verhaeren 1855-ben született, tehát harminckét évvel volt idősebb Kassáknál. A mechanikai civilizáció, a nagyváros, a testvériség énekese a múlt század utolsó másfél évtizedében írta világhírét megalapozó köteteit.

Kassák, a bécsi emigráns, továbbra is figyel a belgákra, azokra az ifjú költőkre, akik pályájukat lényegileg az első világháború után kezdik.

A 2x2 első és egyetlen számában (a Kassák szerkesztette részben) Gáspár Endre recenziót írt Neuhuys első jelentős verseskötetéről, és az ismertetés keretében egyik versét is lefordította. Neuhuys a Ça Ira egyik szerkesztője és vezető egyénisége volt. 1922-ben Introduction à quelques poètes címen öt folytatásból álló cikksorozatot közölt a modern francia és belga költészetről. A háború utáni belga költészetet, írja, "két nagy kategóriába lehet osztani. Azokéba, akik a franciákra esküsznek, és azokéba, akik Emile Verhaerentől származtatják magukat."

A Ma 1923 novemberében közli Marcel Lecomte versét. Lecomte 1900-ban született. Korai szabad verseire és prózai költeményeire az unanimisták hatottak. Nemcsak a brüsszeli, hanem a párizsi irodalmi körökben is otthonosan mozgott. Breton többször is elismerően szólt róla.

A Ma 1924 áprilisában közölte Pierre Bourgeois modern lírizmus című esszéjét. Bourgeois, akit a Ma tévesen franciának tekint, 1898-ban született. Éveken keresztül a Parti Ouvrier Belge művészeti szekciójának titkárságán dolgozott. A 7 Arts című hetilap egyik szerkesztője. A burzsoá konvenciókat és a kokárdás hazafiságot támadó költő. Témáit a modern nagyváros mindennapi életéből meríti. "Legyünk pontosak, hogy költőiek legyünk" -- írja egyik versében.

A MA a nemzetközi avantgárd folyóiratokat hirdetve számon tartja a Ça Ira-t, a 7 Arts-t és az antwerpeni Het Overzicht-et. A 7 Arts 1927 januárjában az avantgárd folyóiratokról készített fotómontázsában feltünteti a már megszűnt Mát. Kassák 1923. február 23-án Peetersnek, a Het Overzicht egyik szerkesztőjének írt levelében kifejezi szándékát, hogy a Ma-ból nemzetközi folyóiratot csináljon, amely csak intenzív közreműködéssel valósítható meg. A Ma májusban közli Peeters egyik linómetszetét, ugyancsak májusban a Het Overzicht-ben Peeters elismeréssel emlegeti Kassák verseit. A Ça Ira 1923 januárjában jelzi az Új művészek könyve megjelenését. Ugyanez a száma közli Kassák egyik fametszetét is.

Volt tehát kapcsolat a magyar és belga avantgárd között. Ezt a kapcsolatot nemcsak a magyar irodalom- és művészettörténet,hanem a belga is számon tartja. A fenti adatokat (nem összességükben) a már említett kiállítási katalógusból -- Bruxelles--Vienne, 1890--1938 -- másoltam ide. A Belgique, Autriche, Hongrie: échanges dans le cadre du 'réseau' international des avant-gardes durant les années vingt jól dokumentált tanulmányt az Archives et Musée de la Littérature munkaközössége készítette. A tanulmányban Kassák és

Kállai (tudomásom szerint) eddig kiadatlan, belga irattárakban található leveleikre hivatkoztak.

*

Kassák később sem feledkezett meg a belgákról. Akkor sem, amikor a kétoldalú kapcsolatoknak semmi esélye sem volt. A Munka 1938-ban Armard Bernier, 1939-ben pedig Maurice Carême két-két versét közölte. A verseket ifjú Vajda János fordította. Mindkét költőnek ez volt az első külföldi publikációja. Bernier sikere mérsékeltebb, Carême-t azóta több tucat nyelvre fordították.

Tanulságos egymás után olvasni a Modern költőket és a Poètes des cinq continents-t. Kosztolányi világirodalmi antológiája 1914-ben jelent meg, az előszó kelte 1913 ősze. Goll válogatását 1922-ben adta ki, előszavát az év nyarán írta. Noha Kosztolányi jogosan hangsúlyozza, hogy könyvéből (ma már tudjuk: remekművéből) fontos irányzatok kimaradtak, műve mégiscsak többé-kevésbé hű képét adja a Baudelaire és Whitman utáni európai nyelvű lírának 1910—11-ig. Block, Werfel és az olasz futuristák már szerepelnek benne. Az angol anyag Swinburne-nal és Wilde-dal zárul. Belgiumot öt költő képviseli: Rodenbach, Verhaeren, Gilkin, van Lerberge, Maeterlinck.

Goll antológiája ott kezdődik, ahol Kosztolányié zárul, Blockkal, Werfellel és a futuristákkal. 1913 és 1922 között mindössze kilenc év telt el, és ez a kilenc év döntő változásokat hozott. Franciaországban az Apollinaire-generáció: maga Apollinaire és Cendrars, Salmon és Albert-Birot befutott, és az idősebb Valéry újra jelentkezett. (Emlékeztetőül: Apollinaire első verseskötete 1913-ban jelent meg, tehát Kosztolányi előszavának évében.) Angliában megjelent a Swinburne ellen forduló T. S. Eliot első verseskötete. Oroszországban feltűnt Majakovszkij és Jeszenyin. Már az alexandriai görög Kavafiszról is lehet hallani. A felsoroltak Goll antológiájának hősei. Szerepel a könyvben Pansaers két dadaistája is, Pound és Rodker.

Az elszászi származású Goll, akit Szittya és Pansaers még német költőként közöl, Párizsban, három év munkájával készítette antológiáját. Ő maga is szerepel benne, a francia költők közt. Ennek az antológiának, amely éppen olyan hiányos, mint a Kosztolányié, és éppen olyan fontos dokumentum, két érdekességére hívnám fel a figyelmet. A belga irodalom világhírét megalapozó költők (azok, akiket Kosztolányi fordított, és még ketten-hárman) kimaradnak, köztük Verhaeren, a megelőző évtizedek sztárja. Egyébként két fiatal belga költő szerepel, Neuhuys, akiről Gáspár Endre cikkezett, és Frans Helens, aki Jeszenyin fordítója is. És hiába hangos Párizs a szürrealizmusba

forduló dadaistáktól, akiket Jacques Riviere a Nouvelle Revue Française-ben már 1920-ban beiktat a francia költészet romantikával kezdődő nagy hagyományába, Soupault kivételével egyikük sem található meg az antológiában. Goll találta volna méltatlannak őket, vagy Bretonék tagadták meg a hozzájárulást — nem tudom. Az antológiában három magyar szerepel. Ady, Barta és Kassák. A Kassák-vers a szerző és Goll közös fordítása.

POMOGÁTS BÉLA

FORRADALOM UTÁN

A magyar avantgárd újjászervezése és felbomlása

A forradalmak bukása után a magyar avantgárd vezetőinek emigrációba kellett vonulniok: Kassák Lajos, Barta Sándor, Kahána Mózes, Mácza János és Uitz Béla ugyanúgy Bécsbe menekült, mint a Ma körével korábban szakító György Mátyás, Komját Aladár, Lengyel József és Révai József. 1920-ban a Ma Kassák Lajos, Barta Sándor és Uitz Béla szerkesztésében az osztrák fővárosban kezdett új életet, mint a nemzetközi avantgárd mozgalmak magyar csoportjának folyóirata. Programadó kiáltványában, amely An die Künstler aller Länder! címmel Kassák Lajos tolla nyomán született, lényegében ugyanazokat az elveket foglalta össze, amelyeket a magyar aktivizmus korábban hirdetett. Az emigrációs viszonyok között kidolgozott új művészeti stratégia központjába az emberiség társadalmi és erkölcsi felszabadulásának elvét állította. "Az új művészet lényege — jelentette ki Kassák — a tragikus idők felérzése és értelemmel megvilágosítása a vajúdó időben. Az új művész hivatása az elnyomottak butaságába és az uralkodók kalmárspekulációiba veszett emberiség önmagára ébresztése. Nem egyéni megdicsőülés tehát és nem tömegművészet a néptribunok értelmezésében."[1]

A magyar aktivista mozgalom továbbra is ragaszkodott a művészet integritásának elvéhez, s töretlenül hirdette a világforradalom gondolatát. Az Alkotó Művészek Provizórikus Moszkvai Irodájának kérdéseire válaszolva Kassák Lajos a következőket szögezte le: "A művészet demonstratív erő és minden megnyilvánulásában állást foglaló az élet külső véletlenségeivel szemben. Rendeltetése az örök forradalom tettbe szuggerálása és elmélyítése. Egészen közel fekvő szempontból a világforradalomnak is elmélyítője és kiszélesítője. S bárha agitatív ereje közvetett, egészében mintegy szimbóluma a reális életnek."[2] Kassák következetessége most mutatkozott meg igazán, azokból az irodalmi elvekből és elképzelésekből, amelyeket a magyar aktivizmus fellépése idején megfogalmazott, a bekövetkezett súlyos történelmi változások ide-

jén sem engedett. Ezeket az elveket erősítette meg Mérleg és tovább című, a folyóirat 1922. május 1-i számában megfogalmazott ünnepi írásában, amely a Ma megalapításának hetedik évfordulóján mérte fel a magyar avantgárd eredményeit, s jelölte meg a mozgalom soron következő feladatait. "A Ma hét év előtti indulása óta -- hangoztatta Kassák -- világháború, forradalom, ellenforradalom van mögöttünk, s most kétévi emigrációnk után még mindig kergetetten és vérünk nyugtalanságával telten számvetést csinálunk önmagunkban a világ előtt -- a művészetért, mint az ember legteljesebb életformájáért. /.../ Számvetést csinálunk ugyanolyan józan ésszel, mint a jó kereskedő, a mérleg egyik serpenyőjébe tesszük magunkat, az alkotó egyedeket, a másikba pedig a fogyasztó tömeget az ő vaksi és rubrikáseszű kritikusaival, akik mikor mi azt mondtuk vörös, ők a legjobb esetben is csak pirosat motyogtak, s ha mi most azt mondjuk bíbor, ők vakságuk teljes szépségével a vörösre esküdnek. Iszapos, nehezen letörülhető kerékkötői ők az előbbre mozgó akaratnak, s néhanapján számolni kell velük, mert nagy az ő erejük a terméketlenségben. Valaki felszaggatta előttünk a célirányos síneket, s ma keresztútnál állunk. Látjuk, abban a zűrzavarban, amit a világháború és a be nem teljesedett forradalmak hagytak ránk, nem alaptalan félelemmel vagy nekiszánt elkeseredéssel kérdezi a mai ember: Merre? Hová? A zúduló hullámok völgybe hajoltak, s egy küzdelmes fölfelé tolakodás után, szinte máról holnapra kettészakadt a végtelen menet, s anélkül, hogy politikával vagy gazdasági átszerveződéssel segíteni lehetne rajta: lett forradalom előtti és forradalom utáni ember."[3]

Kassák bécsi folyóirata továbbra is a modern magyar irodalmi és művészeti mozgalmak szervező erejének tekintette magát, s a mostoha emigrációs körülmények között is növelni tudta szerepét. Korábbi íróihoz tehetséges fiatalok csatlakoztak, a többi között Déry Tibor, Forbáth Imre, Hernádi-Hercz György, Illyés Gyula, Mihályi Ödön, Nádass József, Németh Andor, Tamás Aladár vagy a műfordítóként és tanulmányíróként tevékenykedő Gáspár Endre. Ezek a fiatalok rendre bécsi, berlini, párizsi emigrációban éltek a forradalmak veresége után. Hasonlóképpen egészült ki a folyóirat képzőművészeti gárdája is, a többi között Bortnyik Sándorral, Moholy-Nagy Lászlóval és Molnár Farkassal. Tovább folytak, most már természetesen Bécsben a Ma irodalmi és művészeti előadásai, így 1920. november 20-án a Freie Bewegung helyiségében magyar és német nyelvű költői matinét tartottak, 1922-ben Simon Jolán előadóestjét rendezték meg, 1922 szeptemberében Szlovákiában, 1926-ban pedig Gáspár Endre, Illyés Gyula, Kassák Lajos és Nádass József közreműködésével Párizsban tartottak előadóestet. A folyóirat legjelentékenyebb bemutatkozására 1925. március 22-én a bécsi Schwarzwaldsaalban került sor, itt Hans

Suschny a Ma osztrák felelős szerkesztője tartott előadást és Paul Emerich bécsi színművész adta elő a magyar avantgárd költők műveit.

A bécsi években bontakozott ki igazán Kassák Lajos könyvkiadó tevékenysége. 1920-ban Barta Sándor Igen című színdarabja, 1921-ben Kahána Mózes Én, te, ő és Kudlák Lajos Gitár és konflisló című verseskötete, Mácza János Teljes színpad című tanulmánya és Kállai Ernő (Mátyás Péter néven) Moholy-Nagy Lászlóról szóló írása, 1922-ben Barta Sándor meséi és irodalmi kiáltványai, Forbáth Imre és Újvári Erzsi versei, 1924-ben pedig Kassák Álláspont című vitairata, valamint Kassák bevezetésével a ma költőinek 1924 című antológiája látott napvilágot. A Ma által kezdeményezett képzőművészeti kiállítások sorában az 1920 novemberében rendezett bécsi Uitz Béla-kiállítást, illetve az ezt követő nagyszabású "orosz estélyt" kell megemlítenünk. Ez utóbbin Goncsarova, Malevics, Rodcsenko, Tatlin, Matvejev és Koroljov művei szerepeltek a többi között. Ahogy Uitz Béla írta róluk: "Az anyag forradalmának legkiélezettebb hús-vér formája ma Oroszországban van. Ha a forradalomnak szellemi harcát figyelemmel kísérjük, úgy meg kell állapítanunk, hogy bárha az nem Oroszországból indult ki, máma mégis itt folyik a legelkeseredettebben. /.../ Minden név egy stáció a szellemi forradalomban, és hogy ezek a művészek valamennyien Oroszországban élnek, nem véletlenség. Az idők méhükben hordták őket, és ők ma az események szükségszerű következményei."[4]

A Ma képzőművészeti érdeklődése kétségkívül megerősödött az emigráció éveiben. Kassák érdeklődése is ekkor fordult módszeresebben a képzőművészethez, 1921. január 1-én jelent meg első folyóiratcímlapja, amelyet "képarchitektúrák", linóleummetszetek és kollázsok követtek. Mellette elsősorban Bortnyik Sándor és Molnár Farkas készítettek címlapkompozíciókat, ezek mindmáig az avantgárd szellemiségű új magyar grafika kiváló alkotásainak számítanak. A képzőművészeti kultúra iránt megnyilvánuló fokozottabb érdeklődést jelezték Kállai Ernő, Kassák Lajos, Kudlák Lajos és Sánta Pál elméleti írásai, illetve az európai művészetelmélet jeles képviselőinek jelenléte a folyóiratban. Ennek során Kassák Albert Gleizes-től, Fernand Léger-től, El Liszickijtől, Ilja Ehrenburgtól, Emile Malespine-től, Amadée Ozenfanttól, Pierre Reverdytől, Jacques Rivière-től, Tristan Tzarától és másoktól közölt tanulmányokat, olyan avantgárd művészeti irányzatokról, mint a kubizmus, a konstruktivizmus, a szürrealizmus, a taktilizmus és a "Proun". Emellett rendszeresen illusztrációkkal szerepeltek olyan művészek, mint Hans Arp, Chagall, Theo van Doesburg, George Grosz, Fernand Léger, Picasso, Kurt Schwitlers és főként az új oroszok: Archipenko, El Liszickij, Malevics, Rodcsenko és Tatlin.

A folyóirat képzőművészeti tevékenysége is mutatja, hogy a Ma a nemzetközi avantgárd mozgalmakban kereste helyét. Már emigrációs helyzete is arra késztette, hogy szoros egységben dolgozzék a modern irodalom és művészet különben is erősen internacionalista jellegű törekvéseivel. Az impresszum is csakhamar "Internacionális aktivista művészeti folyóirat"-ként határozza meg a Ma jellegét. A szerkesztőség külföldi képviseleteket tartott fenn, Berlinben Moholy-Nagy László, Losoncon Kudlák Lajos, Kassán Mácza János, Zágrábban B. Tokin szervezte a Ma munkatársait. Szoros kapcsolatai voltak a Bauhauszal, amelynek Moholy-Nagy a tanára volt, és összeköttetésben állott az osztrák, a francia, a holland, az olasz, a szovjet-orosz, a szlovák, a délszláv és a román avantgárd irodalom és művészet központjaival is. Rendszeresen szólaltatta meg magyarul Apollinaire, Cocteau, Cendrars, Eluard, Ivan Goll, Marcel Sauvage, Tzara és az ugyancsak román Ion Vinea műveit. Híres kiadványukat, a Kassák és Moholy-Nagy szerkesztette Új művészet könyvét 1922-ben magyar és német változatban is megjelentették, 1921-ben és 1924-ben német számot adtak közre, és a folyóirat 1925. június 15-én megjelent — Das junge Schlesien alcímű — utolsó száma is német nyelven készült.

A Ma tábora tehetséges új írókkal gyarapodott, egyszersmind elveszítette néhány tekintélyes munkatársát. Az 1917-esek csoportja után néhány esztendővel Barta Sándor, Mácza János és Uitz Béla is elhagyta Kassák táborát. A szakítás oka a bukott forradalmat követő stratégia meghatározásában rejlett: Kassák továbbra sem kívánt közvetlen politikai elkötelezettséget vállalni, az eltávozottak viszont az emigrációban tevékenykedő kommunista mozgalom eszméinek hatására úgy látták, hogy új forradalomra kell a magyar proletariátust mozgósítani, és ennek érdekében el kell fogadni a kommunista párt irányító szerepét. Barta Sándor Merre című vitacikkében már a Kassák Lajos által képviselt művészeti elvek kritikájával lépett fel, s a következőket állapította meg: "Szükséges egy alapvető sorrend megállapítása, szükséges annak leszögezése, mire alkalmasabb és hivatottabb ez a kor: a forma szintézis megteremtésére-e, amely csak egy tartalmi szintézis egyensúlyán virágozhat ki mint eleven (nem játékos) élet, vagy a tartalmi szintézis megteremtésére, amely ma újabb súlyos vajúdásokra kényszeríti a gondolkodó és érző embert." Ebből az állásfoglalásból pedig egy szakítással felérő kijelentés következett: "Semmiféle emberi megnyilatkozás sem képezhet értéket a számunkra, ha nem mérhető fel a valóságos élet szemszögéből."[5]

A Ma három korábbi vezető munkatársa 1922-ben hagyta ott Kassák táborát, s alapította meg az Akasztott Ember című rövid életű folyóiratot. "Aki ma kivonja magát a harcos kultúrforradalmi munka alól — hangzott Barta Sándor

Felhívás című kiáltványa —, s megelégszik az önmagát kielégítő »produkcióval«, az tudatosan ellene szegül a szocializmus lényegének, az tudatosan a polgári lakájok malmára hajtja a tömegek kultúréhségét. Mindenkit számon fogunk tartani. Minden antiszociális megnyilatkozást meg fogunk bélyegezni!"[6] Az Akasztott Ember helyébe lépő Ék (1923), illetve a Komját Aladár szerkesztésében megjelenő Egység (1922) már a párt szigorú ideológiai és politikai elkötelezettségében dolgozott, szerkesztői mindinkább elfogadták a kialakuló proletkult nézeteit, és heves vitákban csaptak össze Kassák Lajossal, valamint híveivel.

A pártvezetés és a magyar aktivisták 1919-ben — a Kun Béla—Kassák Lajos között zajló polémia idején — kialakult konfliktusa ezekben a vitákban folytatódott tovább. A megszilárduló álláspontokat mind nehezebb lehetett volna összebékíteni, a Kassák ellen fellépő vitairatok már nem irodalmi, még csak nem is politikai kérdésekben támadták a Ma irányvonalát, egyszerűen személyes gyanúsításoknak és nekivadult vádaskodásoknak adtak hangot. Ezeket a vádiratokat Kassák Válasz sokfelé és álláspont című írása utasította vissza: "Mi tudjuk, hogy mindenki azt csinálja, amire képes és most a kiválasztódások idejét éljük. A MA-nál történt utóbbi kiválások tehát szükségesek és a fejlődés szempontjából úgy etikailag, mint művészetileg föltétlenül hasznosak voltak. Az emberek hogyan úgy megtalálták egyéniségüket és a mai bizonytalan idők és az emigráció szétzüllöttsége valósággal egymás ellen uszítja a különböző erőket, hogy azután egy erre alkalmas pillanatban az egy célú emberek megtisztultan újra összetalálkozhassanak az egységes munkára. Mi így látjuk a jelent és így szeretnénk látni a jövőt. És a Ma ezzel a cikkével egyszer s mindenkorra megadta a választ az ellene indított minősíthetetlen harcmodorra. Ellenfeleinkkel ezentúl csak szigorúan elvi alapon vagyunk hajlandók vitába bocsátkozni, s így személy szerint is csak azokkal, akik emberileg felfejlődtek odáig, hogy vérünket kívánó fenyegetéseik és denunciáns hazugságaik helyett tárgyi érveik vannak ellenünk." A Ma szerkesztője ugyanitt újra kifejtette nézeteit az avantgárd mozgalom és a kommunista párt viszonyáról: "A Ma a legvadabb viharokon át megmaradt MA-nak. A szociális vonalba fejlesztett harcban önálló álláspontnak, azaz a nagy emberi célokért folytatott küzdelemben egy föltétlen alárendelt sejtnek, de a mindent kisajátító demagógiák között, önmaga kollektív tendenciáját hangsúlyozó autonóm erőnek. Politikai meghatározhatóság szerint kommunista volt és ma is az — világszemléletében azonban kommunista volt és ma is az is, de ezen kívül még egyéb is — emberi, azaz: egyetemes. Mert tudja, hogy csak ez lehet a végcél, és tudja, hogy ennek a végcélnak a beérése csak a proletár osztálynak, vagy-

is önmaga osztályának fölszabadításával közelíthető meg. (...) A Ma ezen az alapon harcolt a magyar proletárdiktatúra megteremtéséért, ezen az alapon dolgozott a diktatúrában az új társadalmi rend megszervezésén, ezen az alapon kezdett el új munkát a diktatúra megbukása után, anélkül, hogy önmagával vagy osztályával, azaz a forradalommal meghasonlott volna."[7]

A magyar avantgárd mozgalmat ideológiai és politikai viták osztották meg, a megoszlás azonban más tényezők folytán is bekövetkezett. A forradalmak veresége után az avantgárd képviselői és hívei többnyire emigrációba kényszerültek, több szomszédos országban próbálták újjászervezni a szétszórt mozgalmat, emellett Magyarországon is történtek kísérletek arra, hogy az avantgárd irodalom és művészet mozgalmi folytonossága fennmaradjon. 1921-től 1927-ig Raith Tivadar szerkesztésében jelent meg a Magyar Írás című folyóirat, amely beköszöntője szerint az "örök ember láttatását" akarta szolgálni, a "Minden-Ember hitét" kívánta lobogójára tűzni. Munkatársai közé tartozott József Attila, Illyés Gyula, Bálint György, Hevesy Iván és Tamkó Sirató Károly. 1924-ben Gerő György, Kristóf Károly, Mezei Árpád és Pán Imre szerkesztette a rövid életű Is című folyóiratot, 1927-ben Tamás Aladár és Remenyik Zsigmond szerkesztésében indult meg az Új Föld, amely az illegális kommunista mozgalommal állott kapcsolatban, s volt bizonyos avantgárd szerepe a Kékmadár (1923) és a Láthatár (1927) című folyóiratoknak is. Ugyancsak a magyar avantgárd fenntartását szolgálták Hevesy Iván és Palasovszky Ödön 1922-ben közreadott kiáltványai is: az Új művészet, A művészet agóniája és reinkarnációja, továbbá Az új stáció. A szomszédos országok, az ún. "utódállamok" területén a Gömöri Jenő Tamás szerkesztésében megjelenő pozsonyi (majd bécsi) Tűz (1921—1923), a Csuka Zoltán által szerkesztett újvidéki Út (1922—1925), a Kádár Imre, Ligeti Ernő és Paál Árpád szerkesztette kolozsvári Napkelet (1920—1922), a Szántó György szerkesztésében működő aradi Periszkóp (1925—1926) és a Dienes László által 1926-ban alapított kolozsvári Korunk támogatta az avantgárd irodalmat és művészetet. Valamennyinek munkatársai voltak a bécsi magyar avantgárd csoportosulás tagjai.

A magyar avantgárd komoly erőfeszítéseket tett annak érdekében, hogy a levert forradalom és a szétszóródás ellenére is megmaradjon a mozgalom korábbi lendülete. Ennek az erőfeszítésnek az eredménye volt Kassák Lajos és Németh Andor közös lapkísérlete, az 1922-ben egyetlen számot megért 2x2, amely a külföldön élő magyar írók "pátosz nélküli akcióját" volt hivatva képviselni. Ez a folyóiratszám Balázs Béla és Déry Tibor verseit, Kassák nevezetes "eposzát" -- A ló meghal, a madarak kirepülnek --, Németh Andor egy színművét, továbbá Gáspár Endre és Mácza János tanulmányait adta közre. Ugyancsak az

avantgárd mozgalom hatókörének bővítését szolgálta a Ma szerkesztőinek az a törekvése, hogy az ellenforradalmi cenzúra által kitiltott folyóiratukat valamiképpen eljuttassák a hazai olvasó elé. 1923-ban Kortárs, 1925-ben 365 címmel próbálták a Ma egy-egy számát becsempészni Magyarországra, kísérletük azonban lényegében nem sikerült, sőt 1925 nyarán a Ma tevékenysége is véget ért.

Kassák Lajos, élve az amnesztia lehetőségével, 1926 őszén hazatért, s decemberben már megindította új folyóiratát: a Dokumentumot, amely a bécsi Ma utolsó éveiben kialakult szokás szerint három nyelven: magyarul, németül és franciául készült. Alcíme: "Művészet és társadalmi beszámoló", főmunkatársai Déry Tibor, Illyés Gyula, Nádass József és Németh Andor voltak. Az első számban megjelent A Nyugat húsz éves című szerkesztőségi nyilatkozat a nagy múltú folyóirat bírálatát követően jelölte meg az új vállalkozás forradalmi céljait: "Jöjjenek a fiatalok kéretlenül, s ha kell, erőszakosan is, és ne féljenek attól, hogy nem fogják őket észrevenni."[8] A hatodik számban új nyilatkozat látott napvilágot a folyóirat féléves fennállása alkalmából: "Nem művészeti folyóiratot csináltunk, hanem szociális látószögből a mai világ keresztmetszetét igyekeztünk megrajzolni. (...) Ellenzék vagyunk, de kísérletet sem teszünk a mai világ részletjelenségeinek behatóbb kritizálására. Hogyan közelítsünk meg értelmes és indokoló kritikával olyasmit (...), amit teljes egészében ellenszenvesnek és elvetendőnek érzünk? Minden tagunk, minden mondatunk maga a tiltakozás."[9]

A Dokumentum Déry Tibor, Illyés Gyula, Kassák Lajos, Nádas József, Németh Andor, Pán Imre és a fiatal Zelk Zoltán (még Zelkovits néven) verseinek, Kassák, Nádass és Németh elbeszéléseinek, Danziger Kálmán, Erg Ágoston, Forgó Pál, Gró Lajos, Jemnitz Sándor, Justus Pál és Moholy-Nagy László tanulmányainak adott helyet. A külföldi irodalmat olyan szerzők képviselték, mint Paul Eluard és Walter Benjamin. A folyóirat a Ma hagyományait követve széles körben adott kitekintést a korszak modern művészeti és társadalmi törekvéseire: Kassák Lajos a modern építészetről, Moholy-Nagy László a jövő színházáról, Justus György a tömegkórusok dalairól, Németh Andor az új költészetről, Gró Lajos a filmművészetről közölt tanulmányt, s a sűrűn jelentkező nemzetközi kitekintések nagy teret szenteltek a fiatal szovjet irodalom és művészet eredményeinek.

A Dokumentum sajnos nem lehetett hosszú életű: Kassák Lajosnak csakhamar be kellett látnia, hogy a bekövetkezett történelmi események szétszórták a magyar avantgárd régebbi közönségét, és a folyóiratnak nincs megfelelő társadalmi, valamint pénzügyi bázisa. A Dokumentumnak mindössze hat száma je-

lent meg, megjelenését 1927 májusában szüntette be. A magyar avantgárd lassanként defenzívába vonult, elsősorban a megszervezett munkaközösség fenntartására törekedett: a Kassák-csoport további tevékenysége az 1928-ban indult és 1939-ig működő Munka című folyóirat keretei között folyt tovább. Kassáknak ez a folyóirata már nem vállalta az avantgárd mozgalom szervezését: olyan szocialista kultúrmozgalom kialakítására törekedett, amely független mind a legális szociáldemokrácia, mind az illegalitásban dolgozó kommunista párt törekvéseitől.

A forradalmak bukása után — a mozgalmi diaszpróra, majd a hazatérés körülményei között — a magyar avantgárd irodalom- és művészetelmélet meglehetősen sokat változott. A bécsi Ma ugyan arra törekedett, hogy fenntartsa az aktivizmus korábbi művészeti elveit, a nemzetközi avantgárd azonban időközben új irányzatokat indított útnak, s ezekhez az irányokhoz a magyar avantgárdnak is igazodnia kellett. A húszas években — az aktivista expresszionizmus részlegesen fennmaradó áramlata mellett — tulajdonképpen három nagyobb áramlat: a dadaizmus, a szürrealizmus és a konstruktivizmus szabta meg a magyar avantgárd irodalomszemléletét, irodalomkritikai, valamint írói gyakorlatát.

A dadaista mozgalom 1916-ban Zürichben alakult meg Hans Arp, Richard Huelsenbeck és Tristan Tzara vezetésével. Mint értelmiségi lázadás lépett fel a háború ellen, a dühös tiltakozás lázában tagadta meg a tőkés társadalmi berendezkedést, majd magát a társadalmat, a józan észt, a művészetet, s élesen fordult szembe a modern művészet más irányzataival is. A magyar avantgárdon belül nem alakult ki dadaista irányzat vagy mozgalom, a Ma 1920—1921-es évfolyamaiban azonban számos dadaista jellegű szöveg olvasható. Kassák Lajos és Barta Sándor dadaista költeményei a forradalom leverését követő csalódottságból jöttek létre, értelmetlen szókapcsolataik, abszurd mozzanataik ezt a csalódottságot fejezték ki. A Ma 1922-ben közölte Richard Huelsenbeck Dadaizmus című írását,[10] amely az avantgárd eme szélsőséges irányzata nevében adott programot, a dadaizmus mégsem hatott a Kassák-kör elméleti munkásságára. Déry Tibor a Nyugat 1921-es évfolyamában már kételyét fejezte ki az új irányzat művészi eredményessége iránt: "eltorzulva, egy végső egyéni anarchizmus csúf koraszülöttjeként ugrál most előttünk e furcsa figura a kor vérvilágította nagy pódiumán".[11]

A dada csak epizód lehetett a magyar avantgárd életében, annál nagyobb hatása volt a konstruktivisták gondolatainak. Ezek a gondolatok szögesen álltak szemben a dada lázadó, játékos gyakorlatával: az ösztönösség és a rombolás helyett a megfontolt építést és a művészi tudatosságot hirdették. A ma-

gyar konstruktivizmus több forrásból táplálkozott: a francia kubisták térés anyagismerete, a holland Stijl geometrikus absztrakciója, a német Neue Sachlichkeit tárgyiassága, az orosz festők: Tatlin és Malevics "szuprematizmusa" voltak példaképei. Kassák a Ma 1921—1922-es évfolyamában több konstruktivista jellegű képzőművészeti alkotást adott közre, saját "képarchitektúrái" mellett Archipenko, El Liszickij, Malevics, Tatlin, valamint Moholy-Nagy László és Molnár Farkas műveit. A folyóirat 1922-ben közölte Kassák Lajos Képarchitektúra című tanulmányát, amely elméletileg is megalapozta a Ma körének érdeklődését a konstruktivista művészet iránt. Kassák elméleti alapvetése az avantgárd kiáltványok lendületes előadásmódjában tekintette át a korábbi avantgárd irányzatok művészeti eredményeit, s határolta el a "képarchitektúrát" a síkbeli képzőművészetek (festészet és grafika) eddigi törekvéseitől. "A dekoráció — jelentette ki — a sík betöltése, a képarchitektúra a síkra építés. Képeink ezért nem olyanok, mintha, hanem olyanok, amilyenek. Közvetlenül hatnak, s hatásuk soha sem lehet olyan, mintha a másolt portré vagy tájkép vagy a legújabb gépillúzió szerkesztés meg akarna szólalni, ki akarna virágozni, vagy el akarna indulni. És ezért a mi művészetünk primér teremtés és mi, hasonlóan minden építészhez, elindulunk a magunk területéről, a síkról mint alapról a térbe, úgy mint akik többé nem kiszolgálni, hanem saját képükre átformálni akarják a világot."[12]

A konstruktivizmus elsősorban a képzőművészetekben játszott szerepet, ideológusai, elsősorban Kassák Lajos és Kállai Ernő azonban általános művészetelméletként fogalmazták meg a konstruktivista elveket, amelyeknek véleményük szerint így érvényesülni kell az irodalomban is. A magyar konstruktivisták az avantgárd mozgalom indulásának szociális felelősségérzetét, morális igényességét és történelemfilozófiai optimizmusát keltették új életre. Csakhogy figyelembe kellett venniök a megváltozott történelmi körülményeket: a világháború és a levert forradalom, továbbá az oly lelkesen várt és kívánt világforradalom elmaradásának tanulságait. Ezért, jóllehet a végső célra: az ember és a társadalom szocialista átalakítására vetették tekintetüket, számítottak a küzdelem nehézségeire is. Jól tudták, hogy egyelőre nem a diadalra, hanem a köznapok nehéz munkájára kell készülniük. A konstruktivista művészetnek ezeket a feladatait Kassák Lajos Vissza a kaptafához című programadó munkája fejtette ki, amelyet a Ma 1923. évfolyama közölt.[13] Az itt kialakított program abból a meggyőződésből fakadt, hogy a művészetnek a társadalmi ember formálásában s egy új forradalmi fellendülés előkészítésében kell feladatot vállalnia. Ezért a művésznek ugyanolyan "konstruáló" szakembernek kell lennie, mint a tudósnak vagy a mérnöknek. "Az új művészet annyit

ér — hangoztatta Kassák —, amennyiben meg tudja teremteni az ember új szellemi rendjét! Kiestünk az élet rendjéből, ezért bánt bennünket minden, és ezért fáj mindenünk. Rendet akarunk. A magunk vérének és szellemének rendjét! És tudjuk, hogy minden rajtunk, az egyes embereken múlik: akik a tömeg vagyunk. (...) Konstruálni akarunk! Specialistákra van szükség! Vissza a kaptafához! Mérnökök szerkesszetek időgépeket és nyissátok föl a munka és nyomorúság barlangjait! Tudósok győzzétek le az elemeket! Művészek alakítsátok ki az új emberi szellemet! Politikusok sajátítsátok ki nekünk az élet lehetőségeit!" Hasonló elveket fogalmazott meg Kassák a kolozsvári Korunkban közreadott Az új művészet él,[14] illetve Éljünk a mi időnkben[15] című tanulmányaiban, továbbá Kállai Ernő a Mában közölt Konstruktivizmus,[16] illetve Etika?[17] című vitacikkeiben. A konstruktivizmus művészeti programját képviselte később Kassák Lajos Munka című folyóirata is.

A magyar avantgárd másik fontosabb irányzata: a szürrealizmus a konstruktivizmussal párhuzamosan tevékenykedett. A szürrealista mozgalom 1924-ben indult meg André Breton első szürrealista kiáltványával és Louis Aragon Álomözön című költeményével. A tapasztalati valóság ellen lázadva az ösztönösségben, az álomban és az önkívületben látta a művészet forrásait, a szabad képzettársításra, sőt az automatikus írásmódra alapozta a költészetet. Képviselői szoros szövetséget kötöttek a szociális forradalom híveivel, Aragon, Breton és Eluard tagjai lettek a kommunista pártnak is. A magyar avantgárd mozgalom számos képviselője — elsősorban Déry Tibor, Illyés Gyula és Németh Andor — hamarosan csatlakozott a francia szürrealisták elképzeléseihez: a merész költői szabadságot ők is közéleti lázadással kötötték össze. A magyar szürrealisták elméleti megnyilatkozásainak zömmel a Dokumentum című folyóirat adott teret.

A szürrealisták a vers mindentől független önállóságát és a költői tevékenység elsőrendűen kreatív jellegét domborították ki, a költészet, szerintük, nem ábrázol vagy kifejez valamit, hanem önállóan hoz létre valami újat, amely korábban nem létezett, s ami csupán a költő teremtő képességére támaszkodik. Ezt az elvet fogalmazta meg Déry Tibor Az új versről című esszéjében: "Az új vers önálló életet él. Nem utánozza, hanem folytatja a természetet."[18] Hasonló gondolatokat fejtett ki A homokóra madarai című — a Korunk 1927. évfolyamában közreadott — előadásában: "Az új líra a logika bukását jelenti (...) az új lírikus számára nem evidens a valószínűség kényszere. A logika csak akkor lenne rá kötelező, ha a külvilágot másolná több-kevesebb hűséggel (...) Az új lírikus azonban saját magából merít. Az események kauzalitása nem érvényes a lélekre. A költő egy mélyebb rétegben keverő logika szerint

dolgozik, mely kifelé önkényes, nem ellenőrizhető, de belül csalhatatlan, mint az ösztön, s amelyet érzelmi logikának hívnak."[19] Déry a költészet kreatív jellegét hangsúlyozta, Illyés Gyula inkább a költő szabadságát és lázadó szellemét. Sub specie aeternitatis című költői prózájában a következők olvashatók. "Semmi rejtegetnivalóm: kezemben a toll, de fogalmam sincs, mit fogok a következő sorba írni. (...) Büszke vagyok szabadságomra, a kötetlen szavakra, szívem független iránytűjére, Kolumbus-kedvére." Ebben a költői jelszóban foglalja össze a szürrealizmus költészettanát: "A költő nem énekel az esőről. Esőt csinál."[20]

A magyar szürrealista áramlat nagy lendülettel lépett fel, ereje azonban nem bizonyult tartósnak: a húszas évek végén megkezdődött a magyar avantgárd felbomlása, s hamarosan beköszöntött a hazai avantgárd mozgalmak alkonya. Hevesy Iván, Halász Gábor, Németh Andor és Komlós Aladár egyaránt arra hívták fel a figyelmet, hogy az izmusok szüntelen forradalma fölött eljárt az idő, s helyettük új és korszerű realizmusnak kell következnie. "Az új művészet — jelentette ki Komlós Aladár Az avantgárd estéje című tanulmányában -- megint józan valóságművészet lesz, mint a múlt művészetei, a múlté, amelyről kiábrándulván a csodatevő eszközökből, kezdjük megérezni, hogy mégis rokon velünk..."[21] A magyar kulturális élet, amely előtt nem a forradalom, hanem a szívós munka és a szellemi önvédelem feladata állt, már nem az avantgárdban, hanem új — az avantgárd vívmányaival is gazdagodó — irodalmi és művészeti irányzatokban (az újklasszicizmusban, az újrealizmusban) ismerte fel a követendő művészeti programot. Az avantgárd fiatalabb hívei: Déry Tibor, Illyés Gyula és József Attila sorra alakították ki a korszerű realizmus változatait, és a realista törekvéseket erősítette a népi írók fellépése is.

Végül maga Kassák Lajos is felismerte, hogy elérkezett az avantgárd alkonya: a Nyugat 1932-es évfolyamában rendezett vita során — Vita az izmusokról és az új művészetekről — ő is arra a véleményre jutott, hogy "az izmusok megbuktak és nem tudtak továbbfejlődni", ugyanakkor a kialakult eredmények megtartására és felhasználására figyelmeztet: "az izmusok átváltoztak eszközzé, illetve a nagy egész részletévé".[22] A magyar avantgárd útja ezzel hosszú időre megszakadt, s csak a felszabadulást követő néhány esztendőben, majd a hatvanas évektől kezdve újulhattak fel azok a törekvések, amelyeket a Kassák Lajos körül kialakult mozgalom megfogalmazott.

JEGYZETEK

1. Ma 1920. 1—2. sz. 2—4.
2. Ma 1921. 1—2. sz. 18.
3. Ma 1922. 5—6. sz. 2—4.
4. Jegyzetek a Ma orosz estélyéhez. Ma 1921. 4. sz. 52.
5. Ma 1922. 7. sz. 47.
6. Akasztott Ember 1922. 1. sz.
7. Ma 1922. 8. sz. 50—54.
8. Dokumentum 1926. december. 2—3.
9. Hat hónapja. Dokumentum 1927. május 1.
10. Ma 1922. 4. sz. 54—56.
11. Dadaizmus. Nyugat 1921. I. 552—556.
12. Ma 1922. 4. sz. 52—54.
13. Ma 1923. 1. sz. 90—91.
14. Korunk 1926. 89—102.
15. Korunk 1926. 455—457.
16. Ma 1923. 7—8. sz. 64.
17. Ma 1923. 2. sz. 102.
18. Dokumentum 1927. május 24.
19. Korunk 1927. 181—186.
20. Dokumentum 1927. március. 24—25.
21. Erdélyi Helikon 1928. 165—169. Vö. Hevesy Iván: A művészet agóniája. Nyugat 1921. 1513—1520., A művészet reinkarnációja. Nyugat 1922. 182—190., Németh Andor—Halász Gábor: Új irányok a világirodalomban. Nyugat 1932. II. 524—528.
22. Nyugat 1932. II. 545—551.

ACZÉL GÉZA

A BEÉRKEZÉS MAGÁNYOSSÁGA

Kassák a harmincas évek közepén

Az avantgárd kalandra váró képzőművészek, a baloldali frakcióharcokban a direktebb politizálást sürgető fiatal értelmiségiek és a kassáki koncepciót másfelől túlságosan is osztályjellegűnek érző szociáldemokraták fokozatos lemorzsolódásával néhány év után erősen megcsappant a Munka-kör alkotói bázisa. E folyamatot kezdetben döntően befolyásolták a nagy gazdasági válság zilált társadalmi viszonyai és a tragikus egzisztenciális zavarok hatására kiéleződő politikai küzdelem — ez a helyzet Kassák viszonylagos konszolidált állapotokra méretezett, az önművelés felismerő gesztusára alapozó, a század korszerű művészeti eredményeit dialektikus módon hasznosító elképzeléseinek kedvezett legkevésbé. A hatalmi terror fokozódásával előbb a csoport jelentős eredményeket produkáló fotóműhelyének tevékenysége vált lehetetlenné, később — a munkáskórusok országos betiltásával — a Munka legnépesebb, politikai-ideológiai demonstrációra leglátványosabban mozgósítható magja szűnt meg. A szellemi mozgástér jószerint a folyóiratra korlátozódott, mely a munkatársak elmaradozása és Kassák terebélyesedő elméleti munkálkodása folytán egyre inkább az író egyszemélyes vállalkozásává kezdett átalakulni.

Ha a Munka körüli mozgás hátterében kezdetben a gazdasági válság hatását említettük, annak enyhülésével a magyar társadalom dinamikus átrétegződése válik a munkásmozgalom és a művelődés befolyásoló tényezőjévé. Egyfelől az ipari szerkezet módosulásával — Borsányi György és Kende János Magyarországi munkásmozgalom című könyvéből idézve — "a harmincas évek közepére jelentős változások mentek végbe a munkásosztály összetételében, valamint életviszonyaiban". A munkásság létszámának felduzzasztása "a szervezettség viszonylagos csökkenésével járt együtt", a szociális reformok bevezetése (nyolcórás munkaidő, fizetett szabadság, családi pótlék stb.) a politikai ellenállás esélyeit gyengítette. Másfelől a Tanácsköztársaság bukásával, majd a frakcióharcokban és az állandó zaklatásokban legyengült, forradalmi változásokat már

csak nagy meghasonlások közepette igénylő munkásmozgalom mellett a parasztság felé tájékozódó, részben onnan kiemelkedő értelmiségi réteg vált a progresszív társadalmi átalakulás hangadójává. A népi mozgalom főbb elképzelései nem új keletűek, az agrárkérdés megoldatlansága miatt a harmincas évekre azonban sorra születnek új bázisai és szellemi fórumai. A Felvidéken a Sarlós mozgalom gyűjt megfigyeléseket a kisebbségi magyarság szociális-gazdasági problémáiról, az Erdélyi Fiatalok Gusti professzor korszerű szociológiai módszerei szerint kezdenek falukutatásba. Itthon Bajcsy-Zsilinszky Endre agrárpártja jelenti a legfőbb lendítő erőt — Szegeden falusi élményekből és adatgyűjtésekből nő ki a Szegedi Fiatalok Művészeti Kollégiuma, 1934-ben Debrecenben megindul a népi mozgalom legrangosabb folyóirata, a Válasz, amely a szegényparasztság helyzetének megváltoztatását, az agrárreformot és a demokratikus átalakulás elveit képviseli.

A népi mozgalom kibontakozásával az irodalmi életben is jelentősen módosultak a haladó erők hadállásai. A korábban számos árnyalatban fölbukkanó polgári-szociáldemokrata-kommunista oppozíció -- az ipari munkásság helyzetének említett változásaival, a zsidóságot ért diszkriminatórius intézkedésekkel, nem utolsósorban a népi írók valóságfeltáró, marxista elképzelésektől sem idegen törekvéseivel -- a társadalmi ellentmondásokat tovább homályosító népi—urbánus ellentétté színeződött át. S mivel a kommunistáknak nem voltak jelentős pozícióik, az 1932-es nagy sztrájkokat pedig a szociáldemokrata vezetők úgy értékelték, hogy "a paraszti forradalmiság túlment azokon a határokon, amelyet ők, mint parlamenti ellenzék, kívánatosnak tartottak" (Borsányi György—Kende János) és kivonultak a falvakból -- lényegében nem maradt erő a szervezettebb munkásosztály és az elkeseredettebb agrárproletariátus sok ponton érintkező szociális törekvéseinek koordinálására. Erre, a szociáldemokraták elképzeléseivel párhuzamosan, Kassák lapjában is csak addig történtek kísérletek, amíg a népi eszme a maga falumítoszával, kétségtelen faji hangsúlyaival és városellenességével mozgalommá nem szerveződött. S noha az írót erkölcsi érzéke tovább is a "szegény, földhözkötött emberállat" őszinte szövetségesévé avatja, a mozgalom hangadó íróival sokasodnak konfliktusai.

Kassáknak a népiességről mint művészeti irányzatról nem volt határozott koncepciója, annál markánsabbak voltak viszont előítéletei. Egyrészt azért, mert ízlését a munkásirodalom, a Nyugat artisztikus művészete, majd az avantgárd elvont, nemzeti jelleget háttérbe szorító áramlatai alakították, élményeit mindig is e körön belül érezte hitelesen kifejezhetőnek. Intoleránssá a népművészettel, a népi irodalommal szemben mégis inkább sajátos marxista

művészetszemlélete és osztálytudatának korlátai tették, hisz minden ilyen mozdulásban a visszahúzó erő, a mélységesen gyűlölt konzervativizmus feléledését látta. Kassák ugyanis a marxista tanok ismert vulgarizálásával a művészetek fejlődését közvetlenül a történelem meghatározó mozgástörvényeihez igazította, az osztályok harcának rendelte alá. E logika alapján korának nagy szellemi küzdelmét a polgári és a munkáskultúra összecsapásában látta, egész életművét a föntebbi felismerés befolyásolta. A vázolt képben a paraszti kultúra amolyan feudális maradványnak, megújulásra alkalmatlan kuriózumnak tűnt, az urbánus szellem nagyjából úgy vélekedhetett róla, miként Komlós Aladár Az igazság a népiesség körül című, a Nyugatban publikált esszéjében: "a győzelmes városi műveltség -- írja --, amely virulóbb erőben van, mint valaha s egy beláthatatlan nagy jövő előtt áll, nem tanulhat életet a haldokló parasztkultúrától".

Ebben az összefüggésben válik nyilvánvalóvá, hogy az a paraszti tematika, mely Kassák művészetében időről időre felbukkan, a szolidaritás és a szegényekkel szembeni alázat humánus akkordjaival együtt is elsősorban reprezentatív értékű -- a konstruktivista író egyetemességét, teljességvágyát hivatott igazolni. A külső pozíció hamis hangokat is szül a harmincas évek lírájában, mint ahogy társadalmi tablót festő prózájának e témakörbe utalt műve, a Marika, énekelj! is "falusi emberek regénye, népiesség nélkül" (Komlós Aladár). A kor ideges légkörére és kétségbeesett útkeresésére jellemző, hogy a kommunistákkal történő csatározások után -- a hozzá közel eső szociális elképzelések ellenére -- Kassák a népi írók némelyikével is elméletinek éppen nem nevezhető szópárbajt vív (Kodolányi, Illyés). Talán csak a Németh Lászlóval folytatott párbeszéde tekinthető tárgyszerűnek, a Napjaink átértékelése szocialista világképén merengve azonban mindketten messze elkerülik a paraszti problematikát.

A kassáki előítéleteket tovább erősíti az a tény, hogy a népi mozgalom jórészt nemzedéki ideológiaként jelentkezett, s ez hagyományainál fogva távol esett attól az eszménytől, melyet didaktikus regényeiben az író a jövő munkásnemzedékei elé fölrajzolt. Így ízlésbeli fenntartásai osztályának küldetéstudatával itatódtak át, kritikája gyakran a fiatal értelmiség, a radikális diákság tévelygéseinek bírálatával kapcsolódott össze, a jelenségben retrográd törekvéseket gyanítva: "a magyar irodalom rohamosan parlagiasodik -- nyilatkozza egy 1932-es debreceni látogatása alkalmával --. Az az európai szellem, amely 15-20 évvel ezelőtt kezdte átjárni a magyar irodalmat, elpárolgott, eltűnt. Fiatal íróink egy modoros falu-imádat pózába estek, amelytől még a jobbak is nehezen tudnak szabadulni." A Munkában Bánáti Oszkár tart-

ja a népieskedést "napjaink talajtalan betegségének" (Népi, népies és népieskedő költészet), míg a hatalom és a népiek kiegyezési kísérlete, az úgynevezett "új szellemi front" akciója már a szerkesztőséget sarkallja állásfoglalásra. Az öncsonkító irodalom című közlemény egyszerre utasítja el a fiatal népi írók irodalmát és "kétértelmű politizálgatását", fölsorakozik Ignotus Pál hasonló szellemű előadása mögé, mely a lap szerint -- nyilvánvaló urbánus megfontolásokból is -- "a humanista politika és a haladó irodalom ügyét szolgálta". Kassák többször visszatér még, egyre inkább indulatoktól mentesen, a népiség kérdéséhez, ami azonban most egészében figyelmének főirányán kívül esik. A nemzetközi politikai élet jelentős változásai, a munkásmozgalom nagy dilemmái, a fasizmus gyors előretörése arra ösztönzik, hogy átmenetileg prózaíróból politikai íróvá váljék, aki vitairatokban, esszékben s a Napjaink átértékelése című, kötetté összeálló elemzéssorozatban tekinti át a világpolitika helyzetét, a munkásmozgalomban célképzetté tett szocialista társadalom megvalósulásának lehetőségeit.

A haladó erők számára a harmincas évek alapkérdéseit nem kisebb történelmi momentumok jelentették, mint a világgazdasági válság, majd ezzel összefüggésben a fasizmus térnyerése, a szocialista felkelések sorozatos kudarcai, a Szovjetunió kompromisszumokra törekvő új külpolitikája, a Komintern átfogó népfrontpolitikájának meghirdetése. A történelmi erőknek ez a tektonikus mozgása, az osztályérdekek meghomályosítása, a különböző nemzeti törekvések alig áttekinthető, gyorsan változó rendszere minden tekintetben rendkívül bonyolulttá tették a gyakorlati és az elméleti politikai munkát, a hazai szellemi életben is a tanácstalanság és a zavarodottság nyilvánvaló jelei mutatkoznak. Az ideológus Kassák problémaérzékenységét jelzi, hogy a megoldandó feladatok arányában válik egyre inkább politikai közíróvá, s minden oldalról sokat támadott tevékenységében meggyőzően érvényesíti aktivitásra serkentő felismeréseit. A Munka Közbeszólás-rovatában a Válaszlevél Németh Lászlónak ugyanis világosan rögzíti ideológiájának mind az objektív, mind a szubjektív tételeit: "Vissza Marxhoz, mert nem a marxizmusban van a hiba... hanem a pártokban, a mozgalmi emberekben, akik... a végcélpolitika nehéz, küzdelmes munkáját feladták a napipolitika nagyon is bizonytalan értékű pillanatnyi sikereiért" -- mondja a vulgarizáló baloldali törekvésekről, másfelől a nagy egyéniségek hiányát is látja, nemkülönben önnön korlátait: "Szívből sajnálom -- írja --, hogy ennek a hatalmas témának részletes taglalásához és tudományos feldolgozásához sem módom, sem erőm nincsen...". Nem vátesz, hanem a szellem munkása tehát, mikor a korszak problémáit vállára veszi, s eddigi munkásságának logikája szerint tekinti át a munkásmozgalom

helyzetéből kiindulva a társadalom, a világpolitika egyetemesebb összefüggéseit. Hogy "helyesen feltett kérdéseire problematikus feleletet tudott csak adni" (Bori Imre), a kor ismeretében aligha felróható, hisz válaszaival mindvégig a haladó gondolat és a humánum övezetein belül maradt, egészében a szocialista eszme pozícióját erősítette.

A Munka közleményeiből, a különböző interjúkból, a Napjaink átértékelése lapjairól, valamint közvetve a korszak regényeiből kibontakozó kassáki eszmerendszer fókuszában a kényszerből, a történelem újabb kihívásai miatt továbbgondolásra szoruló marxizmus tételei állnak, politikai síkon pedig az a meggyőződés, hogy "a szociáldemokrata párt megkorrigálhatatlanul elpolgáriasodott a folytonos opportunizmusban, a kommunista párt pedig összezavartan és fölkészületlenül összeroppant a reakció szervezett támadásai előtt". A marxizmus megújításának igénye, tanainak praktikus alkalmazása, természetesen, egyfajta jóhiszemű revíziós törekvéstől sem mentes, a harmincas évek közepén a modernizálás központi kérdése a folyóiratnak. Kassák és Nádass József vitaanyaga, mely 13 pontban tekinti át a nemzetközi munkásmozgalom utóbbi két évtizedének alakulását, komoly elemzéseken alapul, még akkor is, ha az a mozgalom fölös illúziói mellett a munkáspártok egyesülésének, a fasizmus ellen körvonalazódó népfrontpolitikának reálisabb esélyeivel is leszámol. Hisz a "szállítható világforradalom" ábrándjai, a társadalmi változás szubjektív feltételeinek alábecsülése, az elosztás kérdésének felvetése helyett a termelés akadályozására koncentrálódó sztrájkmozgalom, az illegalitás erőltetése vagy a minden szinten jelentkező hajlam a diktatúrára már ekkor sem tartozhattak az osztályharc korszerű formái közé. A kiábrándulás és a hitlerizmussal szembeni tanácstalanság mögött pedig nem kisebb ellentmondás, áttekinthetetlen politikai manőver húzódik ekkoriban, mint a szocialista harcok garanciáját jelentő Szovjetunió nyugati nyitása, a hitleri Németországgal kötött békeszerződése. Ebben az összefüggésben nem irracionális tehát Kassákéknak az a felismerése, hogy "Oroszország már nem a forradalom, hanem a belső államalakulás korszakát éli. Pillanatnyi érdekei nem azonosak többé az európai munkásmozgalom pillanatnyi érdekeivel." A genfi egyezményből levont következtetés inkább a hitlerizmus természetének megítélésében tűnik végzetesnek. Tovább erősíti az íróban azt a meglehetősen naiv meggyőződést, miszerint a fasizmus "mikor a nemzeti újjáébredést hirdeti, külpolitikájában félreérthetetlenül a többi nemzetekkel való békés összeférés lehetőségeit készíti elő... Az új államalakulás erejét nem a szomszéd államokkal való háborúskodásra, hanem a belső osztályerők kiegyensúlyozására koncentrálja... a fasiszták háborús fenyegetődzéseivel kár komolyabban foglalkozni."

A Napjaink átértékelése tíz fejezetének elsődleges célja a munkásmozgalom 1914-től 1933-ig (máshol 1917-től 1934-ig) terjedő, lezártnak tekintett periódusának elemzése, s a rendkívül kedvezőtlen tapasztalatok alapján — melyekhez frissen társul a bécsi munkásfelkelés leverése — a mozgalom új stratégiájának kialakítása. Kassák immár következetes kétfrontos harcából, a szociáldemokratákkal és a kommunistákkal szembeni fenntartásaiból következik, hogy — Bíró Gábor Századunkbeli cikkéből idézve — "számára napjaink átértékelése elsősorban a mai szocialista mozgalom önkritikája, őszinte, kemény bírálata". Ezen a ponton aligha lehet az utókornak vitája vele. Talán csak azt lehetne itt megemlíteni, az elpolgáriasodás vagy másfelől a merevség és bizonyos dogmatikusság attitűdjei saját írói-szerkesztői munkásságát is meglehetősen ellentmondásossá teszik, elvei nem mindig harmonizálnak az alkotói megvalósulással. Nyitottabb kérdés a továbblépés kassáki víziója, melyben kétségtelenül a munkáspártok éles szembeállítása, a fasizmus közvetlen veszélyeinek (de nem magának a fasizmusnak!) lebecsülése és a népfrontpolitika jelentőségének fel nem ismerése a legtámadhatóbb alkotóelemek. Holott utóbbiról — személyét is érintve — a kedvező változások hírei épp Moszkvából érkeznek, a szovjet írók 1932. októberi plénuma a RAPP feloszlatásával a művészeti szférában is előkészített egy tágan értelmezett baloldali összefogást. A Sarló és Kalapács Mire tanít bennünket a szovjet írók plénuma című állásfoglalása a magyar osztály korábbi durva hibáit igyekszik korrigálni, mikor — Botka Ferenc részletesebben szól erről — "Szabó Dezső, Zilahy Lajos, Erdélyi József, Zsolt Béla, Kassák Lajos példájára hivatkozva jellemzi közelebbről is... a forrongást", maradandó művészi értékek létrehozásának szükségességét hangsúlyozva.

A korabeli marxista kritika — melynek legszakavatottabb megnyilatkozása Molnár Erik Napjaink átértékelői című, négyrészes tanulmánya a Korunkban — gondosan számba veszi Kassák és a Munka-kör ideológiájának gyökereit, "kispolgári" elhajlásait. A lap megújulási kísérletei ugyanis olykor túlmutatnak Kassák prakticista, a konkrét történelmi helyzetekre alkalmazott elemzésein, s a marxi elmélet vélt vagy valós fogyatékosságait, túlhaladott tételeit is érintik. Szántó Hugó többrészes tanulmánya, A marxizmus igazi filozófiája: a dialektikus realizmus a dialektikus materializmus általános törvényszerűségeit utilitarista szempontból értelmezi, míg Hort Dezső elméleti írásaiban a történelmi materializmus bizonyul "az idealizmus eddig elért legfensőbb fokú"-nak, ugyanő konstruktív gesztusokkal és strukturális reformokkal gondolja pótolhatónak "a marxizmus szociológiai hiányosságait" (Új szociális idealizmus felé). Máshol a társadalom említett strukturális változásainak és az

antiproletár szervezetek megerősödésének hatására véli úgy, hogy "amint a marxi államelmélet, úgy a marxi ideológia-tan is a hegeli abszolútumra való reakció kezdetleges állapotában maradt" (A marxizmus szellemtörténeti helye, lényege és hiányosságai). Ugyanakkor, ezeket a nézeteket, bármennyire eretnekek is, a társadalom bonyolult átrendeződése és problematikája szülte, s szerzőik — beleértve Kassákot is — noha ihletet vártak Trockij társadalomelméletétől vagy Adler és az austromarxisták néhány felismerésétől, a marxi szocializmus stratégiáján belül kívántak maradni. Ha a szocializmus alapkérdéseit, a munkásosztály érdekeit látták veszélyeztetve, mint Zsolt László A társadalmi fejlődés mai problémái című eszmefuttatása esetében, lapon belül is vállalták a nyílt polémiát, s az eszmei tévelygésekre marxista szellemben válaszoltak (Nádas Endre: Hozzászólás). Molnár Erik joggal mutathatja tehát ki a Munka szerzőinek és a Napjaink átértékelésének eklektikus ideológiai vonásait, néhány ponton idealista elképzeléseiket, élesen exponál, mikor azt elemzi, miként akarják Kassákék "a szocialista mozgalmat politikai mozgalomból társadalmi mozgalommá átalakítani". Mikor viszont a teljes bizalmatlanság és a dogmatikus merevség pozíciójából tekint a munkásmozgalom megújulásának reális igényeire, a kor feszítő ellentmondásaira az ő marxizmusa is "csak üres keret", mely megvalósulás híján a gyakorlatban modellként csak a hit szintjén funkcionálhat. Olyannyira, hogy a harmincas évek osztályharcainak "elpolgáriasodásra" vonatkozó kérdései tulajdonképpen máig nyitva maradtak. Így aztán az sem meglepő, ha az író "»átértékelésének« eredménye — Molnár szerint — semmi más, mint az imperializmus apológiája, az imperializmus háborús rendszerének a világbéke rendszerévé való átköltése". "Kassák a fasizmusban — írja — a felfelé haladó progresszív kapitalizmus politikai formáját látja, amely nemcsak belsőleg áll szilárd alapokon, hanem egyben a nemzetközi jogrend, sőt a nemzetközi gazdasági rend megvalósításának az eszköze..." Hiába hát a moszkvai állásfoglalás, a népfrontpolitika elvei, idehaza a politika reflexei a régi módon működnek tovább.

Kassák a munkásmozgalmon belüli hadakozásaival, a kibontakozó népi mozgalomtól való egyértelmű elhatárolódásával, a Nyugatbeli lazuló kapcsolataival — mely mögött súllyal a Babitscsal és Illyéssel támadt konfliktusai állnak — jóllehet, a látszat egyelőre még mást mutat, egyre inkább magára marad. A hivatalos politika mindig is ellenségként tartotta nyilván, s az írónak sem voltak a közeledéshez ambíciói. A kommunisták elképzeléseibe valójában a széles baloldali egységfront meghirdetése után sem fért bele, kapcsolatuk — személyes elfogultságoktól terhelten — a húszas évekbeli frakcióharcok kibékíthetetlen ellentéteibe merevedett. A szociáldemokratáktól, noha a leg-

több érintkezési pont velük mutatható ki, a felhígulás és elpolgáriasodás réme tartotta vissza, hagyományos politikai módszereiket hamisaknak és korszerűtleneknek érezte a munkásság szervezéséhez, ideológiai felkészítéshez. Így aztán munkatársi viszonya a Népszavával folyamatosan a lehetőségek alatt alakult, s a párt elméleti folyóiratában, a Szocializmusban sem tud — az évtized közepén rendszeressé váló világirodalmi recenziói ellenére — gyökeret ereszteni. Beilleszkedését ekkoriban nem kisebb belső késztetések nehezítették, mint az a nem minden alapot nélkülöző feltevés, hogy "politikai vezető szerepre vágyott, bár erről hallgatott" (K. Nagy Magda). A Nyugat 1933-ban Németh Andor közreműködésével estélyt rendez számára, Osváttal történő termékeny együttműködése azonban már a múlté: megszűnnek a regényközlemények, megritkulnak a tanulmányok, s egy-két testre szabott recenzió vagy elbeszélés felbukkanása jelzi (Csavargók, alkotók, Nehéz esztendők, kritikák Katajev és Solohov regényeiről), Kassákkal csak mint színező elemmel számol a lap hangadóvá lett második nemzedéke. S azon túl, hogy a Munka különböző művészeti csoportjainak tevékenységét betiltották, s ezzel szerzői gárdája összezsugorodott, e fórum lassan csak egynek kezdett számítani a sok közül, Kassák magánélete is viharokkal teli. Nehéz természete miatt viszonya a szűkebb rokonsággal eddig sem volt problémátlan, hajszolt életük és az író nem csökkenő nőügyei miatt azonban a legendás harcos- és élettársnak ismert Simon Jolán idegei is kezdik fölmondani a szolgálatot. Konfliktusukat Kassák először A telep című regényének keretrészeiben említi, később az élmény lírájába is beszivárog, s ott bujkál feleségének tragikus haláláig.

A vázolt társadalmi változások és a magánélet ziláltsága talán jelzik azt a paradoxont, hogy miközben Kassák alkotó energiáinak nagy részét az aktuális politikai kérdések, az osztályharc és a tágabb közösség gondjainak megoldására mozgósítja, szociális elképzeléseihez szövetségeseket keresve, egyre inkább légüres térbe kerül, mint mozgalmi ember lényegében kiszorul a közélet sodrából. Ellentmondásos helyzetét maga is világosan látja, ám nyomorúságos alkotói viszonyairól is képet kaphatunk egy korabeli nyilatkozatában: "Szörnyű hajsza az, amiben élek — válaszolja a Népszava Min dolgozik Kassák Lajos? kérdésére —. Írni, írni könyvet könyv után, milliószámra egymás után állítani betűket és szavakat, belső kényszerűségből és közben azért is, hogy a végén kijöjjön belőlük az a kenyéradag, amely az ember létfenntartásához minimálisan szükséges... ahhoz a favágóhoz vagyok hasonló, aki természeténél fogva minduntalan fölszólal a maga és társai szellemi és fizikai megnyomorítása ellen. Az ilyet végső soron még a favágómesterségből is kiebrudalják, mint ahogyan engem nagyrészben kinéztek és kitesékeltek mind-

azoktól a lapoktól és könyvkiadóktól, ahol kritikai komolysággal szót akartam emelni a művészetért és embertársaim érdekében. Jóformán nincs lap, ahol írásaim megjelenhetnének és a könyveimet a magam kiadásában vagyok kénytelen megjelentetni..." Ez a logikailag talán feloldható, érzelmileg viszont nehezen kibékíthető kettősség az, mely a politikai közíró föltámasztásával párhuzamosan az intim szféra iránti fogékonyságát is megalapozza -- a szépíró figyelmének előterébe hozva újra a lírát, prózában pedig a régebb óta készülődő, mind több finom szállal szőtt, lélektani irányba forduló regényt.

Kassák politikai aktivitásából és közírói tevékenységéből következik, hogy a harmincas évek első felében viszonylag keveset foglalkozik a művészet kérdéseivel. Az osztályharc és a társadalmi változások nagyobb formáiban gondolkodva a kultúra elsősorban mint a történelmi erők mozgásának sajátos vetülete érdekli, termékeinek jelentősége erősen kétségessé válik számára. 'Meggyőződésem szerint nem abban a korban élünk, hogy valaki művészt tisztára esztétikai szempontok szerint értékelhessünk" — írja egy Majakovszkijt meglehetősen alábecsülő tanulmányában (Forradalmi költő vagy a forradalom költője), s kritikai tevékenysége ekkoriban jórészt elhatárolódásokban és elutasításokban merül ki, az irodalom általa is sokat kárhoztatott elpolitizálásának gyakorlatát követi. Világirodalmi szemléiben a nagy társadalmi problémák és politikai indulatok íróihoz vonzódik (Céline, Hemingway, Huxley, Seghers, Fallada, Bojer stb.), s e periódusának szelleméből érthető, miként rajzolhatott kortársainál jóval elmarasztalóbb képet "a lényeg meg nem mutatásával" vádolt, "erősen feminin", "preciőz lélek" Kosztolányiról. Ritkán megszólaló képzőművészeti kritikusként a kiállító festőkből a korszerűséget hiányolja, vitákat kiváltó Derkovits-értékelésében pedig "az autodidakta erőfeszítéseire és eltévelyedéseire" teszi a hangsúlyokat (Derkovits Gyula emlékére). Mint a Munka színikritikusa néhány dramaturgiai részletkérdés színvonalas elemzése mellett is lényegében csak hiányérzeteiről tudósít, s egyik évadösszefoglalóját ezzel a rezignált általánosítással zárja: "Lehetetlen kívánság lenne, hogy ott, ahol minden pang, mindenki másról beszél, mindenki csak önmagának él — éppen a művészet mutasson fel csodálatos teljesítményeket." (Színházi mérleg és új kilátások.)

Nem könnyű ma már motiválni azt a körülmények ellen mozgó alkotói kiteljesedést, mely Kassákot az 1932--33-as mélyponttól az évtized közepére addigi életművének imponáló betetőzéséig vezette. Hisz életterében épp a személyes csalódások, szervező munkájának kudarcai váltak jellemzővé, környezetéből elképzeléseihez nemigen remélhetett ösztönző erőket. Igaz, az egész országot nyomorító gazdasági válságból már mutatkoznak a kilábalás lehetőségei,

s a Szép új világról szólva ismét megcsendítheti technokrata optimizmusát: "a nagymérvű technizálódás az ember dologi elnyomorítását is csökkenti, és a szellem fölszabadítását készíti elő" — Kassák, s pályájának ez a döntő fordulata, meghatározóan már nem a külvilág kihívásaiból, hanem szemléletének belső reakcióiból nyeri teremtő energiáit. Szerkesztői-közéleti öntörvényűsége írói öntörvényűséggel teljesedik immár, művészi tudata ekkoriban tisztul föl végleg az irányzatosság, a sajátos avantgárd dogmatikusság nyomása alól. Közeledve ötvenedik évéhez, melyet nagy interjúval már 1935-ben megünnepelt a kolozsvári Független Újság, a tökéletesség művészi kérdései kezdték érdekelni, s mint politikailag elkötelezett embert — ahogy a Napjaink átértékelése művészettel foglalkozó fejezetében írja — a szocialista írónak az az "eddig még be nem váltott feladata, hogy magán keresztül bemutassa osztálya friss erőit, érzéseinek mélységét, ideáljainak tisztaságát, teremtő képességének magasabbrendűségét". A Nyugatban közölt jelentős összegző tanulmánya, az "Írástudók"-kal szemben — a kultúra védelmében, mely a polgári és a pártművészetek ellen emelt ismert kifogásainak összefoglalása mellett már az új népiesség jelszavai mögött is megsejti "az újabb politikai áramlatok áldozatait", az "új egyensúlyállapot", a "tökéletes formaegység" új klasszicizmustól sem idegen esztétikai normáit hangsúlyozva végleg levonja az avantgárd tanulságait: "a közelmúlt művészi izmusai — írja — nem bírtak átfogó és általánosan átütő erővel. Valamennyi csak részletmunkálkodásig jutott el, ebben az elaprózottságban azonban kétségtelenül benne volt a szintézis utáni vágyakozás." S miután politikai nézeteit épp kötetbe rendezte, teljességet sugalló újabb esztétikai elveiből lírájának és prózájának belső átrendeződése, munkásságának rendszerezése is következett.

Hogy Kassák lírájának formateremtő elvei jelentősen módosultak, azt az avantgárdról vallott nézeteivel párhuzamosan már a Számozott versek későbbi darabjaiban nyomon követhettük. Míg a Tisztaság könyve konstruktivista ihletettsége elsősorban formailag rendezte egybe, s terelte higgadtabb mederbe a cím nélküli versek merészebb asszociációit, képi bukfenceit, iktatta ki a verskép̈ből a dadaista tipográfiát — a 35 vers már elégiaköltőt revelált, a szemlélődő és az intim élményeket megörökítő alkotót vonva a művek előterébe. A hirdető ódák, nagy eposzok, dadaista kompozíciók erőteljes demonstratív funkciója után új szerepkörbe került, átmenetileg lefokozódott a Kassák-vers, az árnyaltabbá váló és gazdagabb élményanyagot sodró írói üzenet más műfajokban, mindenekelőtt a regényben talált igényeinek megfelelő kifejezési formára. A száz számozott költemény tehát a lírikusi válság kereteként is felfogható, s gesztus értékű az a mozdulás, mikor közel tíz év után a költő

— kilépve saját maga avantgárd sablonjából — címmel látja el, újra hangszereli és szakozza műveit. A külsőségek mögött szemléleti és életérzésbeli változás zajlik, s noha 1933 végén a Népszavában még azt nyilatkozza: "Egyre kevesebb verset írok, mert korunkban, a modern történelemnek ebben a legtragikusabb szakaszában, a hangulatok költészete helyett a történelmi analízishez kell folyamodnunk, hogy megmutassuk azonosságunkat a dolgokkal, hogy megismerkedhessünk az életnek eddig rejtve maradt értelmével..." — a líra fontos szerepet kap az önismeret gyarapításában, s fokozatosan visszahódítja az életművön belül korábban szerzett pozícióit. A megújuló lírikusi szándékot nyomatékosítja 1935-ben Gyergyai Albert híressé lett előszavával kiadott válogatott verseinek gyűjteménye, a Földem virágom. A kötet fontosságát és a műfajok belső átértékelését mi sem bizonyítja jobban, mint az a tény, hogy hosszú idő után Kassák újra esélyt ad a költészetnek, s pályáján is meghatározónak érzi lírikusi munkásságát. "Eddigi munkáim közül... — mondja az említett kolozsvári interjúban Jancsó Elemérnek — a verseimet értékelem legtöbbre. Hiszem, hogy a magyar irodalomba külön színt és külön hangot hoztak ezek a versek..." Kijelentései regénysorozatának és az Egy ember élete köteteinek árnyékában a változtatás belső kényszeréről és késztetéseiről jeleznek.

A felismerést, mely szerint nem is a formai átalakulás ekkor a lényeges, "a vers és Kassák viszonya változott meg" (Lengyel Balázs), a kötet két szinten is szuggerálja: egyfelől a válogatás szempontjai rajzolják elő a korabeli költői eszményt, másfelől csokornyi új vers reprezentálja az avantgárd utáni, a lírát hagyományos funkciójában és megszelídített technikával működtető alkotót. Jóllehet, Kassák ekkor még nem végzi el a köztudatban tévesen rögződött, jelentősebb szövegmódosításokat tízes—húszas évekbeli versein — nem is teheti, hiszen az izmusokhoz követlenül kötődő költeményeket eleve figyelmen kívül hagyja —, válogatásával elsősorban a tág horizonton mozgó, nagy szenvedélyeket fölszabadító, disszonáns elemeket halmozó futurista—expresszionista művek fölött mond kritikát. Így az Eposz Wagner maszkjában kötetből az egynemű technikával formált életképek maradnak meg, az aktivista korszakból pedig a könnyen időtlenedő pátosz költői fegyelemmel megépített versei. Hasonló meggondolásból ugrik át a dadaista ízű produkciókon, s nem lehet véletlen, hogy a cím nélküli versek első, kötetben szereplő darabja az a 31. vers, melyben már "csak a vágyak kenyértelen vonatai húznak el bennünket a mozdulatlanságból". A számvetés hangsúlyai a Tisztaság könyve és a 35 vers megcsöndesülő költeményeire esnek, utóbbi kötetből a szerző mindössze öt versét mellőzi. Maradandó nyomot két életérzés hagy tehát a költői palettán: a közösségi ember pszichéjét a munkástematika és az elvont konstrukti-

vista gesztusok sajátos kapcsolódásával — miként a Napjaink átértékelésében kifejti — "nem politikai aktivitása, pártszínezete, hanem szociális attitűdje határozza meg", az elmagányosodó alkotó a vágyképzetek és álomképek maga teremtette világába húzódik vissza, érzelmei elé mind kevesebbszer építve gátakat.

Mindezek után is tévedés lenne azt hinni, hogy Kassák el akarja vagy el tudja vágni negyedszázados költői munkásságának jellegzetes szálait. Épp ellenkezőleg, a harmincas évek hangja az izmusok váltakozó dallamvilágában alakul ki, az aktivista múltból és az emigráció oldottabb tematikájából egyaránt őriz akkordokat. Lírájának egyik alapvonása az emlékező attitűd, mely nemcsak a tovatűnő élmények felidézését jelenti, az emlékekkel a hozzájuk kapcsolódó gondolatokból és technikai megoldásokból is mozdul valami — a munkástémához visszaszivárog a forradalmi expresszivitás, a vándorlás motívumaihoz a kallódás élményének szürreális párája, a szerelemhez a lassú léptű lamentáció. Miként félreérthetetlen gesztus az is, hogy a Földem virágom éppen száz költeményből áll, kikerülhetetlenül utalva az előző számra, mely végül is a kötet anyagát alapvetően meghatározza. A korabeli elvekhez igazított válogatás, az átfedések a megtagadva megőrzés logikájával teremtenek folytonosságot az újabb költeményekhez, melyek világát Halász Gábor különös érzékenységgel exponálja: "Egy franciának... Kassákot neveztem meg — írja a Nyugatban —, amikor surrealistáink felől érdeklődött... salaktól tisztult, ízében mégis a régi, nyers anyagra emlékeztető költészetére, szomorúságba enyhült lázadására, a világos értelmű sorokra, amelyekbe csak néha-néha csap az egykori szenvedések kísértéseként egy értelmetlen, csak hangulatos hasonlat, az egész idillre, amely a zápor utáni táj csapzott nyugalmát idézi, milyen jelző illene jobban, mint a »valóságfölötti«, a természetet stilizálva szolgáló költői irány neve?" Az idézetből, persze, az is kitűnik, a költő "valóságfölöttisége" valójában ellentmondásos léthelyzetének, eszmei elbizonytalanodásának függvénye, a fogalom címkéje alatt a kassáki líra stílusváltása, főbb motívumainak átértékelése folyik.

A sokféle kölcsönhatásból tehát aligha lehet egyértelműen meghatározni a változás lényegét. Ha a válogatás szempontjait és az új versek uralkodó életérzését, hangulatát, érvényességi körét tekintjük, akkor kétségtelenül már a húszas években kezdődő, ám sokáig avantgárd manírokkal fedezett privatizálódási folyamat felgyorsulásának vagyunk tanúi — az "Egyedül vagyok, bizony nyomorúságosan egyedül" (Csöndes kétségbeesés) állapota az élmények izolálódását, a műfajhoz tapadó illúziók megcsappanását eredményezi. A legtöbb vers már nem szellemi kaland, a társadalmi vitákba való beleszólás igényével szü-

letett vallomás — a magánélet gyötrelmei és apró örömei koncentrálódnak az ihlet fókuszában, amikor a költő megszólal. Alkotói és emberi magáramaradottsága vezérmotívummá érleli a "négy fal között" pozícióját, monológjaiban a "szegény külvárosi költő", az "özvegy", elárvult ember perlekedik vagy éppen keres meghitt kapcsolatot a környező világgal. Szinte dalszerű egyszerűséggel jelenik meg Kassák verseiben a csöndes derűt hozó, futó szerelem (Szerelem, szerelem, Boldog reggel, Gyöngykagyló), leszűkült életterének ellenpontjaként pedig az egykori csavargások szürreális káprázata oldott emlékezete (Visszhang, Útközben, Álomvalóság). Az ösztönök szintjén a legmélyebb élmény a város szorításából kimenekülő, ám lényéből fakadóan a telt fórumokra vissza is kívánkozó költő találkozása az ifjúságot nosztalgikusan idéző, a férfikor kontemplatív hajlamait ideálisan tárgyiasító természettel. S míg a Játékfoszlány "tiszta, szép vidékét" a felvidéki emlékek díszletének véljük, a későbbiekben szabályos jelrendszere alakul ki a tájba vetített írói látomásnak. Ahol madár dalol és virág nyílik, a tünékeny boldogság arra jár (Gyöngykagyló), az őrlődő magányban "nyoma sincs madárnak" (Csöndes kétségbeesés), "Virágtalan a kertem" — mormolja a költő, akit mindenki elhagyott (Árnyékban). E válságos helyzetben kiegyensúlyozottsága, borongós hangulatain átütő életereje az újra felfedezett természet átélt harmóniája nélkül szinte elképzelhetetlen. Ahogy a Valahol harangoznak ihletében elválaszthatatlan egymástól a "szorgalmas földművelő" és az "apró fekete betűit" sűrűn papírra vető író víziója, akként tartozik össze emelkedett dikció és a zegzugos városon túli vidék a korszak két ódai hevületű költeményében, A nap fölkel és a Hálaének című̈ekben. Jóllehet, e darabokat már nem feszítik olyan energiák, mint a forradalmi harcok parazsán fogant társaikat, a városban elszenvedett jelképes vereségek ellenpontjává válhat, a teljesség vágyát és a megújulás hitét sugározhatja az elemi erőktől a táj apró részleteiig mindent befogó figyelem:

> Ó, Természet! A rossz tüdejű városi ember, amilyen én vagyok,
> aki gyárakban és műhelyekben,
> kocsmákban és bordélyházakban pancsoltam el fiatal életemet,
> most kiáltani szeretnék:
> Halleluja néked, kiismerhetetlen mindenség, kavargó por,
> harsanó sugárzás,
> legelésző őzek, rablótermészetű madarak, dombok és völgyek,
> te sovány lovacska is,

aki itt kocogsz előttünk és a szekeret egyre messzebb
gördíted velünk
s te mozdulatlan nagy ég fölöttünk
halleluja néktek!

Az élménnyel szemben az egyén megrázkódtatásain túl a tágabb közösség gondjai komorlanak, s — miként a Félhomályban írja — "még versbeöltözötten is rettentő ez a valóság".

Gyergyai Albert a kötet bevezetőjében nagy beleérzéssel emeli ki Kassák líráját a naturalizmus, a proletárkultusz, a nemzeti költészet hagyományait megbontó avantgárd művésziség sablonjairól, amikor a költő tárgyilagosságáról, verseinek különös muzsikájáról, materialista felfogásán áttünedező Krisztus-élményéről szól. Ennek az autonóm világnak, teremtő eklektikusságnak "az emberi léleknek lassú, komoly felemelkedése" kölcsönöz történelmi jelentőséget — írja —, Kassák költészetének lényege "a cselekvésből fakadó vers, amely maga is cselekvéssé válik". A Földem virágom kötet újabb darabjai is azt bizonyítják, hogy a hangváltás és a költői szemlélet módosulása nem iktatta ki Kassák verséből a társadalmi gondok körét és a politikumot — legfeljebb az arányok tolódtak el, s az agitáció lendületét váltotta föl a megélt események nagyobb belső intenzitása. Képi és hangulati átvetítésekkel rejtőzködőbbé válik a költői gondolat: az emberi magány és az igazságtalan társadalom hol egy fiktív monológban (Különös virágszál), hol balladai keretek között (Ballada), máskor a börtönben ülő rab képzetében (Homokóra) vagy műhelyek sötét zugaiban (Rabszolgák) stilizálódik szociális indulattá, s a körülményeknek megfelelően hajlik rezignált elégiába a tiltakozás, a lázadás hangja. De található a versek között a folyamatos közösségi érdeklődésnek direktebb megnyilatkozása is. Sőtér István más összefüggésben említi írói jellegzetességként, hogy "a próza anticipálja azt, ami majd a költészetben végbemegy". Nos, az irányregények lírai nyomata Kassák korabeli költészetében is föllelhető, szociális tematikájú műveiben megérinti mindazokat a főbb problémákat, melyek elkötelezett íróként s a Munka szerkesztőjeként foglalkoztatták. A Viharsarok sorait a kilátástalan küzdelem, a "városok perifériáinak" látványa, a "szegénység dzsungelei" zaklatják már-már rapszódiává, az Őszi eső "Angyalföld fiát", a kallódó kamaszt keretezi jól ismert didaktikus intelmekkel és az elesettek látványából fakadó, a szolidaritás mélyebben húzódó együttérzésével. A négy tételből komponált Parasztok falu-élményének sajátos ellentmondásaival elegyíti az idill és a "baromi munka" iránti részvét hangjait, az urbánus érdeklődés idegenkedésével és a szocialista ember nehéz

közösségi sorsot illető alázatával helyezve megoldatlan gondjaikat a város peremének látványa mellé. A rejtőzködőbbé váló költői elkötelezettséget két szomorú történelmi aktualitás mozdítja alkalmi költeményekbe: hazai kommunista vezetők kivégzése és az osztrák munkásfelkelés leverése ihleti a korszak kiemelkedő elégiáit, a Szólok halottainkról és A gyász órájában címűeket.

Mindkét költemény a Mesteremberek óta jelképessé lett osztályszolidaritás és elkötelezettség gesztusaival lép ki a költőt mind jobban bekerítő privát szférából — s noha a korábbi hitek expresszív lobogását a történelmi szituációknak megfelelően a gyászzenék szomorú melódiája váltja föl, a művek a költői eszközök gazdagsága és az érzelmek intenzitása révén egyetemes távlatokat kapnak, az életmű belső összefüggéseit és a kor társadalmi feszültségeit egyaránt reprezentálják. A konkrét események — Sallai Imre és Fürst Sándor statáriális bíróság elé állítása és kivégzése, valamint a bécsi Schutzbund-felkelés leverése — részeseivé válnak egy fenyegető történelmi folyamatnak, melyet a növekvő erőszak igazgat, s melyben — a proletárokkal azonosuló költőt idézve — "láncra vagyunk kötve, lakatot tettek a szánkra és az árok szélére állítottak bennünket" (A gyász órájában). A kiszolgáltatottságnak ez az egyetemes érzése, fölerősödve a kor megújuló információs csatornáin, hasonlóan Radnóti és József Attila korabeli lírai törekvéseihez, sőt azokat mintegy előlegezve Kassák költészetében is sajátos szimbolikát teremtett, mely a politikai gondolatot esztétikai értékké transzformálhatta. Versbeszédének alapszólamaként kialakult valamiféle "parttalan és időtlen recitativo" (Gyergyai Albert), az avantgárdnak prózát is versbe emelő nyelvi szintézise egyfajta dísztelen melódiába olvadt, melynek ütemezését a konstruktivista hajlamú költő a lélegzetvétel határaihoz igazította. Az ily módon megnyújtott sorokat az érzelmi azonosulás bátorsága, a szomorúságon és csalódáson átütő messianizmus (Fejtő Ferenc változatlanul ebben látta a kassáki líra lényegét) emelik méltóságteljessé — e költészet specifikumaként az ihlet szabadon csapong a művek tematikájához lazán igazodó ódai és elégikus hangoltságok között.

> Egyhelyben állok, fölfelé növök és egyre mélyebbre eresztem
> gyökereim.
> Kiáltok a pusztába, ahol csönd van s a testvéreim még
> alszanak:
> az ébredés órája ez — hát ébredjetek!

-- hangzik a Szólok halottainkról újfajta próféciája, a megnövesztett szereptudat mögött azonban már színek éles kontrasztjai figyelmeztetnek a történelmi realitásokra, jelezve, hogy a költői felismerésekkel autisztikus élmények, indokolatlan vágyképek elegyedtek.

Míg az intim szférákban sivár falak közé szorul a lakható világ, emelkedettebb pillanatokban pedig a madarakkal és növényekkel sűrűn motivált idillikus táj keretezi az alakítást -- addig a társadalmi érdeklődés táplálta költeményekben jóval absztraktabb költői megoldások érvényesülnek. Kassák e vonulat-verseit a fekete--fehér--vörös (olykor piros) színek kontraszthatásaira építi, szuggesztív formai eszközökkel is érzékeltetve a szociális feszültségeket, a megoldatlan társadalmi gondokat, a növekvő politikai indulatot. Ugyanakkor ezzel mintegy időtleníti is jelenlétét az eseményekben: a kívülállás korábbról ismert pozíciója a közéleti ambíciók lazulásával egyre erősebb morális színezetet kap, az élmények sodrása lefékeződik, a kifejezés expresszív lendületét fölváltja a képiség síkján is a dísztelen fogalmi értelmezés. A költői világkép átrendeződése az avantgárd nagy áttöréséhez képest szükségszerűen lírájának némi színtelenedését, szellemi mozgásterének szűkülését jelentette tehát, a költő sem függetleníthette magát a társadalom meghatározó mozgástörvényeitől. Ez az értékvesztés másfelől -- a prózához hasonlóan -- az írói kibontakozás új távlataival is biztatott. A lélek árnyaltabb elemzésére, az élet misztériumának mélyebb átérzésére, a lírában is konok számvetésre ösztönözte az alkotót. Egyéni és közösségi gondok, hangulat és gondolat egysége Holdtölte című kötetzáró versében válik modellértékűvé, a mű halk zeneisége, a vallomás visszafogottsága s a hozzá igazított képekben tetten érhető finom arányérzék már az esztétizáló irodalom felől nézve is -- Sőtér István megállapítását idézve -- "olyan összhang, melyet nem ismert korábban".

Kassák politikai érdeklődésének felívelése a harmincas évek elején alkotói szempontból a kudarcok és a gyors visszavonulás tényével együtt is hasznosnak bizonyult. Az adott periódusban ugyanis nemcsak elkötelezettségét, a társadalomhoz és a baloldali mozgalmakhoz való viszonyát gondolta át alaposan, az önvizsgálat és az önkifejezés kényszere -- jóllehet, az előzőeknél individuálisabb szinten -- ismét a személyiség teljes körét munkába fogta, szemléletváltásának igazolásához a műfaji változatosságot is szükségesnek érezte. A penzumszerű írás mögött tehát művészi elképzelések is körvonalazódnak, mikor a szépirodalomhoz menekül, hisz az avantgárd után bizonyos mértékben újra kell fogalmaznia a világhoz fűződő kapcsolatát. S mivel ehhez korszakának uralkodó műfajai, a politikai esszé és az irányregény legfeljebb

ideológiai szempontból lehettek adekvátak, figyelme törvényszerűen fordult az érzelmeket kötetlenebbül áramoltató apróbb műfajok felé, s tette nagyepikáját is lélektani folyamatok, lírai monológok befogadására alkalmasabbá. A lírikus megújulását másfél évtized hallgatás után — mert hisz a húszas évek szürrealista prózája legkevésbé sem tekinthető epikai indíttatásúnak — a novellista színrelépése követi, életrajzában pedig épp munkásságának meghatározó fejezeteit fogalmazza, miután az események sorában a forradalmak idejéhez érkezett.

Kassák prózájának alakulását figyelve erősen vitatható Szabó Györgynek az a véleménye, hogy az író formabontó korszaka után "előtűnik a tematikai bezárkózás, elszegényedés és erőtlenedés; velük karöltve pedig természetesen a stiláris szürkeség", még akkor is, ha ez csak az elbeszélőre vonatkozik. Kassák valóban nehezen talál vissza a novellához, s ahogy azt a Debrecenben kiadott Menekülők kötete is jelzi, a felvidéki élmények elevensége már megkopott, "régi stílusfantasztikuma" (Juhász Géza) és a tízes éveket folytató szkizoid történetei korszerűtlenekké váltak. Olyan elbeszélései viszont, mint a hétköznapok robotjából a lélek mélyére csapó Szegény kovácslegény vagy a munkásfiatalok sorsát finom érzelmi szituációba kivetítő Nehéz esztendők a realizmus egyéni útjait revelálják, az életmű legjellegzetesebb törekvéseihez visznek közelebb. Idővel szabad átjárás alakul ki kis- és nagyepika között — erjesztő, továbblendítő erővé válik egy-egy élethelyzet fölrajzolása vagy írói monológ (Munkanélküliek, Új regényem első mondatáig). Aligha tévedünk, ha a kassáki kisregény megszületését is elsősorban a próza variációs lehetőségeinek létrejöttében látjuk, noha annak szinte azonnal kialakulnak a novellától és a regénytől elütő specifikumai.

Az irányregények sorozatának megakadása és az író politikai elszigetelődése, feszültségekkel teli, ám osztályharcos jellegéből lassan mégis csak professzionista alkotóvá terebélyesedő irodalmi pozíciója nyilvánvalóan szorosan összefüggenek. A lélektani irányba fordulásával Kassák írásművészetét egyszerre igyekezett a modern polgári regény mintáihoz közelíteni, s az osztályfelettiséget valló nézeteinek és a tendenciairodalom gyakorlatának bántó ellentmondásaitól műveit megtisztítani. Hiszen "ha a szocialista mozgalom gyakorlati célja a társadalmi osztályok megszüntetése — erősíti meg a Nyugatban az "Írástudók"-kal szemben — a kultúra védelmében című átfogó esszéje korábbi tételét —, akkor tudományban és művészetben ennek a célnak a realizálhatóságát kell legalábbis sejtetnie... a kultúra területén is az általános emberi, a mainál differenciáltabb emberi kultúrának lehet csak szószólója". A differenciálódás igénye pedig óhatatlanul az analizáló kedvet növe-

li, prekoncepciók alkalmazása helyett a különböző életbeli szituációk elmélyültebb elemzését, az ok–okozati összefüggések megvilágítását sürgeti. Kassák pályamozgása is elkerülhetetlenné teszi a freudizmussal való találkozást, melynek azonban inkább csak szándékerősítő, az író ösztönös tájékozódását igazoló felhangjai említhetőek. Az Emberismeret című pszichológiai lap interjúsorozatában elsősorban az irányzat távlatait véli jelentősnek, Dosztojevszkijre hivatkozva úgy látja: "A pszichoanalízis... egyelőre sokkal többet profitál az irodalomtól, mint az irodalom tőle."

Az írói szemhatárt beszűkítő osztályszempontokon, a teória uralmán Kassák elsőként A telep című regényében igyekszik túllépni, hogy aztán Az utak ismeretlenek és az Akik eltévedtek regényvilágában, valamint a Három történetben összegyűjtött kisregényei vonalán végérvényesen szakítson a prózájában érvényesülő didaktikus megfontolásokkal, s helyettük az emberi kapcsolatokban és viszonylatokban rejlő általánosabb törvényszerűségeket kínálja tanulságul. Ez a szemlélet jobban megfelelt ideológiai elképzeléseinek, hitelesebben tükrözte személyiségének illúziótlanabb társadalmi képet alakító változásait. Ha a kassáki váltásnak reprezentatív műve volt egykor a Máglyák énekelnek, az "átértékelés" prózai párjának bízvást A telepet tekinthetjük, azt a regényt, mely a harmincas évek politikai harcaiból nőtt át lélektani megfigyelésekkel gazdagon motivált miliőregénybe, az eseménymozgás kollektív jellegéből a főhős, Füredi Mihály jellemfejlődésének rajzává. Kassák ebben a művében is aktuális társadalmi jelenségekre reagál, s a Duna partjára húzódó nyomornegyedben, a gyökértelenül kallódó emberek sorsában a Munkanélküliek freskójához hasonlóan a munkanélküliség, a tartós politikai válság mikrostruktúrákig hatoló züllesztő hatását igyekszik érzékeltetni. A lumpenizálódás, az egyetemes kallódás a történelem alakulásának új, veszedelmes tünete – figyelmeztet itt is, s ha lehet, még kilátástalanabbá árnyalja ezt az állapotot: "A szegénység területén nemcsak köves és döglesztően iszapos, hanem itt-ott termékeny, megművelhető talaj is előfordul – mondja az egyik, a regényt pirandellói technikára emlékeztető módon átszövő írói monológban – és ezeken az eltévedt oázisokon buja, egészséges növények sarjadnak ki időnként... Ebből a talajból sarjadt ki Jézus Krisztus csakúgy, mint Jack London, Dosztojevszkij, Knut Hamsun, Henri Rousseau és még sokan, sokan, akik mind zászlóvivői koruknak és tudatos képviselői az emberiségnek. De egészen másvalami a munkanélküliek vagyontalansága, mint a dolgozók szegénysége."

A Munkanélküliek kevésbé sikeres montázstechnikájával szemben viszont most új regényalakító tényezővé lép elő a műben a telepiek életét keretező, a cselekmény iramát sűrűn megtörő, attól messze kalandozó vallomásos lírai

monológ, az a bizonyos "kacér pirandellói dekadencia" (Kardos László), melyet rögtön észrevett, s vegyes érzésekkel fogadott a kortárs kritika. A személyes hangulatjelentés és e különös világ párhuzama, természetesen, több egyszerű írói fogásnál — e szerencsétlenekkel való azonosulás és a tőlük történő öntudatos elkülönülés ritmusa föllazítja a mű egysíkú ideológiáját, az író tekintete mélyebben a struktúrába hatol, annak belső törvényszerűségeit, lelki motivációit kutatja. Érdeklődéséből következik a korábban szélesre nyitott, elnagyoltan fölrajzolt horizont helyett a regény világának zártabbra fogása, miként további regényei is — az analitikus írói igényeknek megfelelően — szokatlanul zárt környezetet, az egyéni sors és a cselekmény tapintatos lírai átfedéseit kívánják meg: más-más alakzatban, a társadalmi erők háttérmozgásával, de mégis csak a széteső házastársi kapcsolatról beszélnek. A telepben még magának a pszichologizáló attitűdnek a fölerősödése tűnik újszerűnek, ezért írhatta róla Schöpflin Aladár, hogy ez a regény "mutatja meg először, hogy lehet a proletár-sorsot tendenciamentesen tárgyalni anélkül, hogy feláldozná közösség-érzését. Amint erre rájött, megváltozott a látása és a hangja is, kiszínesedett, új hangok kerültek bele, elvesztette egyhangú komolyságát, teret kapott az élet derűsebb oldala is... Fölfedezte az emberi léleknek és az emberi viszonylatoknak osztálytól való függetlenségét." Mondanunk sem kell, amennyire honorálta ezt a szemléleti gazdagodást a polgári kritika, az utóbbi megállapítást legalább ennyire eltévelyedésnek fogták fel Kassák baloldali ellenlábasai. Abban mindnyájuknak igaza lehetett, hogy a regény szerkezeti kettőssége, főleg a telep miliőrajzában, előnytelenül siklatja ki az epikus perspektívát, a cselekménytől olykor távol eső szerzői életmozzanatok a körülményeskedés és modorosság érzetét keltik. A nyomorban is kialakuló hierarchikus rend bemutatása vagy a sánta Füredinek pozíciószerző alakoskodása és egyéni önzése viszont túlnőnek a kispolgári mentalitás vádjain, a tünetek általános érvényűek, a figurák motivált cselekedetei az írói kibontakozás irányában hatnak. Még akkor is, ha Füredi társadalmilag determinált jellemfejlődését egy férfi és nő kapcsolatából szőtt romantikusabb történet lélekrajza követi.

Vallomásértékűnek is fölfogható az a gesztus, amint Kassák az irányregények szolid prófériája után legújabb művének élére írja: Az utak ismeretlenek. Persze, tévedés lenne azt hinni, hogy az ideológus sok tekintetben nagyon is reális számvetéseit az író egyik napról a másikra az irracionalizmus övezeteibe utalta. A regénycím nem a politikai nézetek, hanem az írói élmény változásait tükrözi, azt a folyamatot, melyben az irodalmi műfajok közötti distancia politika és művészet — elméletben már régen hangoztatott — külön-

bözéseire tevődik át. Az érzelmek közvetlen megnyilatkozása és a természet hangulatteremtő változatossága a regény lírai jellegét erősítik, a nyugtalan főhős csillapíthatatlan vándorló ösztönei a lelki motivációk elemzésére csábítanak. A Misilló királysága óta Kassák először választja regényének színteréül az "északias homályt" (Thurzó Gábor), ezzel is mintegy sugallva, hogy műveinek didaktikus vonásait, a társadalom mozgását követő reakcióit egyre inkább új alkotói szempontok határozzák meg. A magány, a férfi és nő kapcsolat, az ösztönök világának naturalisztikus letapogatása az ifjúkori Strindberg-élményt, a századelő nagy csavargóíróinak hatását idézik, nem véletlenül említik e könyvvel kapcsolatban többen is Knut Hamsun nevét. Ugyanakkor Kassák nem mond le a társadalom erőinek és problémáinak jelzéseiről sem. Az utak ismeretlenek a cselédsors és egy bányászlázadás hátterére vetíti az idegenből gazdag portára tévedt, oda benősülő, majd családjától ismeretlen távlatok felé titokban elosonó Dániel történetét, az Akik eltévedtek hősének bukása a gyökértelenné vált kispolgár társadalmi perspektíváit is illusztrálja. E regények komor atmoszférája és sajátos problematikája a proletáríró címkéje után új összehasonlítási alapot kínál a recenzens Németh Andornak: Kassák "művészete és előadása -- írja a Szép Szóban -- egy szinten áll s szándékában is rokon Ramuz és Giono regényeivel".

A telep különös világa és Az utak ismeretlenek romantikus környezete elegendő intenciót nyújtottak ahhoz, hogy Kassák a munkástematika korábbi sablonjai után újszerű megközelítésben érkezzen vissza a városi élet ábrázolásához. Azzal, hogy Benczés, az Akik eltévedtek lecsúszott ügyvéd hőse "negyvenhét esztendejével már átjutott a túlsó partra s az árnyékos oldalon nyomhatja le életének hátralévő részét" -- önként kínálta magát a közvetlen lélektani motiváció, sorsában szétoldódtak az írói szubjektivitás elemei, a rezignált megfáradásnak talán először tapasztalható érzései. Az identitását vesztő kispolgári világ, az élet értelmét kereső -- főként a lázadó Bandit jellemző -- meditációk, s nem utolsósorban a mindennapos gondokban szétmorzsolódó családi béke kassáki rekvizítum, az ügyvéd pontosan kitervelt öngyilkossága az alkotói tanácstalanság pillanatnyi állapotáról is tudósít. Kassák nem is titkolja aggályait egy Népszavának adott nyilatkozatában: "Visszamegyek az emberhez és kutatom, hogy a mai politikai és gazdasági viszonyok között az ember alkalmas-e arra, hogy sorsán javítson. Regényem alakjai, mint réteg, egyelőre alkalmatlanok" -- mondja az Új állomás című cikkben. A világkép töredezettsége, az elbizonytalanodás -- immár fordított előjellel -- a fő konfliktus helyett ismét csak a regény kiegészítő színeit, néhány mellékalakját (jelen esetben az Amerikából hazalátogató Blum Janit és a vénkisasszony

MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA KÖNYVTÁRA

Olgát) emeli maradandóvá. Mintha csak az új regényforma is az író eredendő erényeit igazolná, vagyis hogy "legfőbb ereje olyankor mutatkozik meg, mikor a mindennapiságból természetesen bontakozik ki a benne lappangó mélyebb és valóságosabb iszonyat" (Szerb Antal). S ehhez az élményhez az egyén és a társadalom szintjén bőségesen talál indíttatásokat.

Az emigráció utáni prózapanoráma, a sorozatban, olykor párhuzamosan írt nyolc regény világa nem lenne teljes, ha nem említenénk Kassák időközben kialakult új műfaját, a hosszúelbeszélést, a kisregényeket. Előzménye aligha van az életműben, hacsak a Tragédiás figurák expresszionista kísérletét nem tekintjük annak — itt azonban a hős belső életének dinamikája stílromantikussá torzítja a privátszféra alakzatait. A kisregény megszületését — a nyilvánvaló világirodalmi minták mellett — poétikai megfontolások is ösztönözték. Az erősen osztályszempontokat érvényesítő irányregények, majd a lélektani irányba forduló, a világkép elbizonytalanodását tükröző újabb művek — számtalan részértékük és markáns egyéni karakterük ellenére — nem szólhattak a világról a totalitás igényével, nem mozgósíthatták szélesebb sávban a személyiség intellektuális energiáit. Van tehát igazság Kozocsa Sándor kifakadásában, mikor azt írja a Katolikus Szemle lapjain: "A legtöbb író nincs tisztában azzal, hogy mi tulajdonképpen a regény. Egy novellára való mesecselekményt, amilyen az Akik eltévedtek témaanyaga is, kinyújtanak, kihúznak regénnyé." Nos, az író fokozódó visszavonultsága, a mind gyakrabban emlegetett új egyensúlyállapot, a teljesség igézete, melyben "a művészet nagyszerűsége, szuggesztív ereje a konstrukcióban és a kompozícióban — vagyis a tökéletes formaegységben reprezentálódik" ("Írástudók"-kal szemben — a kultúra védelmében), Kassák esetében is valahol a regény és novella között válik formateremtő elvvé. Műve megőrzi a kisebb műfaj erős szerkezeti kötöttségeit, a kinagyított szituációk viszont távlatokat, írói harmóniát és egyetemességet érzékeltetnek, a leegyszerűsített cselekmény kiérlelt figurák által válik telítetté.

Jobban mondva a Vasárnapot, egy fiatal pár dunai kirándulásának ezt a meglehetősen szimpla történetét még a lélegző környezet, az érzelmek váltakozó ritmusa, valamint a szerelem és a jövő felé tapogatózó kamaszos bölcsesség harmonikus összjátéka emelik az átlag fölé. A dialógusok fogyatékosságain, egy-két túlírt szituáción "átsugárzik valami tompafényű... borús optimizmus" (Komlós Aladár), s az esetlegességek az írói rutinnak és a líraian adagolt távolságtartásnak vonzásterében alig észrevehetővé halványulnak. Az Éjjel az erdőben orvosa vagy az Egy ember és a többiek éjjeliőre azonban már kivételes beleérzéssel megrajzolt alakok. Belenőnek a szuggesztív kassá-

ki atmoszférába, több nézőpontból hitelesítenek egy megrendült alkotói világképet és lírai hevülettel jelképpé avatják az emberi intimitást. A világot járt és a társasági életbe belefáradt vidéki orvost a szemérmesen titkolt érzelmek lassú lelki mozgása sodorja szerelmi háromszögbe, majd féltékenységi drámába, Beliczán Rudolf a fatelep mélyvilágában nyomorodik patologikus esetté, s üti agyon egyetlen hűséges társát, a kutyáját. Mindkét figura biztos rajzában, "a lázadni nem tudó ember tragédiájában" (Bálint György) a szereplők és az író közötti kritikai viszony a számvetés önkritikus mozzanatával bővül, a kisregényben a tehetetlenség és a közelgő veszedelmek előérzete kap nyomasztó, ám az átéltség nagyfokú intenzitása miatt mégiscsak varázsos színezetet. Joggal jegyzi meg az Éjjel az erdőben méltatásakor Kardos László, hogy "a városi proletariátus életének e kitűnő specialistája polgári életet s polgári lelket is remekbe alkotott. Ez az orvos tökéletes." A szociális feszültségekre fogékonyabb Bálint György pedig az éjjeliőr alakját érzi monumentálisnak, az Egy ember és a többieket Kassák főművének. Holott erre az időszakra esik Kassák sokak szerint legjelentősebb irodalmi vállalkozásának, több mint egy évtizeden keresztül írt önéletrajzának, az Egy ember életének — jóllehet, az írói szándéktól részben független — befejezése is.

KÁLMÁN C. GYÖRGY

GYÖRGY MÁTYÁS, A KRITIKUS

1.

György Mátyás (1887—1944?) a magyar avantgárd korai szakaszának érdekes alakja volt. Elsősorban költőként ismert -- ha egyáltalán számon tartják valahol.[1] Úgy vélem azonban, külön elemzést érdemelnének György kritikai írásai. Kassák szerint -- aki a MÁ-ban megjelentekről szól -- ezek "nemcsak a megbíráltakat, hanem magát a bírálót is intenzív megvilágításba állítják".[2]

Ezekről a kritikákról, ahogyan általában a magyar avantgárd irodalmi reflexióiról, semmi alapos feldolgozás nincs. Igen fontos lenne pedig tisztábban látnunk a hagyományhoz és a kortársakhoz fűződő avantgardista viszony kérdésében, s az avantgárd irodalmi ítélkezés és a politikai beállítódás kapcsolata is világosabbá válhatna. Minthogy általában értelmező művek elemzésével meglehetősen ritkán foglalkozik a magyar szakirodalom, módszerem itt az lesz, hogy iskolás módon áttekintem az írásokat egymás után, s egy meglehetősen ad hoc szempontrendszer alapján elemzem ezeket. Előbb az 1916—17-es írásokat tekintem át, majd külön foglalkozom a később keletkezett kritikákkal.

De mindenekelőtt némi időrendi áttekintés. György első kritikáját még a Nyugat közölte,[3] ezzel az írással itt nem foglalkozom. A Tett hasábjain egy bírálata jelent meg,[4] majd a MA közölte egy sor kritikáját.[5] Közismert, hogy György és társai (Komját, Révai és Hevesi Gyula) 1917 végén szakítottak a MA körével; a Tanácsköztársaság bukása után pedig György emigrált, s legközelebb a Bácsmegyei Napló közölte egy kritikáját.[6] 1934 és 1938 között Szerb György álnéven[7] kilenc cikket ír a Korunkba; ezek közül hét fizikai tárgyú.[8] Ugyanezen a néven ír 1938 végétől négy könyv- és egy filmkritikát a Hídba.[9] 1940 végétől "inkább csak tanácsokkal, mint kéziratokkal látta el a szerkesztőséget,[10] és a folyóiratot anyagilag támogatta.[11]

Először tehát hadd vegyem sorra az 1916—17-es kritikák beszélőjére jellemző jegyeket, az értékelés jellegzetességeit, a szövegek szerkezeti sajá-

tosságait. Aki ezekben a bírálatokban megszólal, rendszerint többes szám első személyt használ ("mi"), explicit módon azonban sehol nem fogalmazza meg, hogy miféle csoport vagy közösség nevében szól. A "mi"-nek egy kritikán belül is több szerepe lehet: általános alanyként, szerzői többesként is értelmezhető, de jelentheti az olvasókat, a kritikusnak valamilyen meghatározatlan hátterére is vonatkozhat (talán A Tett vagy a MA mozgalmára). Rendszertelenebb és ritkább a szövegekben az "én" előfordulása.

Ezzel függ össze, hogy a szövegekből komoly önbizalommal rendelkező személy szól az olvasóhoz: más lehetséges vélemények, értékelések ritkán léteznek a számára, s ha mégis, ezeket elveti; kevés a kérdő mondat, számuk elenyésző a kijelentő (sőt, a felkiáltójeles) mondatokéhoz képest. De -- különösen az első kritikákban -- nagy szerepet kapnak a gyengítő kifejezések, metakritikai és önreflektív mozzanatokra pedig később is van példa; ezek az elemek visszavesznek valamennyit a beszélő nagy önbizalmából.

György több írásában kísérletet tesz elméleti kérdések megválaszolására, de legalábbis megfogalmazására. Azt mondhatjuk, hogy véleménye inkább levezetett jellegű: az elméleti válaszból következik. A levezetés eszköze a gyakori analógia is, a kritikus feltűnően sokszor vonja be más szerzők műveit, írásait az éppen tárgyalt alkotás megvilágításába.

Több kritikában nyilvánvaló, hogy nemcsak egy műről, hanem a szerző egész addigi tevékenységéről van szó. Általában a pályaív "leszállónak", hanyatlónak ábrázoltatik: a tárgyalt szerzők jobban indultak, mint amennyit most mutatnak, s az értékelés végkicsengése ezekben az esetekben már csak ezért is negatív. Ugyancsak több esetben "lélektani" megalapozást nyújt a kritikus: a poétikai megállapítások mellett és ezekkel összefüggésben szó esik a szerző karakteréről, lelki alkatáról, vágyairól. Ilyenkor természetesen szükség van a korábbi írásokra való hivatkozásokra is.

A "karakterrajzzal" együtt az író gyakorta "megszemélyesítve" áll elénk: cselekszik (vagy épp "bágyad"), belső világa megelevenedik. A sűrű metaforikát másutt is megtaláljuk persze, az értékelő kifejezésekben, a poétikai leírásokban stb. Kevés a terminus technicus: a meglévők is metafora-mezben szoktak felbukkanni. S éppen ez a metaforikusság az egyik legszembetűnőbb jegye György kritikáinak.

A másik az erős értéktelítettség. A kritikákban igen kevés a tisztán leíró szándékú kifejezés vagy mondat, szorosan követik egymást a rendkívül határozottan pozitív vagy negatív konnotációjú szavak. Olykor azonban az értékelő kifejezésekkel telitűzdelt mondat nem mutat egyetlen értékirányba sem, vagy ha igen, akkor a következő rácáfol. György ugyanis — éppúgy, mint tár-

sai a MA mozgalmában -- a kritika területén is egy új nyelv megteremtését tűzte ki célul, s a kritika konvencionális szavai, fordulatai, mondatai, mondatfűzései helyett szokatlanokat kell választania -- vállalva még azt is, hogy a megszokott értékhierarchiát (melyet épp e szavak, fordulatok stb. testesítenek meg) felrúgja vagy összezagyválja. Ez a jelenség párhuzamos azzal, hogy a kritikus számtalan neologizmust alkot, hogy metaforái az érthetetlenségig "feszítettek".

De ha egy teljesen kaotikus, bár új értékrend uralná ezeket a kritikákat, nem tudnánk róluk sokat mondani. A helyzet azonban nem egészen így áll. A kritikák szerkezete általában úgy alakul, hogy a szöveg vége felé, de olykor már korábban is, világossá válik az értékrend: halmozódnak a hagyományosan is negatívnak vagy pozitívnak tekintett értékelő kategóriák. Végül is mindig kiderül az állásfoglalás, ha más nem, a kritikus habozása.

Ennyi tehát, ami általánosságban előrebocsátható György 1916--17-es kritikáiról. A következőkben rövid áttekintést nyújtok egyenként ezekről az írásokról.

2.

Van bizonyos fejlődésvonaluk a Kassák lapjaiban megjelent György-kritikáknak. Az első, Barta Lajosról szóló bírálatot tekinthetjük amolyan "tapogatózásnak"; Kassák csak A Tett tizedik számában adott programot,[12] s utólag maga is úgy látta, hogy első lapja sok törekvésnek adott egyetlen, közös fórumot.[13] Györgynek ebben az írásában tehát az elismerés és gyanakvás furcsa keveredése érezhető: a pozitív és a negatív pólusok között csapong, noha alapvetően elismeri a Szerelem című darab értékeit.

A lelkes bevezetés után következő kifogások a kritikának csaknem egyharmadát teszik ki. Igaz: ezek eleinte nem a darabra magára, hanem a "nyakas és aggályosan óvatos" színházi rendszerre vonatkoznak, amely rendszer "mint egy kategorikus kísértet ott rendelkezik a papírra görnyedt író háta mögött". A színház nyomására lesznek végül egyes jellemek torzak, a koncepció emiatt bicsaklik ki, a cselekmény emiatt tér ki normális medréből.

A kritikus itt is véleményt mond: ahol bírál, ott ezt a többes szám álarca mögül teszi. A darabban kiemelkedő értékeket lát, s nem célja a művet a létező hibák miatt olyan elbánásban részesíteni, mint amilyenben inkább másokét kellene. Célja tehát inkább a drámaírót nyomasztó apparátus leleplezése, s amellé áll, aki szándékán kívül hódol be ennek. Bizonytalanság és minduntalan felbukkanó értékkettősség jellemzi az írást, de a pozitív értékeket

jelölő kategóriák már hasonlatosak az avantgárd mozgalmakban használatosokhoz ("élet", "egészséges", "tiszta", "romlatlan", "legfrissebb"). A hagyományhoz való viszony meglehetősen tisztázatlan: elfogadásról sem, elutasításról sem lehet beszélni, legfeljebb az intézményekkel (a színházi rendszerrel) szembeni ellenérzés jut kifejezésre.

Karinthy kisregényéről szól a következő kritika. Az Utazás Faremidóba nem tetszik Györgynek; más is a kritika hangvétele, a negatív véleményt alaposabban alá kell támasztani, meg kell alapozni. A beszélő hangja itt sokkal biztosabb, s mintha egy nagyobb közösség nevében szólna. Végig "mi" a személy, csak egy kérdő mondat van, az is inkább kijelentésnek számít. Ha a Bartáról szóló írásban kaptak némi szerepet a lehetséges más értelmezések, itt csak egyetlen alternatív felfogás jelenik meg.

Vannak bizonyos gyengítések, de minden jel arra mutat, hogy ez az írás nem véleményközpontú. Általános-teoretikus megállapítások alapozzák meg a kifejtést (Karinthy neve helyett "az író", "az írás", "a művész" szavak állnak), s négy esetben hivatkozik György más szerzők szövegeire (Wellsre, Swiftre, Swedenborgra, Poe-ra); ez is az alátámasztáshoz tartozik. A kritika a pályakép igényével készült, szólnak utalások Karinthy más írásairól is, s a pálya íve hanyatló. Nagyjából három "korszakot" különít el az írás, az első még nagyrészt pozitív értékelést kap, a második rejtetten negatívat (bár bizonyos kifejezések, mint a "barokk", a "termékek", a "napi szükséglet", a "felrúgta magát" stb. értéke eléggé kétes), a harmadik egyértelműen negatívat, a fenntartások, gyengítések ellenére is.

A pályarajzhoz a "lélektani" megközelítés nyújt alapot. A kritika metaforikája a szerzővel kapcsolatban a megszemélyesítés felé húz, a szerzőt és a művet mintegy megeleveníti. Ezt a fajta karakterrajzot a szcenikus látásmód jellemzi: Karinthy metaforikus térben tevékenykedik.

Az értékelés alapja, a szöveg vége felé úgy tetszik, az aktualitás és a közérdekűség (vagy életszerűség). (Nem véletlen a hivatkozás a "repülőgéphelium korszakra", s az utolsó mondatban a háborúra.) Swift és Poe -- tehát: klasszikusok -- jelentik az értékelés mércéjét.

A Babits-cikk az egész életmű kritikája, különös tekintettel a harmadik kötetre, a Recitativra. Már a bevezetőben nyilvánvalóvá válik, hogy a "levegő-conserváló" Babitsról, a költőről és a költő magatartásáról lesz szó: ő is lélektani elemzés tárgya, s nem a művek, hanem a költő áll a középpontban. Babits költői fejlődésrajzának végkövetkeztetése az, hogy "Ez a 'klasszikus' költő par excellence romantikus természet." Hogy a "romantikus" mennyiben (és hogyan) értékelés, és mennyiben leírás, az itt még eldönthetetlen. Ebben

a részben a poétikai és a lélektani elemzés keveredik: bár Babits (a romantikus alapmetaforának megfelelő utazó- vagy hegymászó-) személyiségéről van szó, ez minduntalan összekapcsolódik a Babits-versek motívumainak leírásával.

Az értékek rendszere itt nem egyértelmű. Igaz, hogy végig többes szám első személyben szólal meg a kritikus: egyetlen kérdőmondatára azonnal válaszol, felkiáltás több is van, alternatív álláspontokat nem idéz, nem gyengít, nem önreflektív. Igaz, hogy látszik az irány, melyet a kritikus a pályában lát: kezdődik a (pozitív) "bátorsággal", "őszinteséggel", "mohó ambícióval", és végződik a (negatív) "mintákhoz fekvéssel", a "modorba, szokásba törődéssel". Csakhogy a két pont között egyáltalán nem világos, hogy mi számít még elismerésnek, s mi elmarasztalásnak.

A kritika második és harmadik részében tetemes mennyiségű hivatkozást találunk. Előbb a külhoni klasszikusok sora: Keats, Wordsworth, Browning, Baudelaire, Szophoklész a hasonlítók, mindegyikük persze pozitív hivatkozási alap. De már később Kisfaludy Sándor és Krúdy — szemben Vörösmartyval, Arannyal, Shelleyvel és Shakespeare-rel — "atavizmus" és "csepűrágás"; Kisfaludy a feltámaszthatatlan múltat képviseli, amihez kapcsolódni nem érdemes, sőt, nevetséges, Krúdynak meg modoros, túlságosan kifinomult és kidolgozott stílusa idegen a kritikustól.

A Babits-kritika ezután részben rekapitulálja a korábbi pályakép-összefoglalót, részint a Recitativ bizonyos verseit állítja szembe az előző két kötet verseivel. A hangnem érezhetően erősebb: sokkal több az egyértelmű értéktöltettel rendelkező kifejezés, egyértelműbb a bíráló hang. A "kinyalt módi" az első ilyen erősen negatív kitétel, s aztán gyorsan követi a többi: a kicsinyítő képzős szavak ("testecske", "villácska"), a betegség szavai ("hipochondriás roham", "rángatódzó", "neurosisos", "korcsosság") és a gyengeségre, gyámoltalanságra utaló kifejezések ("cukor-kényes", "szontyolodva", "kuporodás sivít", "istápoló gyöngédségeken rídogáló betegeskedés", "gyáva"). Az elméleti megalapozás, mintegy törvényszerűen a negatív ítélkezés mellett, több helyet kap: György elveti az "inproduktív" szkepticizmust, amelyet nem ellensúlyoz a teljesség igénye, az őszinteség, amely nem sarkall, hanem kétségbeejt. Elutasítja tehát a romantikus menekülést, a "gyengeséget".

Ez a "lélektani" terminológia forma-kérdésekkel kapcsolódik össze. Már korábban is szerepelt — kimondatlanul — a forma/tartalom szembeállítása. Babits második korszakában "kenetes vétkével formából formába riadó, bravúros menekvéseiben ki-kielégülő, de idegig rongyolt költővé" vált. Fel kellett ismernie, hogy "csak a formakaraktere szerint kijelölt, magafajta mondanivaló esetében uralkodhatik" teljes összhang a műalkotásban. Így azután

csak a "rutin" diktálhatja a "szokványos litanizálás strófa-kettőseit" akkor, amikor valóban őszinte mondandóját önti formába. A formával együtt vállalnia kell Babitsnak, hogy a versszerkezet "ledarabolja" "a gondolat egészét", ellentmondásba kerül a szerzői szándékkal — erre példa az Atlantisz.

A kritika befejező részének fő témája éppen a forma/tartalom koncepció. A két átvezető bekezdés Babits nevének említése nélkül állítja szembe a fent vázolt problematikát annak (avantgardista) megoldásával. Szembekerül itt a "skolasztikus" és az "ősrégibb", a "kánoni mintagyűjtemény" és a "látszólag anarchikus" kompozíció, az "iszapmeleg stagnálás" és az "egészséggel fejlesztés", a "mindenünnen összeülepedett középiskolás tanok" és a "friss szemlélet", a "valódi, új feladatok". Ez az egyetlen hely, ahol többé-kevésbé explicit módon ellentétbe kerül az avantgárd új poétikája és Babits hagyománytisztelete. Ennek a résznek a fejtegetései ugyan Babits ürügyén szólnak a formaproblémákról, de túlzás azt állítani, hogy György itt valamit "számon kér" a költőn.[14] Ha így volna, miért ne említené bátran Babits nevét? Az kétségtelen, hogy a fejtegetés Babitsra is vonatkozik, de csak annyira, mint bárkire, aki hozzá hasonlóan adott és kanonizált örökségnek tekinti "a" formát.

György — bár némileg mechanikusan — magát a tartalmat is a forma mozzanatának tekinti. A szonett formája tartalmat is konzervál, nincs is tartalom forma nélkül. Az "eszmei tartalom" csak egyfajta didaktikus mag: ami ezen túl van, az mind forma. A költő formát alkot: minden műalkotás ezáltal lép túl a már meglévő formákon, integrálja és tartalommá teszi azokat. György fejlődés-felfogása szerint tehát bizonyos koroknak bizonyos tartalmak/formák felelnek meg, s az idő múlásával ezek közhellyé válnak. Konzerválják a kor levegőjét, de épp ezért az újabb kor "természetének" ezek "idegen korlátok" lesznek. A "formákra" (a szonettre például) annyi "tartalmi" asszociáció rakódik, hogy büntetlenül nem lehet ezeket újra "felhasználni". De nem is fejezné ez ki a kor igényét; az új korok új formaproblémákat hoznak az új művészeknek. György számára tehát a fejlődés nem értékgyarapodást és a korábbi értékek érvénytelenedését jelenti, hanem önelvű, új értékek teremtődését.

György nem osztja tehát Kassák egyoldalú haladás-koncepcióját. Utasi Csaba helyesen írja, hogy az avantgárd "bizonyos pontokon a végletekig kiélezte a múltak 'meghaladottságának' kérdését. Kassák nemcsak hogy 1925-ben parentálja el az ókori-középkori művészetet, de még a 60-as években írott könyvében is az a fő kifogása a Nyugat ellen, hogy 'költői Baudelaire-t követték, aki 1867-ben halt meg, és Verlaine-t, aki a századfordulón már nem élt'".[15] György nem azért marasztalja el Babitsot, mert "meghaladottnak" vé-

li, hanem mert szerinte ebből a költészetből hiányzik a modern formákkal való szembenézés igénye. György programja szerint a költőnek a jövő felé kell fordulnia (a kanonikus, megmerevedett formák — s így tartalmak — helyett), és ki kell harcolnia a saját korának megfelelő formanyelvet, amely persze "hasas a többiekkel", így az örökséget túllépi és tartalmazza.

Ha a Babits-cikkben túlnyomórészt burkolt értékeléssel találkozunk, ha ott a kritika majd egyharmada az elméleti eszmefuttatás álarcában Babits ellen is irányuló rejtett bírálat volt, akkor a Balázs Béláról szóló írásban ennek ellenkezőjét láthatjuk. György nem késlekedik már írása első mondatában közölni: bár Balázs rendelkezik "bizonyos írói kvalitással", ez csak prózájában nyilvánul meg, verseiben "csakugyan ügye-baja van a mondanivalójával". A harmadik mondat egyértelműsít: "tartalmiakból" "édes-kevés jutott verseibe", formailag meg Maeterlincket és Adyt követi.

Ez a kritika meglehetősen tiszta képlet: a szerző önbizalmát jelzi, hogy végig többes számban szólal meg, hogy nem létezik számára alternatív értékelési lehetőség, hogy kizárólag kijelentéseket tesz, felkiált, viszonylag kevés a kritika élét gyöngítő kifejezés, önreflexiót, metakritikát nem találunk. A beszélő elsősorban véleményt közöl: aránylag kevés az elméleti jellegű megállapítás. Az írás csak a Tristan hajóján című Balázs-kötetet veszi figyelembe, abból is csak három versre hivatkozik. Balázson kívül mindössze két költő kerül szóba, Ady és Maeterlinck, az előbbi egyértelműen pozitív akcentussal, az utóbbi inkább negatív példaként ("naiv és csipkés" formát használ, "a miszticizmus névvel nevezgetett 'imponderanciák' iránt" érdeklődik).

Az alapvető hangütés ebben az írásban is az értékelésé, nem a leírásé. A pozitív oldalon szerepel Ady, vele kapcsolatban a formabontó hajlandóság: "a hánytorgó alkotóerő szükségszerű kötéllazítása, szuszravergődése". A "súlybamenő realitás" igénye felidézi a Karinthy-kritika "abstractio"-ellenességét. Az "igazi formaművészet" lényegét György a "már magukban visiora-döbbentő kifejezés csoportoknak cumulatív hatású elrendezésében" látja, s fontos elemnek tartja a zeneiséget (hivatkozik Bartókra is, ellentétbe állítván őt Balázzsal). Csak néhányat emelünk ki a túlsúlyban levő negatív értékkategóriákból: a Babits-kritikát idézi föl a "bizonyos csalhatatlan, kipróbált recipékre" való hivatkozás, valamint az "elerőtlenedés", "gyámoltalan" szavak. A negatív póluson megjelenik az "intellektuális" és a "metafizikai magyarázkodás". A beszélő alapállása olyannyira negatív itt, hogy nem is próbálkozik "beleérzéssel", nem kísérel meg belehelyezkedni az író világába, azaz: kizárólag poétikai kategóriákban gondolkodik, "lélekrajz" itt nincs.

A Keleti Artúr könyvéről írottak közvetlenül kapcsolódnak a Balázs-cikkhez. Megsemmisítő kritika ez, noha hivatkozásai között igazán hízelgő is akad. Füst Milánt és Rilkét említi György, tőlük tanult és hozzájuk hasonló Keleti. Füst verselésével kapcsolatban olvashatjuk az írás három mondatnyi "elméleti" megjegyzését: Füst és Keleti nem szabadverset írnak, néha még rímelnek is; soraik "teljesen a régi egyenletesre-metéltségben himbálóznak végig". Ezt a problémát fontosnak tarthatta a kritikus: zárójelek közé szorítja ugyan, de a három mondat a bírálatnak egyötöde.

Az írás egyetlen metakritikai mondata a teljes elutasítás jegyében fogant: "A kritikus bevallja, hogy az ilyesféle írás a számbavetteknek annyira antipódusos eszközeivel dolgozik, hogy ő oda nem furakodhatik át". A bírálat tehát nem a kategoriális leírás nehézségei vagy értékelésképtelenség miatt mond csődöt, hanem mert a bírált kötet annyira alatta marad minden művészi mércének.

A rövid írásból kihámozható legfontosabb tanulság talán az, hogy György egyrészt mindenféle egyformasággal, teljes következetességgel alkalmazott "formával" áll szemben, másrészt hogy elveti a misztika felé kacsintgató papos-kegyes hangot. Ez utóbbi helyett valami racionális, a "reálitáshoz" ragaszkodó magatartást kell az értékrend pozitív pólusán feltételeznünk.

A Kosztolányi-cikknek voltak előzményei.[16] A Nyugat évfordulójára megjelent Kassák írása,[17] korábban pedig ugyancsak Kassák foglalkozott hosszabban a kortárs magyar irodalommal, ezen belül írt valamicskét Kosztolányiról is.[18] György Mátyás nézetei nyilván nem azonosíthatóak a Kassákéival, az viszont biztos, hogy ő sem hagyhatta figyelmen kívül szerkesztőjének megállapításait.

A Szintetikus irodalom Kosztolányira vonatkozó részletét érdemes teljes egészében idézni. Kassák először arról ír, hogy a naturalizmus, az impresszionizmus és a szimbolizmus nem hatottak, nem segítették az irodalom fejlődését. "A legtöbb értéket — folytatja Kassák — az impresszionista Kosztolányi hozta, de értéke nagyrészben finom egyéni szókincséhez és könnyed, szinte játékos technikájához kötődik — ezért az a költőcsoport, aki ma az ő hatása alatt pengeti a lantot, valósággal fuldokol abban a színegyvelegben, ami Kosztolányinál még szimpatikus érzelmi romantika, de náluk már csak kultúrátlan vakulásuk a 'babonás' hold alatt." A Nyugatról szóló Kassák-cikk név szerint nem említi Kosztolányit, de — éppúgy, mint György kritikájában — hanyatlani látja a lap színvonalát is, az egyes költők teljesítményét is. Biztosan azok között van Kosztolányi, akikről Kassák ezt írja: "a legerősebb

egyéniségeket is (ha csak csordavezetőkké nem táltosodtak) szelíd zsolozsmázókká riasztott a szörnyű haláljárás".

György kritikájában (amely az Értekezés vázlata alcímet viseli) a legkevésbé a Mák című Kosztolányi-kötetről van szó. Rövid pályarajz ez. De még a pályakép is alárendelődik annak a művészettörténeti folyamatrajznak, amelyet György felvázol — bár természetesen Kosztolányi kötete az ürügy — és végül is Kosztolányi munkásságának értékelése zárja az írást.

Két vers (egy részlet és egy teljes szöveg) szerepel a bírálatban, mindkettő Kosztolányi korábbi köteteiből, a Négy fal közöttből és A szegény kisgyermek panaszaiból származik. A kötetek címét említi is a kritika, s az, hogy csak e kettőt említi, arra a következtetésre vezethet, hogy Kosztolányi 1907 és 1917 közötti munkásságából a kortársi értelmezők (s az utókor is) a többinek nem tulajdonítottak különösebb jelentőséget. Analógiaként Ingres és Delacroix, Ady, Baudelaire, Komjáthy és Poe nevét olvashatjuk. A kritikus tehát igyekszik alaposan körülbástyázni, alátámasztani vélekedését. Ezt szolgálja a másik oldalról az elméleti gondolatmenet. Ezeket a fejtegetéseket a következőkben foglalhatjuk össze: a Delacroix képviselte romantika az ingres-i klasszikus művészet tagadásaként lépett föl; de mivel nem aknázza ki az új művészi konvenciókat, csak épp a régiek szűkös voltára mutat rá, "amolyan ingerült klasszicizmus" marad. Később hasonló szerkezetű konvencióváltás zajlik le: a naturalizmusra reagál az impresszionizmus, s ez is, akárcsak korábban a romantika, átvesz egyet-mást a megtagadottból. A bírálat néhány kifejezéssel sejteti, hogy a két, a korábbi konvenciókat megbontó irányzat nem minden tekintetben áll fölötte a két régebbinek; ez az értékelés az utolsó bekezdésben egyértelművé válik. E konklúzió szerint a klasszikus művész olykor előrébb mutat, inkább megtalálhatók benne az expresszionizmus csírái is. De a romantikus "kilendítés" és "megbontás" pozitívabb értékelést kap, mint az impresszionista (ez mintha összhangban lenne A Tett és a MA zenei írásainak romantika-pártiságával). Az impresszionizmus taglalása a hosszabb, talán mert ennek az értékelése kíván több indoklást.

Kosztolányi úgy jelenik meg ebben a képben, mint akinek a munkásságában a romantika is, az impresszionizmus is szóhoz jut. Korábban, a Négy fal között idejében, a klasszikussal szembeforduló romantikus "nyugtalanság", "ingerültség", később, A szegény kisgyermek panaszaitól a Mákig az impresszionista "kiemelés" és "megbontás" uralkodik költészetében. A pályát — ez az "elméleti" vázlatból is látható — hanyatló jellegűnek mutatja az írás: Kosztolányi eszerint a kevésbé értékes impresszionizmus felé mozdul el. Kísérjük

most végig a szöveget az értékelések — és ezek konkrét nyelvi megvalósításai — szempontjából.

Kosztolányi első kötetével kapcsolatban György nagyrészt pozitív kifejezéseket használ: ez a "heroikus...gáttörés" az "új", a "modern magyar líra" képviselőjének mutatja a Négy fal között íróját; a "roham" "a klasszikusok komótcipőjében pulyáskodó korszakra" zúdult (ez a "klasszikus" terminus első megjelenése; vajon azonos-e azzal, amelyről a későbbiekben lesz szó?). Ezt az egyértelmű szembeállítást árnyalja az első bekezdés vége: Kosztolányi első kötete és a modern magyar líra jelentkezése nem csak "Adyig-zenitesedő fényt", de "szemfényvesztést" is hozott.

Az elismerő hang folytatódik ott is, ahol már a Delacroix-analógia lép be az írásba. A Delacroix-val való összevetést a romantika indokolja. Míg azonban Kassák írásában a "romantika" terminus Kosztolányival kapcsolatosan pozitív csengésű volt, György, ha körmönfontan is, de már az írás elején kétségbe vonja a klasszikus kimértség elleni lázadás föltétlen érvényességét. Ingres kimért, de a "nagyszerű helytállás" és az "életesség" jellemzi; Delacroix "szilajodik", de "csak belekóstol az új problémákba és nem él bennük formába-újuló intenzitással", ezért "az előzőkhöz alázkodik" a forma tekintetében, s ezért "pusztán felszínzavarás". Ehhez képest valóban meglepő, hogy milyen pozitív értékeléseket kap a romantikus Kosztolányi: "Kosztolányi bámulatosan megmunkált, kiélezetten korrekt, fegyelembetört külformáival lépett elő". Ez felelne meg a klasszikus formálás konvencióinak. De ennek ellenlábasa, a romantikus költészet elemei is megjelennek: Kosztolányi "mester-módjára" egyensúlyozza ki a kettős "akrobata-merész" mutatványként. A klasszikus oldalra kerül a fegyelem, a romantikusra az "idegérzékenység".

Az impresszionizmusról szóló szakasz eléggé hasonló szerkezetet mutat: magát az irányzatot György erős fenntartásokkal kezeli (bár ezúttal az ellenlábasról, a naturalizmusról sem ír semmi pozitívumot). Megszaporodnak itt az értékelő kifejezések; "lélekrajz" következik, megszemélyesítő metaforákkal; egyszavas felkiáltások követik egymást; végül groteszk hasonlat zárja le az impresszionizmus jellemzését. Kosztolányi azonban "ragyogón alkalmazza" az impresszionista technikát, a rossz iskolában tehát a legjobbak között van. Ez kétes dicséret persze: ha az impresszionizmus megérdemli azt a gúnyos elbánást, amelyben György részesíti, akkor ennek jeles képviselője vajon tiszteletet vagy gúnyt érdemel? Végig nem világos, hogy az egyes szám harmadik személy "az" impresszionista íróra, vagy pedig Kosztolányira vonatkozik-e. Úgy látszik, mintha a kritikának ebben a részében lassan eluralkodna György értékbizonytalansága, mintha az egyedi eset megítélésével kapcsolatos

kételyeit érnénk tetten. Mert elméletileg világos a helyzet: Kosztolányi besorolható a romantikus és impresszionista irányzatok valami sajátos találkozásába, s tisztázható ezeknek az irányzatoknak minden jellegzetessége és történeti érdeme is. Viszont ettől az, hogy mit kezdjen az avantgardista lap kritikusa a kortárs költészet egy kétségkívül jeles alakjával, még egyáltalán nem lesz kézenfekvő.

A Kosztolányi-kritika a Babits-bírálatéhoz hasonló koncepció jegyében fogant. Az ellenáramlatok (a romantika és az impresszionizmus) annyiban tökéletlenebbek annál, amivel szemben jelentkeznek, amit fölváltanak, hogy nem "élnek" az új problémákban; így Kosztolányi sem "él a pozitív-jelenben". A megítélést azonban nehezíti, hogy a múlt "bevált erőkifejtésében" György a ma művészetének előzményeit fedezi föl: "mind jobban becsüljük Ingres rajzait". Ehhez járul további árnyalásként a romantika kissé kettős megítélése: György "fájlalja" Kosztolányi "túlnyomón-romantikus idejét", de a romantika egyszerre a tegnap művészete is, meg a máé is: "a romanticizmus, mindig változó formáival, nem lehalt szerve korunk testének". Ezeket a kételyeket észlelhetjük akkor, amikor váratlanul egyes szám első személyben szólal meg a szöveg beszélője, feltűnően hosszúra sikeredett mondatában egy sor gyengítést tesz, fel- és elveti az alternatív véleményt, önbizalma érezhetően meginog. Végeredményben -- de érezhetően ellentmondásoktól gyötörve -- Kosztolányi ellen voksol, s végső érve az, hogy Kosztolányi "szellemi áramlatok útkereszteződésébe históriázott valamiféle torony ablakában kuksol" -- azaz hogy a múlt több irodalmi konvenciója tartja bezárva, a jelen problémái elől elrekesztve a Mák íróját.

Annak ellenére, hogy az írás végkicsengése az avantgárd jövő- (és jelen-) irányultságáé, ennek mindenekfölötti értékéé, abból az igencsak tekervényes és nem is mindig folytonos gondolati útból, amely e megállapításhoz vezet, arra kell következtetnünk, hogy a Kosztolányi-bírálat szerzője némileg zavarban van. Ennek bizonyára nem az az oka, hogy György kívülről és teljesen idegenül szemlélné Kosztolányi írói világát. A Ligeia szerzője nem keveset tanult a Négy fal között költőjétől; többek között éppen a témák súlykülönbségeinek figyelmen kívül hagyását és a nüanszok érzékeny feltárását, amit most az impresszionisták (s közöttük Kosztolányi) szemére vet. De György úgy érezheti: ő továbblépett, teljesen új utat választott, míg Kosztolányi -- "kuksol", költészete sem Ady, sem pedig Kassák radikálisan új konvencióihoz nem illeszkedik; de ugyanúgy távol áll a régi ("klasszikus") eszményektől és konvencióktól is. Az "útkereszteződésben" levés viszont -- ezt György is érzékelteti -- nem mond ellent az értékteremtésnek. Kénytelen hát elismerni

Kosztolányi értékeit, s ismerve a MA (és György) kritikáinak stílusát, nem tételezhetjük föl, hogy puszta tiszteletkörről volna szó.

Ismét lélektani megközelítés alátámasztotta pályarajzot ad a Tóth Árpád-bírálat. Négy versre hivatkozik csak, s mind a négy a Lomha gályán című kötetből való, az egész első bekezdés mégis azt sugallja, hogy nemcsak erről a műről, hanem a költő eddigi útjáról is szó van itt. Az utat György lélektanilag jellemzi, hosszasan ír Tóth Árpád "természetéről", "énkomplexumáról", "ösztönös" rátalálásról, arról, hogy a költőt jellemzi "valami körültekintés a saját személyén (ha nem is a világon), amely töprengés-párjában is határos a józansággal és reálitással". De a "pszichológiai" mozzanatok mellett mintegy magyarázatként állandóan jelen vannak a "poétikai" megállapítások is. Elsőként a műfaj és a világkép említődik ("líraiság"), majd a képalkotás (s ezen keresztül ismét a világkép) kerül szóba ("sűrű képek", "összefogó vízió", "aprózó képalakulatok"), azután a nyelv, a stílus ("rococo csecsebecsék", "stílustalanság", "súlybamenő konkrétum", "párjukat ritkító egészségben magyarra érzett Rimbaud-versek"), végül a téma ("téma aszkétaság"). A következő egység már kizárólag poétikailag elemez, majd ismét egyesíti a két vonalat: a "kötött forma" megfelel a "subiectivitással olyannyira determinált világszemléletnek". Ebben az írásban sikerült talán a legjobban megtalálnia Györgynek az összhangot poétika és pszichologizálás között.

A pálya íve, megszokhattuk már, hanyatló. Az utolsó bekezdésben fogalmazódik meg ez, a kötetből azt a "képgazdagságot" hiányolja a kritikus, ami az előzőt jellemezte. Ez a kifogás azonban, s így a pálya hanyatlására vonatkozó érv is, gyenge. György maga sem hangsúlyozza túlságosan, feltehetően nem biztos az ítéletében: "(...)kissé szűkösnek(...)érezzük": két gyengítést is tartalmaz a mondat, s egyetlen mondat az utolsó bekezdés, mintha csak a biztonság meg az illem kedvéért lenne odavetve. György magabiztosságának hiánya kiderül a gyakori egyes szám első személy-használatból, a sok gyengítő kifejezésből. Ez az egyetlen olyan kritikája Györgynek, amelyben indokolja analógiás módszerét, vagyis a "metakritika" eszközével él ("Ha nyelvének karakterére próbálok rámutatni, a művészi megállapítások kezdetlegessége folytán messziről szedett összevetésekkel kell élnem;... egy másik tulajdonságának sejtése legyen, ha mondom...").

A kritika alapvetően pozitív kicsengésű. Az értékskála pozitív oldalán itt a következő kifejezések találhatók: "sűrű", "világító", "szuggesztív" képek, valamint a képgazdagság; a "súlybamenő konkrétum", a "józanság", a "reálitás" és az "egészség"; pozitív értékelést kap a "tudat szankciója", azaz a témához való tudatos ragaszkodás, s az "összehangolódás, melyben szé-

les taglejtésű, kitartott periódusú sorai megteljesednek". Pozitív érték lenne, de Tóth Árpád kötetéből hiányzik a "maradandó látomás" és a "körültekintés" a "világon". Kérdéses, hogy pozitív vagy negatív-e a "miszticizmus", az "előkelőn hagyományos szimbólum", továbbá a "tökéletesség". Egyértelműen negatív töltetű kifejezések ezek: az "összefogó vízió" "elmosott és bágyadt", olyan, mint egy "barokk vízmű"; Samain "asszonyos idegéletű", kötete "rococo csecsebecsékkel" van teli, Tóth Árpád trocheusai és spondeusai sántikálnak, rímei kopognak, a kötet maga "szűkös" és "fonnyadt" az előzőhöz képest.

Ezt az értékelést az előzőekben jelzett elbizonytalanodással, a nem különösebb meggyőződéssel hangzó fenntartásokkal összevetve az a benyomásunk támadhat (a Barta- és Kosztolányi-kritikákra visszaemlékezve), hogy minél pozitívebben értékel György, annál kisebb biztonsággal teszi ezt. A vérbeli avantgardista számára némi gondot okoz az értéknek és az újnak a szétválasztása,[19] kénytelen a magánvélemény síkjára áttenni elismerését, amikor kritikája tárgya nem evidensen "új" művész. György a Nyugat költőit, akiktől annak idején sokat tanult -- Tóth Árpád éppenséggel kritikát is írt első kötetéről[20] -- megtagadni nem tudja, nem is akarja, legfeljebb művészi pályájuk leáldozását vizionálja minden kritikájában.

Természetesen egészen más a helyzet Petőfi újra kiadott regényével kapcsolatban. Ez a mű láthatólag megint ürügy Györgynek arra, hogy a romantikából és a nyomasztó hagyományból való kiemelkedésről írjon A hóhér kötelét értékelve.

Az írás szerkezetét vizsgálva úgy tetszik, György nemigen tud mit kezdeni a bírálandó művel. A kritika első része az olvasói elvárásokat és előítéleteket veszi számba: egyrészt azt, hogy mire számít az, aki bele sem nézett a könyvbe, csak hírből-címről ismeri (1. bekezdés), másrészt, hogy miért van jó esélye a regénynek arra, hogy aki belekezd, gyorsan abba is hagyja (2. bekezdés). A következő egység a regény szerkezetével foglalkozik: összeveti a turgenyevi szerkezettel és a romantika kalandregény-sablonjaival (3. bekezdés). Azután a romantika meseszövését veszi védelmébe a kritikus; megmutatja, hogy formálisan ugyanarról a véletlenszerűségről van itt szó, mint az antik mítoszban, a különbség nem ebben, hanem abban áll, hogy a mitológia szervesen gyökerezik a görögség mindennapjaiban, a romantika viszont a talajtalan egyéniség lázadozásának terméke (4. bekezdés). Majd ismét Petőfihez kanyarodunk vissza: a romantika regénymodelljétől való eltérésekre utal György (5. bekezdés). Ezután -- indokolatlan fordulattal -- Petőfi erotikájáról ejt néhány szót, s az egyik szereplőről, akit Anatole France alakjaival vet össze (6. és 7. bekezdés). Különösen e két bekezdés helye és szerepe

tűnik eléggé ötletszerűnek. A következő bekezdéssel meg már a jelenben vagyunk: Petőfi előre mutat, kiadása ezért dicséretes.

Mi hiányzik Petőfi művéből? Kezdetben az objektív szemlélet; a költőt magát is felkavarta a maga választotta téma. Rokona a mű a turgenyevi (s általában az orosz) regényeknek, de nincs meg benne azok "szociális tragikuma", szerkezetéből pedig hiányzik a turgenyevi fegyelmezettség. E hiányok: hibák; az már csak a romantikus kompozíció sajátossága, hogy a cselekmény nem halad folyamatosan, minduntalan "ál-klimaxok" szakítják meg. S mik a negatívumok? A regény indítása "hosszú" és "csüggesztő", stílusa itt-ott a "komikumig lezüllik", a téma "nyers" marad. A mű koncepciója sokszor "benne lábal a Hugo Victoros torzszülötteket világrahozó érzésdagályban", a vadromantikában, "utánozgat" is olykor.

Ezek a hibák részint Petőfi suta, "félszeg erotikumából", részint a romantikus regény-minta nyomasztó hatásából magyarázhatók. Pozitív értékelést ott kap a regény, ahol ezeken Petőfi túl képes lépni: ahogy "egy-egy lépésecskével" kiválik a "determináló közgondolat világából". A legkülsődlegesebb jegye ennek a terjedelem: egy füzet a kor "2-20 kötetes" "dikciós hegyomlásaival" szemben. Rögtön emellett említi György (furcsa, ismét csak ötletszerű kapcsolás) a szenvedély ábrázolását, mely "balzacivá óriásodik". Ugyancsak a jellemábrázolást dicséri, hogy Petőfi alakjai "természetesen" nőnek ki a magyar világból.

Hogy voltaképpen miben mutat előre A hóhér kötele, azt nem tudjuk meg; hogy hol "óriásodik" balzacivá a "monomániás szenvedély", azt sem mutatja meg az írás. Vagyis a (pozitív) véleményt itt nem támasztja alá semmiféle elmélet, de még adatszerű igazolás sem. Ami elméleti fejtegetés a kritikába belefért, az lényegében nem érinti Petőfi művét; ami meg értékelés, az megmarad a vélemény szintjén, a többes számú beszélői hang és a feltűnően kevés számú gyengítő-módosító kifejezés ellenére.

Ha például a Tóth Árpád-kritikával vetjük össze a Petőfiről szólót, itt feltűnik a rendszeresség hiánya. Persze a feladat is nehezebb: olyan íróról kell írnia, aki a maga korában nagy megújító volt, forradalmár, ugyanakkor lehetetlen hozzá közvetlenül kapcsolódni. Hiszen Petőfi ebben a regényében éppen azt a romantikát képviseli, amellyel annyit viaskodik az avantgárd és maga György is.

A Somlyó Zoltán Nyitott könyvéről szóló bírálatban csak egy bekezdésnyi foglalkozik ezzel a könyvvel magával. Pályaképnek kellene tehát neveznünk, de más típusú, mint az eddig számba vettek. Vannak a korábbiakhoz hasonló vonásai: Somlyó pályáját is hanyatlónak látja György; tőle is idéz régebbi

verseiből, őt is összeveti külföldi "rokonaival" (Verlaine-nel és Rimbaud-val), melléállítja a magyar kortársait (Kosztolányit és Babitsot). Fontos különbség viszont, hogy az első modattól kezdve állandóan nagyon erősen értékel a beszélő, egy pillanatig sem törekszik leírásra vagy az értékelés "objektív" indokolására. Ez azt is jelenti, hogy nagyon kevéssé "elméleti" ez a cikk; az utolsó bekezdést leszámítva semmiféle általánosabb megállapítást nem olvashatunk. Ugyanakkor — ez új változat — a kritikus véleménye egy cseppet sem súlytalanodik el, nincs semmiféle visszavonás, gyengítés, sőt: egyértelmű, magabiztos szentenciákat látunk, a kritikusnak az értékeléssel kapcsolatban semmilyen kétsége nincsen. Alternatív kritikát nem idéz, hivatkozik viszont — ez is új — egy másik kritikusra, akivel egyetért. Van valamennyi lélektani megokolás (ennyiben tehát elüt az ugyancsak éles hangú Balázs Béla-cikktől), a "poétikai" szempontok azonban nem jutnak szóhoz. A nézőpont valahol a kettő között van: Somlyó világképéről ír itt elsősorban György, ehhez témáit vizsgálja, utal stílusára, modorára ("kabaré-stílus", "megbicsaklott modor", "impresszionista elvetélések") és költői mintaképeire.

György fő kifogása éppen a példákkal kapcsolatos. Somlyó indulásának "kevéske pozitívuma" a Rimbaud-hatás volt, "a kivetődött temperamentum, a mindenütt-lángralobbanás"; egészében mégis elismeri a kritikus az átkozott költőt: egy "önmagában lezárt", azaz autonóm, megkülönböztethető személyiség szólalt meg itt. A további hatások azonban még ennyire sem voltak szerencsések: Kosztolányit "nagyon maga fölé tekintélyezte" Somlyó, s itt már szinte jellemkérdéssé teszi György ezt a választást: "Egy elferdült hátgerinc" hódolt be "a szeráfhangú hánykolódásnak", a "nyers biztosság", a rimbaud-i hang a verlaine-inek. (A szembeállítás ismerős: a gyengeség és az "ép"-ség vagy egészség ellentéte több György-kritikában visszatér.) A költő útja ezután persze lefelé vezet: újabb könyvei "impresszionista elvetélések", sőt, másik hatás is éri. Miután a "kabaréstílusig" züllött, Babitscsal találkozik, s innen egy lépés a Nyitott könyv. György bírálata itt abban foglalható össze, hogy a kötet zagyva, sokféle stílust és szemléletet vegyít (lásd a fenti hatásokat), tematikája és hangvétele pedig egy hamis mítoszt táplál: a zseni-költőét, akit a nyárspolgár kinevethet és csodálhat is. Egyetlen elismerő szó jut csak egy korábbi Somlyó-versnek ("Itt-ott kicsillanó magáraszilajodás"), a kritika hátralevő része pedig már az egész Somlyó-világkép elemzésébe bonyolódik. Ez a szexuálcentrikus világszemlélet, mondja, Rimbaud esetében például "igen intenzív és terjengő világérzékelés", viszont Somlyó a nőnek "mániákus egyoldalúsításában" tetszeleg, számára csakis ez létezik.

Az erotika kérdése már a Petőfi-kritikában is felvetődött, ott is mint egy lehetséges kisiklási pont a regényben (az első rész azt dokumentálja, hogy "milyen kamaszosan esetlen volt nemisége spontán megszólalásaiban" Petőfi). Barta Lajos erotikus jeleneteivel is baj van: "kissé idegesek", a drámában is sebezhető oldal ez. Somlyó (s talán Karinthy "kegyetlen nemisége") esetében a félszegségnek vagy idegességnek éppen az ellenkezőjéről van szó. Az ő számára "műsorszám" "a zsenik nagyszerű léhasága", ez a mindig-divatos toposz; ő "gazdaságtalanul" "kiparáználja" a nőt. Így hát Somlyó — Karinthyhoz és kissé Kosztolányihoz hasonlóan — eltévedt, rossz utat választott.

A fordítás-kötetekről szóló írás világosan két részre tagolódik. Az első rész elméleti fejtegetéseket tartalmaz: a fordításról és a fordítóról, a fordítással szemben támasztható három fő követelményről. E rész beszélője személytelen értekező, aki — személytelensége dacára — programot ad, hevesen érvel, "önbizalma" teljes. A második rész maga a kritika: itt már egyes számban szólal meg a beszélő, sőt, a György Oszkárról szóló részben egészen személyes megjegyzést is tesz. Bár az első rész is tele van értékelő kifejezésekkel, itt valóban értékelést olvashatunk, éspedig mindkét fordítás-kötetről negatívat. A beszélő önbizalma a második részben sem rendül meg, csak az utolsó két mondatban látszik némi gyengítés.

Az elméleti rész lényege valahogy így foglalható össze: a fordítás "elsősorban szubjektív kényszer", nem "nemzetboldogító tetszelgés", s a fordítás csak akkor létjogosult, ha végterméke v e r s. A fordító egyéniségét is, a kész (lefordított) művet is erők egymásbafonódó gazdagsága jellemzi. Mivel azonban az eredeti mű írójának és versének egyénisége más, ezért konzsenialitásra van szükség. Nem a formai elemeket (rím, ritmus) kell pontosan tolmácsolni, mem ez a lényeg: hanem ezen egyéniségnek (költői és versegyéniségnek) jellegét, dinamikáját kell "egy másik orkeszterben" megszólaltatni. Ezért a fordítónak azonosulnia kell a fordítandó mű programjával.

E részben is egyértelműen negatív kifejezések egy része vonatkozik a hagyományos fordítók által szentnek tekintett formai jegyekre: "jambusnarkótikum", "ujjon-kiókumlált verslábak", "éppen-oda-bökő rímek". Itt csak futólag mutat rá a szerző a lehetséges hibákra, tévutakra. Annál több módja van negatívan értékelni a következő részben: György Oszkár "szinte kiverejtékezik" olykor, "iparkodik", "minden igyekezetének sorompóba állításával", de "hiányzik az intuitív elem" belőle. Peterdi Andor meg "amúgy peterdiesen, a magyar alföld viszonyaihoz alkalmazva vadregényesített át" a Verhaeren-verseket, amelyek úgy szólnak, mint "egy gyengeszívű Petőfi Sándor". "Orkeszter helyett cigánybanda."

A fordítások tehát gyengék. Érdemes megnézni viszont, mit ír György a költők eredeti művéről. A "romantikus" Baudelaire "kemény művész volt, aki szinte irritáló tisztaságú dikcióba kényszerítette a magának-mindenkinek nyűgös, össze-vissza zajló neurózisproblémáját". A mondat értéke kettős: a "tiszta", a "kemény" teljesen pozitív értékű szavak, a "romantikus" mindig is kétes értékű Györgynél, az "irritáló" és a "neurózisprobléma" negatív. A következő sorok döntenek: "A cifrázatlanságában döbbentő kifejezések, különösen a rímes sorvégek magától értetődő egymást követésében, mintái maradnak a verskomponálás egy korszakának." Tökéletesen egybevág ez az értékelés a Babits-cikk elméleti konklúziójával. De György megvallja azt is, hogy bármennyire mintaszerű Baudelaire, "élettel-értésének" idegen, "világfölfogása" távol áll "ettől a skolasztikus emésztődéstől" -- mármint attól, amit Baudelaire két idézett sorában föllelni vél.

Más a helyzet Verhaerennel, akitől György is fordított verset[21] -- vagyis nyilván "teljes felelősséggel" vállalta a "költő kifejezésmódjának hatalmi programját". Egymás mellé állítja saját és Peterdi Verhaeren-fordítását; szerinte Verhaeren "a makkegészségig érzéki, máshol megint tajtékzó szájú", "üvöltés és döngetés" hangzik soraiból. Peterdinél viszont kimarad "az aktuális a versekből, amit nagyipari elemnek nevezhetnénk", de megvannak "a szemlélődés hangulatai". Érezhető, hogy ez utóbbi elem -- legalábbis önmagában -- egyáltalán nem értéke Verhaeren verseinek a kritikus szerint. A "skolasztika" és az "intellektuális", "szemlélődő" magatartás menthetetlenül idegen tőle.

György utolsó cikke a MA hasábjain a Kedves Kassák Lajos című és kezdetű írás. Jellemzésére talán az ellenkritika a legmegfelelőbb kifejezés, bár e nemben is furcsa: megnevezetlen kritikusokkal és olykor talán fiktív véleményekkel vitatkozik, s eközben magát a megbírált költőt (Kassákot) is jellemzi. A forma levél; ezt jelzi a cím (az első mondat) és a befejezés: "Kedves Kassák Lajos, erről van szó...", illetve: "Ennyit akartam, kedves Kassák Lajos, (...) kimondani". Még egy megszólítás van a levélben ("erről lehet vitatkozni és vitatkozzunk is hasznunkra, kedves Kassák Lajos"), s az indító bekezdés oldott hangja és maga a formabontó szerkesztés is a levél-jelleget erősíti. Az első bekezdés azt sejteti, hogy valami régen folyó párbeszéd folytatását olvassuk; ez teszi lehetővé, hogy a metaforát (a kereket visszaforgatni akaró karokról), amely az egész írást szervezi, ne kelljen kibontani.

Az írás alapvetően metaforikus eszközökkel él, beszélője személyes hangot használ (bár a "mi" sem hiányzik), s mivel Kassák védelmében szól, erő-

sen értékel is. Szinte provokatív, hogy Kassákon kívül csak Whitmant említi, s ezt az analógiát is visszautasítja. Az írás, említettük, éppen az alternatív nézetek ellen támad, éspedig határozottan; a beszélő önbizalmában nem kételkedhetünk. Hosszabb elméleti levezetés nincs ugyan, de valamelyes alátámasztással szolgál az írás. Ezeket a kvázi-indokolásokat rendszerint hasonlatokkal és metaforákkal teszi érzékletessé, éppen mert az alaposabb kifejtésre nincs mód és mert ez félrevinné céljától. Így például Kassák "misztikumáról" azt olvassuk, hogy ez "anyagias, testi, mert, nélkülöz minden megokolatlanságot, irrealitást, éppúgy, mint egy köldökzsinóron függő magzat". Később azzal érvel a francia racionalista mintájú művészettel szemben, hogy "rakjuk csak summába a gallicizmust, amit az agyafúrt napvilágos dialektika meg az antik erjedtségein élősködés közt ide-oda billen: és csaknem grafikus ábrázolásban fog előttünk állani, hogy ez a szellemstruktúra (...) csak a naturalisztikus jelenségeket képes magába szedni". A harmadik kritikussal kapcsolatban meg kijelenti: "A Kassák-vers és minden efféle 'szabadritmus', ez a birka-egyformaságúnak nézett nyüzsgő gazdagság, őseredetében gyökerezettebb (...) mint a jambus—daktilus família fia-lányostul".

Ha egy tanulmány célja lenne, hogy megmondja: mit, miért, minek a nevében és milyen erősen utasít el a magyar avantgárd első korszaka, akkor ehhez feltétlenül figyelembe kellene vennie ennek az írásnak a "programját" is. György öt táborról szól, ezek ellen harcol Kassákért és nyilván az egész mozgalomért is. Vegyük sorra, hogy kit miért bírál, s milyen értéket vél felmutathatni az elutasított helyett. (Ismétlem, hogy nem konkrét személyekről van szó; a bírált kritikusok neveit különben György nem habozott volna leírni.) Általában fel kell tennünk, hogy amit a beszélő tagad, az a szóban forgó kritikus(csoporto)t jellemzi.

a) Az első kritikus eszménye az a költő, aki magával foglalkozik, az embert dicséri — és ebben ki is merül versei tematikája. (Azaz: e felfogás mindenekelőtt a témaválasztásra szab ki normákat.) Ugyanilyen fontos számára, hogy "szív" legyen az írásban, s ennek vannak adott ("a költőre tukmált") eszközei: bevett, hagyományos és történetileg szentesített formák és a reflexiósság. Ezeket az eszközöket a "racionalisztikus korszak" meghagyta, de — s itt már értékel György — ezek csak "érzelem-csökevények". (Másodszor tehát ez a kritikai rendszer a bevált formahagyományok követését tűzi ki célul.) Végül világszemléleti követelményként írja elő képzetes kritikusunk azt a fajta miszticizmust, amely transzcendentális, irreális elemeket tartalmaz, amely az élettel és az emberekkel elégedetlen (s így arisztokratikus, menekülő jellegű).

A bírálat mindhárom igényt érinti. Az elsőt "már-már gyanútkeltőnek" titulálja György, később "a jól megrágott gondolat" kifejezéssel utal rá vissza. A második eszményt azzal veti el, hogy nincs szüksége a bevett formákra annak, aki újat akar a "traumás világban" teremteni. A misztikum fenti értelmezése helyébe pedig a pragmatikus, reális, élettel azonosuló misztikumot helyezi, pontosabban: a kétféle misztikum világképpé-szintetizálását látja a költő feladatának.

b) A második kritikus ugyancsak a középpontba állítja a "formát", de annak egy szűkebb értelmében. A francia racionalizmus gondolkodásmódja, a világos dialektikát és az antik gondolkodás hagyományait egyesítő "gallisztikus formaalakulat" az ő eszménye. Lévén hogy ez a forma végül is magába tudja foglalni a naturalizmust is, úgy fordíthatnánk le más terminusokra a követelést, hogy legyen az írás metonimikus, hiszen ez bizonyos fokig "ellenőrizhetőbb", jobban a logika kontrollja alatt tartható, mint a metaforikus, szertelenségre, formabontásra hajlamos írásmód. Ez a stílus és egyben világkép jellemzi az "aprózó naturalizmust", ahonnak Kassák maga is indult.

György — értékelő kifejezései tanúsítják — elveti ezt a felfogást, de nem érvel ellene. Talán egyetlen kitétele, ahol a háttérben érvet sejthetünk, az, hogy "erőltetés nélkül, bezárólag csak naturalisztikus jelenségeket képes magába zárni" ez a "szellemstruktúra". Vagyis: lehetőségei korlátozottak, s nem elégíthetik ki azt, aki (az előző bekezdésben olvashattuk) "újrajárja" a beteg világot.

c) A harmadik kritikus habozás nélkül illeszti be Kassákot a kulturális hagyományba, Whitmant téve meg a kassáki költészet közvetlen elődjének. Ez a fajta kritika úgy véli, hogy a legmodernebb, legváratlanabb irodalmi jelenségek is jól leírhatók egy régi terminológia szerint, s hogy közvetlen analógiák mutathatók ki a régi és az új művészet között.

György itt több oldalról támad. Egyrészt azt veti a kritikus szemére, hogy az egy eltorzított hagyományt tekint hitelesnek: a "klasszikus versformák", ahogyan a görögök értették azokat, egyáltalán nem a mai értelemben vett merev versláb-rendszerekkel azonosak. Másrészt ez a kritikus-tábor csak egyfajta elfogadott, hitelesített, szentesített hagyományt ismer el, s azért épp Whitmanre hivatkozik, mert őt már integrálta ez a hagyománykészlet, bár külsődleges jegyeken kívül semmi nem fűzi össze őt Kassákkal. A hagyománynak tekintett jelenségek körét pedig egy olyan esztétika tűzi ki, amely "arisztotelészi vágású"; tud bánni a klasszikus, azaz könnyen formalizálható, kánonba foglalható, normaként megadható kompozícióval "és ellentétével, a zseniskedő komponálatlansággal", de nem "a m á s normákkal". Normatív tehát, s

ezért önkényességbe, "lírába" fullad: ezért tarthatatlan. György ehelyett olyan esztétikát igényel, amely tekintettel van a "változott körülményekre", a "szavukat lelt igényekre". Azaz olyant, amely nem formális szabályokban gondolkodik, hanem történeti-társadalmi magyarázatot tud adni a kompozíció épp-ilyenségére, s amely így a hagyományhoz sem mint egyetlen adott kánonhoz viszonyul.

d) A negyedik kritikus egyetlen "elméleti" megállapítása, hogy az igazi író a közönség igényei szerint alkot, máshoz nem is kell alkalmazkodnia. Innen a követelés: Kassák egymagában elegendő, olyan színfolt, amelyre még kedvvel tekint a "polgári interieur": tűnjenek el azonban mellőle a mozgalmához csatlakozott írók, rájuk már nincs szükség. Hogy Kassák formabontó, az megbocsátható, mert ő mégiscsak figura; olyasvalaki, aki ezt megteheti.

György viszont Kassákot úgy jellemzi, mint aki éppen "igényessége", "válogatóssága" miatt vonult ki a hivatalos irodalmi életből, s ezért ha valaki az "igazgatósági iroda-ideálok" berkeiből azt állítja, hogy vele rokonszenvezik, akkor ez a rokonszenv csak Kassák munkásságának felszíni, könnyen elmúló vonásait ("a költői fölnevekedés lassan lehányódó csökevényei") érintheti. A költő "kreatív tulajdonságai" eleve elutasítják az irodalom ilyen felfogását.

e) Az ötödik helyen egy egész kritikus-csoportról olvashatunk. Ezeknek politikai szempontból van kifogásuk Kassák ellen, irodalmi ítélkezésük elsőrendű alapja tehát a politikai hovatartozás, a világnézet, a politikai mondandó. (Így bizonyos rokonságban vannak az első kritikussal.) Szerintük az irodalom fő feladata a politikai mozgósítás, a mozgósítás eszközeinek pedig klasszikus mintát kell követniük, pátosszal átitatottnak kell lenniük, hiszen a megcélzott közönség ehhez van szokva, ezzel lehet hatni rá. Az újdonságot a mondanivalónak, a politikai magnak kell jelentenie, ennek kell hatnia.

György először is "szektának" nevezi a csoportot, "politikailag is kissé meredt szeműeknek" minősíti tagjait. Ambícióikat helyesli, de úgy találja: ezek éppen azért mondanak csődöt, mert bármilyen "világtúró és világépítő" is a gondolkodás, a mögötte álló gépezet nem lehet "klasszikus", nem működhet a régi tervrajzok szerint. Akikhez így szól a (politikai) mozgalom, azok egy idő múlva "nagykorúsodnak", feltámad bennük az igény arra, hogy h a s s o n az irodalom. A politikai hatás az irodalomban pedig abban áll, hogy "az izgalom az emberekbe (...) természetük szerinti asszimilációján, világképük atmoszféráján: az agyuk közérzésén keresztül juttatható be". Kulcsszó az "at-

moszféra" meg a "közérzés": nem könnyedén verbalizálható politikai szólamok kellenek tehát, hanem a mű egésze felel a továbbított üzenetért.

3.

Ha György Mátyás 1916—17-es kritikáit aszerint rendezzük csoportokba, hogy kit hogyan értékelnek, a következőkre figyelhetünk fel. Barta Lajos, Petőfi és Kassák kivételével minden megbíráltnak kijut a kedvezőtlen értékelésből -- ha nem is a kritika egészében, hanem például a zárómondatban (Tóth Árpád), vagy az utolsó bekezdésben (Kosztolányi). De azt is láthatjuk, hogy Tóth Árpád és Kosztolányi esetében erősen fenntartásos és gyenge ez az elmarasztás, Somlyó, Babits és Karinthy esetében meg súlya van a pozitívumok felsorakoztatásának. Egyértelműen elutasítja a kritikus a fordításköteteket, Balázs Béla és Keleti Artúr könyveit; talán kevésbé elutasító a hang a Somlyó-kritikában.

A kritikák ilyen osztályozásából az értékelés motívumai is jobban látszanak. Barta, Babits, Tóth Árpád, Karinthy, Kosztolányi, Petőfi és Kassák maradnak fenn a kritika rostáján. Kassák kap teljes elismerést közülük -- világos, hogy ennek egyszerre világképi és személyes okai is vannak, ahogyan minden értékelés alapját e kettőben, a kritikus világképében és személyes élményeiben kereshetjük. Kassák mint költő és mint ember is nagy hatással volt Györgyre, de mint a MA mozgalmának, a magyar avantgárdnak vezetője és programadója is. Ezt a programot többé-kevésbé György is a magáévá tette. Babits, Tóth Árpád és Kosztolányi -- erről már volt szó -- hatással voltak György költészetére; annak idején György őszintén vállalta az ő programjukat. 1917-ben már nem azonosul velük, így világképe is bőven talál bennük kivetnivalót, ám mint emlékekkel, érzésekkel, költői fejlődéssel, saját történelemmel bíró személy megérti őket és látja értékeiket. Hasonló lehet a helyzet Karinthyval; róla szólván megemlékezik György "emlékezetünket legszimpatikusabban izgató verseiről". Barta "személyes örömmel" szolgált a kritikusnak, az elméleti megjegyzések hiánya viszont jelzi, hogy világképileg nem tudja hová tenni, elhelyezni a művet. Petőfi bizonyos fokig minden forradalmi költészet mintaképe, de a rárakódott hamis értelmezések, az epigonizmus, a hatásukat vesztett, frázisokká csiszolt "eszközök" miatt az avantgardista számára követhetetlen is. Így Györgyöt nem személyes élmények fűzik Petőfihez, hanem racionálisan felméri a regény modernségét. Szétválik a világkép igenje és a személyes kétkedés.

Könnyen rásüthetik az avantgardistákra, hogy teljes egészében elvetik a hagyományt, hogy képromboló és újító szenvedélyük szembefordítja őket a hagyománnyal, a kulturális örökséggel. Ez az ítélet persze csak egy hagyományt ismer el, egy örökséget -- holott ezt minden kor és minden közösség megteremti magának, nem él belőle, hanem megalkotja. S még ha igaz volna is a klasszikus művészet fogalmának korokon átívelő azonossága, az avantgardisták ilyen sommás jellemzése bizonyára nem állja meg a helyét. Györgyöt, mint látjuk, bizonyos személyes motívumok is kötik a "klasszikusokhoz" és a nem avantgardista kortársakhoz, másrészt világképével is jól összeegyeztethető egy bizonyos fajta hagyomány. Ez utóbbi az adott korban "leghaladóbbnak" tekintett, a kort a legjobban kifejező művészi alkotások köre; ezek közül is azok, amelyeket a modern művészet előzményének mondhat. "Az új törekvések nem lesznek harcban a tegnapi szépségekkel" -- írta Szabó Dezső A Tett bevezetőjében,[22] s úgy látszik, ennek a jóslatnak a legtöbbször György Mátyás kritikái megfelelnek.

4.

A húszas évektől keletkezett kritikákban már nincs nyoma annak a szembeszökő nyelvi leleménynek és felszabadult írásmódnak, ami a korábbi írások jellemzője. Hozzátehetjük: az 1919 előtti értekező prózákban a nagyhangú deklarációk és az aktivista fenegyerekeskedés homlokzata mögött konfliktusok átlátása húzódott. A húszas évektől azonban György nemcsak az avantgárd mozgalom hátterét, hanem ezzel együtt elvesztette a kifejezés idioszinkráziáit is; nemcsak az értékelés iránytűje hullott ki a kezéből, hanem a megfogalmazás üde szabadossága, humoros modorossága is. Nem arról van szó, mintha a későbbi kritikák nem volnának színvonalasak, érdekesek, vagy mintha ezek az írások nem határozottan értékelnének vagy értelmeznének. De problémátlanabbnak, egyenesvonalúbbnak és konvencionálisabbnak tetszenek; a kor és a körülmények változtak meg, amelyek most talán jobban kedveztek a higgadtabb, nem egyénieskedő, elemző magatartásnak, mint a hangos és individuális kinyilatkoztatásnak.

A Sinkó-bírálatban még a korábbi írások hangja köszön vissza, amikor György szembeállítja az értékmentést az új értékek termetésével. A fájdalmas Isten című Sinkó-verseskötetről szóló írásban Sinkó neve mindössze kétszer fordul elő; sokkal nagyobb súly esik az "elméleti" megállapításokra. Sinkó azáltal próbál meg új értékeket teremteni, hogy az eltűnt Istent "igézi vissza", s az irracionálissal való érintkezés "kegyeletes megőrzője". A kri-

tikus teljes elismeréssel adózik a kötetnek is, a mögötte érzékelt világképnek is: "kevés 'életet' hozó, egyhangú, de valódi életkincsre irányított versek" ezek. Az aktivisták és a konstruktivisták költői programja ehhez képest "szükség, de nem erény"; Sinkó verseinek aktualitását az "elidegenedett Isten" keresése magyarázza.

A Korunkban megjelent fizikai-tudománytörténeti-filozófiai írások elemzése most nem ide tartozik. A lapban György egyetlen irodalmi kritikát közölt, Brecht kötetének értékelését. Az írás bizonyára főként a befejezésben megszólaltatott politikai állásfoglalás kedvéért íródott, s azt is érezni, hogy Györgynek bizonyos személyes idegenkedéseit kellett legyőznie ahhoz, hogy végül teljes elkötelezettséggel Brecht mellé álljon. Nagyra értékeli Brechtnek azt az "aszkézisét", amellyel az érzelmeket a háttérbe szorítva "kizárólagossággal és szenvedelemmel szenteli magát" a közvetlen, tételszerű, formulázó megfogalmazásoknak. Az ötlet és a "nyelvi átvilágítás" Brechtnél a tendenciát szolgálja; "s ez a tendencia az aktív progresszió céltudatos harca". Ez a fajta írás, az irodalom közvetlen politikai célokra való "felhasználása", láttuk, Györgynek magának soha nem volt eszménye. Említi, hogy egyesek "idegenkednek kemény, tárgyias költészetétől"; s Brecht az ő számára azt bizonyítja (ami tehát nem magától értetődő a számára), "hogy a tehetség nem csorbul meg, ha a Brechtéhez hasonló felfogás és meggyőződés szolgálatába áll".

A Hídban közölt négy Szerb György-bírálat közül az első a Raffy Ádám regényéről szóló írás, amely elméleti oldalról indul: György előbb röviden rámutat a 17--18. században lejátszódott nagy tudományos forradalom jelentőségére. Ezek után -- még mindig nem térve rá bírálata tárgyára -- "a könyvpiacon gombamódra elszaporodó életregényekről" beszél általában, és lesújtó véleményét közli: "ezek a régi regényreceptek szerint készülnek": érzelgősség és a sorsok lélektani elemzése tartja össze "a feljegyzések és a történelmi emlékek adatait". A nagyközönség mégis profitálhat ebből a fajta irodalomból is: olvasmányos formában kaphat ismereteket.

Raffy regénye György szerint "nyelvében, stílusában talán barokkabb (...), de koncepciójában egyenesebb", mint az "életregények" nagy átlaga. Dicséri Raffy felkészültségét, de felrója neki, hogy nincs teljes, átfogó képe ("víziója") a korról. György végig többes szám első személyben ír; nincsenek különösebb kétségei ítélete felől, hiszen látnivaló: a bírálat tárgya nem komoly ellenfél, a kor irodalmi színpadán még csak nem is mellékszereplő. Györgyöt érezhetően sokkal jobban izgatja mindaz, ami a művön túl van -- a történelmi regények és életrajzok irodalmi és irodalmon kívüli funkciója, az

átfogó történeti kép jelentősége, Giordano Bruno kora —, mint a harmadrangú könyv maga.

Hasonló a helyzet a Gervais Kína-könyvéről írott kiváló recenzióval; György a könyv információs értékét, s főként látásmódját, kultúra- és történelem-értelmezését teszi mérlegre. Érezhető ingerültséggel utasítja el az európai nézőpontba bezárt, csak az anekdotikus részleteket, érdekességeket felfogni képes fiatal francia orvos beszámolóját.

A Laták István novellaskötetéről írott rendkívül elismerő kritikának talán a lezárása a legérdekesebb, ahol György Laták líráját és lírai prózáját egyszerre próbálja meg néhány vonással jellemezni. Feltehető, hogy amikor "egy talaját vesztett kor költőinek álomsejtésével, misztikumba feszülésével" szemben az epikus korszakok tárgyközelsége mellett teszi le a voksát, akkor korábbi önmagára, a húszas évek csoda- és istenkeresésére is utal; és lehet, hogy mikor Laták egyik legfontosabb — és pozitív — vonásaként ezt jelöli meg: "kínok és problémák mellett is otthonlevés a közösség fundamentumában", akkor ezt önmagára is, saját, marxista elkötelezettségű "otthonlevésére" is értheti. Külön érdekessége az írásnak, hogy nagy elismeréssel adózik a próza cselekményrétegét a minimálisra szorító, a "történésszerű elmozdulásokat" előtérbe helyező írásmódnak, a narráció egyfajta megújításának.

1939 áprilisában a legrosszabb előérzetekkel írja György utolsó irodalmi kritikáját Fallada "jeges tekintetű" hősöket felvonultató regényéről. A romantikus és naturalista patronokat puffogtató, zavaros második kötetre nem is veszteget sok szót: ez a tömör, felháborodott publicisztika György legjobb művei közé tartozik.

5.

Adódik-e valami fontos tanulság György Mátyás kritikai munkásságának vázlatos áttekintéséből?

A legfontosabb tanulságokat, vagy legalább azok vezérszavait, igyekeztem korábban megfogalmazni, az egyes kritikák áttekintésekor. Itt talán még két szempontra hívnám fel a figyelmet. Egyrészt a huszadik századi magyar irodalmi kritikák konkrét elemzésének fontosságára és az elemzői módszertan kidolgozásának kívánatos voltára. Ennek háttere előtt nyilván a magam elé kitűzött célt is jobban sikerült volna megvalósítani. Másrészt pedig a kisebb, de a korban nem érdektelen — ha nem is jelentős — kritikusi munkásságok áttekintésének lehetséges hozadékaira figyelmeztetnék: a kor irodalmi érték-

rendjének, irodalmi mozgásainak és életének jobb megismerésére, az egyes mozgalmak kisebb alakjainál talán jobban észrevehető általános tendenciákra.

JEGYZETEK

1. Életéről és költészetéről ld. tanulmányomat: ItK 86 (1982): 330—349. György kritikáiról megemlékezett már: Bányai János: Kritika az avantgárd korszakában. Literatura 1974/4. 103—110.

2. Kassák Lajos: Az izmusok története. Bp., 1972, 211.

3. A miniszterelnök. Nagy Endre bohózata. Nyugat 6 (1912), II. 696—697.

4. Barta Lajos: Szerelem. A Tett 2 (1916), 193—4.

5. A "Faremido" alkalmából. (Utazás Faremidoba. Írta: Karinthy Frigyes.) MA 1 (1916), 15. — Babits Mihály. (A Recitativ körül.) MA 2 (1917), 34—37. — Két verseskönyv. Balázs Béla: Tristán hajóján. (1916. Kner Izidornál.) Keleti Arthur: Angyali üdvözlet. (1916. Grillnél.) MA 2 (1917), 63. — Kosztolányi Dezső: Mák. (Teván 1916.) Értekezés vázlata. MA 2 (1917), 78. — Tóth Árpád: Lomha gályán. (A Nyugat folyóirat kiadása 1917.) MA 2 (1917), 94. — Petőfi: A hóhér kötele. (Teván 1917.) MA 2 (1917), 114. — Somlyó Zoltán: Nyitott könyv. (Teván 1916.) MA 2 (1917), 130. — György Oszkár: Ch. Baudelaire versei (Teván 1917.) Peterdi Andor: E. Verhaeren versei. (Teván 1917.) MA 2 (1917), 178. — Kedves Kassák Lajos... MA 2 (1917), 193—194.

6. Sinkó Ervin: A fájdalmas Isten. Bácsmegyei Napló 1923. I. 11. 8.

7. "A Szerb álnevet alighanem Gaál Gábor, a magyar irodalomnak ez a legnagyobb álnév-feltalálója adta a 'Szerbiából' való Györgynek" (Méliusz József: Az új hagyományért. Bukarest, 1969. 285.), hiszen Gaál — talán "megindokolt, szándékos félrevezetés" ez is (vö. Tóth Sándor: Adatok a Korunk-munkatársak dinamikájához. In: T. S.: Rólunk van szó. Bukarest, 1980, 310.) — még egy magánlevélben is György Oszkárként említi Györgyöt (ld. Gaál Gábor — Méliusz Józsefnek. 1935. jan. 7. In: Gaál Gábor: Levelek. Bukarest, 1975. 277.).

8. Csak az irodalmi tárgyú írásról lesz szó: Bertold Brecht versei. (Lieder, Gedichte, Chöre. Editions du Carrefour Paris, 1934.) Korunk 9 (1934), 690.

9. A könyvkritikák, amelyekről szó lesz: Raffy Ádám: A máglya. (Giordano Bruno életregénye.) Híd 5 (1938), 419—420. — Laták István: Szürke napok. Híd 5 (1938), 420—422. — Nehéz orvosnak lenni Kínában (Gervais Albert). Híd 6 (1939), 108—110. — Hans Fallada: Farkas a farkasok között. Híd 6 (1939), 152—153.

10. Lőrinc Péter: 1939—1941. A háború előtti Híd harcai. Híd 36 (1969), 431.

11. Kék Zsigmond: A Híd története. Híd 12 (1945), 7.

12. Kassák Lajos: Program. A Tett 2 (1916), 153—155.

13. "(...) ők is elégedetlenkedtek azzal, ami volt, és ez a közös keserűség egymás mellé kényszerített bennünket." Kassák: Az izmusok története, 168.

14. Ezt írja ugyanis Rónay György: Kassák Lajos alkotásai és vallomása tükrében. Bp., 1971, 117—120.

15. Avantgárd és művészetfejlődés. Literatura 1974/4, 84. A Kassák-idézet: Az izmusok története, 170.

16. Az itt következő részlet egy változata megjelent: Üzenet 15 (1985), 204—207.

17. A tíz éves Nyugat. MA 2 (1917), 46.

18. A szintetikus irodalom című előadásban. MA 1 (1916), 18—21.

19. Ld. Utasi, i. m. 85.

20. György Mátyás verseskötete: Ligeia. Nyugat 8 (1914), I. 651.

21. A Tett 2 (1916), 294—295.; MA 2 (1917), 45.

22. A Tett 1 (1915), 2.

TVERDOTA GYÖRGY

A SZÜRREALIZMUS ÉS A SZABAD-ÖTLETEK JEGYZÉKE

Századunk egyik legnagyobb magyar költője, József Attila 1936 májusában kézírásos jegyzeteivel megtöltött egy szabályosan bekötött, de üresen maradt lapokból álló könyvet. Írásművének az alábbi címet adta: "Szabad-ötletek jegyzéke két ülésben". Nem telt bele két esztendő, s az olvasóközönség széles rétegei tudomást szereztek az ötletjegyzék létezéséről. Az iránta ettől fogva megnyilvánult érdeklődés, sőt mohó kíváncsiság ellenére az elmúlt fél évszázadban nem adódott lehetőség közzétételére. Sőt, zárt anyaggá nyilvánították, s megtekintését engedélyhez kötötték. József Attila műveinek kritikai kiadása csak szemelvényeket közölt belőle. Teljes magyar szövegét Kanadában tették közzé, egy hibáktól hemzsegő gépirat alapján. Párizsban franciául is bő részletek jelentek meg belőle. A szöveggondozóban, Brabant Évában volt bátorság ahhoz, hogy a költő szabad asszociációit cenzúrázatlanul mutassa be a francia olvasónak, noha benne is fölmerültek aggályok a kényes részletek közzétételének helyességét illetően: "Az a benyomásunk, hogy nemcsak egy voyeur tett elkövetéséről van szó, hanem arról is, hogy kíváncsi tekinteteknek szolgáltatunk ki egy olyan kapcsolatot, amely intim szeretne maradni."

Az indiszkréció elkövetésétől való félelem indokolt, hiszen a Szabad-ötletek jegyzékének szerzője olyan tudattartalmait tárta föl, amelyeket az emberek csekély kivétellel mások elől, sőt még önnönmaguk elől is mélyen eltitkolnak. Hosszas magyarázkodás helyett idézek belőle egy részletet, amely világossá teszi a szöveg kényes, megrendítő s egyben tanulságos voltát: "ma már nem félnék egy homoszexuális koitusztól sem per anum — talán nem is oly vadak a férfiak, mint én képzelem / tőlük is félek, nemcsak a nőktől, / a furcsa bágyadtság a fejemben talán nem az arzéntól van / jó volna, ha belehalnék / még az is szomorú: kutya sem ugat utánam / én sem sirattam meg anyám / hát hogy is lehet hogy valaki impotens legyen / sokat akar a szarka,

de nem bírja el a farka / az én végbelem akkora mint egy lóé / hiszen én félek a lovaktól is / nemsokára indulnom kell / mutatnom kell, hogy valaki vagyok / jönnek egymásután a kéziratokkal az őrültek -- minek írnak az öncsalás, szélhámosság / talán olyan, mint forgót csinálni / milyen szép erekcióm volt akkor, amikor a fiúknak mutattam / milyen nagy, milyen kemény, milyen erős... borzasztó idegen, kenetteljes hangon írom mindezt nagyon hazug ember vagyok / talán még jobban gyűlölöm mint amennyire szeretem magamat / a nők szépek meztelenül..."

Teljesen érthetőnek tartom, hogy az ilyenfajta szövegrészletek ismeretében a költői hívei otromba olvasói reakcióktól tartottak, s József Attila emlékét féltve nem járultak hozzá a jegyzék közléséhez. Nem hiszem azonban, hogy hosszabb távon célszerű, ha a tudomány, meghajolva a közönség ízlésének éretlensége előtt, lemond feladatáról, ahelyett, hogy az olvasót a szellemi felnőttség olyan szintjére igyekezne emelni, amelyen az többé nem értetlenül áll szemben a sors szomorú kihívásaira adott, nem könnyen elkönyvelhető válaszkísérletekkel. E meggondolás alapján vállalkozunk néhány kollégámmal arra, hogy a közeljövőben Magyarországon először teljes terjedelemben kiadjuk a Szabad-ötletek jegyzékét. A szöveget alapos kommentárral látjuk el, s a szövegközlést elmélyült tudományos elemzésekkel egészítjük ki.

A legelső kérdés, amelyet 50 év múltán végre tisztázni kell: vajon a magánügyek körébe tartozó, illetéktelen szemlélő elől védelemre szoruló irománnyal, vagy orvosok kezébe való vizsgálati anyaggal, vagy pedig magasabb rendű, a szélesebb közönség érdeklődésére számot tartó szellemi produktummal van dolgunk? Ennek a kérdéskörnek egyik vonatkozásával szeretnék részletesebben foglalkozni. Arra keresem a választ, vajon nem éppen egy különös költői alkotást rejt a kézzel írott könyv? A kérdésre igent mondtak azok a színészek, akik ez idáig részben vagy egészben műsorukra tűzték a Szabad-ötletek jegyzékét. Előadván, ők maguk avatták műalkotássá a dokumentumot, ezt a különös "objet trouvé"-t. Egyes részletek költői szépségét, szuggesztív hatását azok is elismerik, akik tagadják, hogy a szöveg egészét műalkotássá lehetne minősíteni. Végül van olyan vélemény is, amely az írásművet teljes terjedelmében remekműnek fogja föl.

Ez utóbbi nézet egyik hirdetője Bori Imre: "József Attila legdöbbenetesebb s nemcsak a magyar, de a világirodalmi szürrealizmusnak is egyik legrettenetesebb, legsötétebb remekműve az a 2327 sor, amelyet a költő 1936 májusában írt, és az oly jellegzetesen szürrealista Szabad-ötletek jegyzéke két ülésben címmel látott el... A szürrealista asszociációs munka gazdag tárháza és példatára ez a József Attila-szöveg... költőiségének mélyén a

szürrealizmus mint világkép és mint költői technika, képteremtő elv vitathatatlanul és termékenyen van jelen."

Bori Imre logikáját el kell fogadnunk. Ha egyetértek azzal, hogy a Szabad-ötletek jegyzéke műalkotás, akkor csakis az avantgárd költészet körében helyezhetem el, s itt legközelebbi párhuzamként szükségképpen a szürrealisták írásmódja, az écriture automatique jön számításba. Kiinduló kérdésünket tehát, lényegének módosítása nélkül irodalomtörténetileg konkrétabbal helyettesíthetjük: Vajon szürrealista műalkotásnak tekinthető-e a Szabad-ötletek jegyzéke vagy sem? Ha igen, akkor irodalmi életünk súlyos mulasztást követett el, amiért nem bocsátotta az olvasók rendelkezésére a magyar szürrealizmus kiemelkedő értékét. Ha nem, akkor a szürrealizmus túlbuzgó hívei ürügyül használták föl a szöveget arra, hogy a költőt belekényszerítsék egy olyan irodalmi mozgalomba, amely idegen volt tőle, vagy legalábbis amelytől az évek során elidegenedett. A továbbiakban tehát sorra kell vennünk azokat a leglényegesebb érveket, amelyek Bori Imre hipotézise mellett szólnak, és azokat is, amelyek vízióját kérdésessé tehetik.

Kétségtelen, hogy Bori, igazának védelmében nyomós tárgyi bizonyítékokra hivatkozhatna. Mindenekelőtt arra, amit összefoglalóan úgy nevezhetünk: József Attila kapcsolódása az avantgárd mozgalmakhoz. Már pályakezdése idején, 1922-ben is írt olyan verseket, amelyek a magyar avantgárd 1919 előtti, aktivista hangját folytatják. De hamarosan kapcsolatot talált a bécsi emigrációban élő avantgárd alkotók körével, a Kassák-csoport tagjaival, akik figyelmeztették őt, hogy ha lépést akar tartani a korral, akkor Kassák bécsi, konstruktivista szellemben írott költeményeit kell mintának tekintenie. Engedelmeskedve az utasításnak, gondosan elsajátította a dadaista versmodort és a konstruktivista technikát. Néhány esetben egészen pontosan, avantgárd alkotóhoz méltatlan hűséggel lemásolta mestere egy-egy nyelvi ötletét. "Gyékényünk sincs és mégis kihúzzák alólunk" sorának eredetijére például Kassák 7. versében bukkanunk rá: "Hát valóban kihúzták alólunk a gyékényeket." A 14. vers sora: "ó nézzétek csak tányérjaink is falra másztak szomorúságukban" így visszhangzik nála: "tányérunk csak falakra való".

A számozott versek szövegének foszlányai még tíz esztendővel utóbb is fölmerültek tudattalanjából: "nincs ingem van szalmapapucsom / halandzsa / bocsásson meg ez halandzsa / — akad meg a szemünk a Szabad-ötletek egyik passzusán, s rádöbbenünk, hogy a 19. számú Kassák-vers kései visszhangját olvassuk: "Nekem nincsen se ingem se gatyám / nincs ingem nincs ingem nincs ingem van szalmapapucsom / ingem nincsen van szalmapapucsom / nincs ingem / ingem nincsen / de van szalmapapucsom". Hitelt adhatunk tehát Kassák emléke-

zésének, amely szerint a közönség által olvashatatlannak tartott számozott verseit a fiatal költő — akinek bámulatosan jó versmemóriája volt — kívülről és hibátlanul felmondta.

De nemcsak a számozott versek, hanem a sorozatukba beékelődött remekmű, A ló meghal, a madarak kirepülnek is maradandó hatást gyakorolt József Attilára, amint erről a Szabad-ötletek 74. lapjának egyik bejegyzése tanúskodik: "— a ló meghal, a madarak kirepülnek — stílusa, Kassák". Nos, éppen ezekkel a művekkel kapcsolatban emleget a szakirodalom — nem programszerű, mert nem tudatos — szürrealizmust. A Szabad-ötletek rájuk vonatkozó utalásai arra a rokonságra figyelmeztetnek, amely köztük és a József Attila-i ötletjegyzék alkotásmódja között kimutatható. "Bocsásson meg ez halandzsa" — ezt a kijelentést éppúgy tekinthetjük a számozott verseket minősítő ítéletnek, mint a szabad asszociációit papírra vető költő önjellemzésének.

Annak a pillanatnak, amelyben a két költői pálya keresztezte egymást, szép és jellemző emléke az a nemrég előkerült dedikáció, amelyet a mester a tanítványának ajándékozott verseskönyve, a Máglyák énekelnek kötetbe írt 1925. okt. 27-én: "József Attilának Bécsben, hogy egyszer a mai húszesztendőjénél is fiatalabban menjen haza Pestre, ahol szükség volna költőkre és tudatos fölforgatókra."

A "tudatos fölforgatók" kifejezés nagyon szürrealista módon hangzik. Valóban, 1926-ban Kassák hazatért Budapestre, s megindította a magyar szürrealizmus rövid életű, de színvonalas folyóiratát, a Dokumentumot. József Attila útja ellenkező irányba, a szürrealizmus fővárosába, Párizsba vezetett, de ami művészi-politikai hitvallását illeti, megszívlelte Kassák tanácsát. Ideális anarchista lett, majd közeledett a kommunista mozgalomhoz. A szürrealizmus felé tájékozódott, ha személyes kapcsolatot a mozgalomnak csak a második vonalával, Michel Seuphorral és Paul Dermée-vel alakított is ki, amint ezt Szabolcsi Miklós József Attila-monográfiájában alapos részletességgel dokumentálja. Az általuk szerkesztett Esprit Nouveau-ban jelent meg egyik szürrealista költeménye, az "ombrage pâlot sous la peau".

József Attila ún. szürrealista korszakának részletesebb taglalása szétfeszítené cikkem kereteit, s Szabolcsi Miklós és Bori Imre után ezen a téren kevés újat mondhatnék. Az elmondottakkal épp csak jelezni kívántam, hogy a költő az 1926—1927-es egyetemi évei folyamán s még egy ideig Párizsból hazatérve is a szürrealizmus befolyása alatt alkotott.

Biztató volt a kezdet, a folytatás azonban elmaradt. Két év sem telt bele, s József Attila a magyar szellemi élet elitjével egyetemben hátat fordított az avantgárd mozgalmaknak. Az új esztétikát, amelynek jegyében ezután

tíz esztendőn keresztül műveit alkotta, realizmusnak nevezni durva leegyszerűsítés lenne, klasszicizmusnak minősíteni is csak jobb szó híján szabad. Mindenesetre a húszas évek végétől újra vállalta a költészet történetének az avantgárd iskolák által megtagadott hagyományait, s a klasszikus műfaji szabályok betartását nem tekintette többé művészetellenesnek.

1930-ból ilyen mondatot idézhetünk tőle: "Nem kell arra a sok páratlan badarságra és polgári maszlagra gondolnunk, amelyet a közelmúlt izmusai mutatnak és amelyek értelmében sűrűn megtagadták a szavaktól az értelmet." A költő avantgárd-bírálatának közvetlen célpontjául, amint ezt Kassák egyik verseskönyvéről írott, igazságtalanul kemény bírálatából kiderül, egykori mesterének poétikai elvei és költői gyakorlata szolgált. A Kassákkal való szembefordulás gesztusával demonstrálta szakítását az avantgárd törekvésekkel: "Kassák maga... fönnen hirdette ama legbalgább elvet, hogy 'a szavak nem arra valók, hogy értelmet hurcoljanak, mint zsákhordók!' Nos -- szegezte szembe ezzel az elvvel a maga új meggyőződését -- a szó talán az egyetlen dolog, aminek közvetlen értelme van. Másfelől meg az ember értelmes lény, már pedig a költeményt ember alkotja... Az ember életében az értelemé a formaalkotás szerepe."

Ismerve a szürrealistáknak az értelemhez való viszonyát, aligha lehet kétség afelől, hogy szürrealista beállítottságról beszélni a harmincas évek József Attilájával kapcsolatban nélkülöz minden alapot. S hogy ez a Szabad-ötletek jegyzékének pillanatában sem volt másként, azt mi sem bizonyítja frappánsabban, mint az ötletjegyzékkel egyidejűleg írt híres történetfilozófiai költeménye, egy nemzedék közép-európai politikai hitvallása, A Dunánál című vers, amely szigorúan betartotta a klasszikus óda műfaji követelményeit.

Az avantgárdtól történt elszakadás ténye megszorítja Bori Imre hipotézisének érvényét, amely a fenti tények figyelembevételével a következőképpen módosítandó: József Attila klasszicizmusának évei alatt a szürrealista örökség földalatti patakként futott végig, éltető nedveivel táplálva a látszólag teljesen másfajta műveket (például termékenyen befolyásolva a József Attila-i képalkotást), s váratlanul felszínre bukkant a Szabad-ötletek jegyzékében. Így is történhetett, de annak eldöntése érdekében, hogy valóban így történt-e vagy sem, további vizsgálódás szükséges. A szöveg maga nem zárja ki eleve ezt a lehetőséget. Idézett részletéből érzékelhető, hogy szeszélyesen kapcsolódó szabad asszociációk soráról van szó, amely a költő lelki tartalmainak leltárát nyújtja megírása pillanatában, amint azok az értelem, a logika ellenőrzése nélkül a tudat fényébe emelkednek. Az értelem cenzúrájának teljes kiküszöbölése érdekében a költő sokszor még a mondatot, az alany--ál-

lítmány szerkezetet sem engedi kibontakozni. Hogy a világirodalmi szürrealizmus egyik legsötétebb remekműve-e ez az írás, mint Bori állítja, azt egyelőre hagyjuk függőben. Azt azonban valószínűnek tartjuk, hogy ha franciául született volna meg, méltónak találtatott volna arra, hogy Bretonék valamelyik folyóiratukban mint az écriture automatique jól sikerült példányát közöljék. Tágabb értelemben a jegyzék beleillik a szürrealistáknak a tudattalan felszabadítását célul tűző törekvései sorába.

A kérdés csak az, hogy József Attila fölajánlotta volna-e írását pulikálás céljaira? Azaz: milyen szándékkal jegyezte le szabad asszociációit? Ez az, amiről nem tudunk biztosat. Születése kétségkívül összefüggésben van azzal, hogy szerzője már évek óta pszichoanalitikus kezelés alatt állt, mélyen hitt az analízis gyógyító erejében, és az évek során alapos freudista műveltségre tett szert. Analitikusa tagadta, hogy az ő biztatására tárta volna föl írásban tudatalattiját. A másik föltevés, amely a szakirodalomban megfogalmazódott, hogy a költő a maga gyógyulása érdekében így kívánt önanalízist végezni. De azt sem zárhatjuk ki, hogy a költő önismereti célból vagy egyenesen költészeti vagy kvázi-költészeti indíttatásból készítette el a Szabad-ötletek jegyzékét.

A lehetséges szerzői szándékok homályos világában tapogatózva találunk egy fogódzót, amelyet megragadva esetleg túllendülhetünk a tanácstalanság holtpontján. Ezt a fogódzót a Szabad-ötletek jegyzékében jelenlévő pszichoanalitikus motiváció adja. Ha ugyanis bebizonyosodnék, hogy József Attila klasszicista költészeteszménye freudista tájékozódása következtében átrendeződött, akkor feltételezhető lenne, hogy a költő fejlődésének egyik pontján visszakanyarodott a szürrealista művészetelmélethez és gyakorlathoz, amely — mint tudjuk — ugyancsak sokat köszönhet a pszichoanalízis teoretikusainak. Legalábbis összemérhetővé válna a mozgalom és a költő költészetfelfogása. Ilyen vizsgálódások, bármilyen meglepő, ez ideig még nem folytak. Pedig az emlékezések és a költő írásai értékes, elemzésre kínálkozó anyagot nyújtanak ebben a tekintetben is.

Annak a költészetfelfogásnak a körvonalai, amelyet József Attila a pszichoanalízis hatása alatt alakított ki, legkorábban a más vonatkozásban idézett Kassák-kritikában tűnnek föl: "a művészet az emberi eszméletnek, a léleknek, tudatnak, vagy ha úgy tetszik, tudatalattinak a mélyéről — de mindenképpen az emberi élet — jelenné gyülemlő múltjából hozza föl képeit. Azonban ez történik az álomban is, nemkülönben az ébrenlét révedezéseiben. S a művészet abban különbözik mindenfajta álomtól, a képzelet mindenfajta csapongásától, hogy a tudatnak, a léleknek mélyéről felmerülő képeket értelmesen

rendezi." "Szublimálom ösztönöm" fogalmazta meg rendkívül tömören ugyanezt a gondolatot egyik szép versében.

Mindez nemcsak elméleti felismerés, költői hitvallás, de személyes tapasztalat, megélt élmény is volt a számára. "Gyakran említette, hogy a nagy versei sohasem jöttek volna létre, ha az analízisben nem értette volna meg a gyermekkori dolgok összefüggését a későbbiekkel. Ott oldódtak fel az elfelejtett mondanivalók" -- emlékezik Vágó Márta, majd felidézi a költő szavait: "Eleinte sokat sírtam az analízisben, mikor lassan jöttek az emlékek... Akkor a részletek elmosódottak voltak... nem voltak képeim... Nem is tudom, hogy írtam volna tovább, mi lett volna akkor?" Arra nézve, hogy ez a felfogás a freudi szublimációtanban gyökerezik, a költőnek nemrég előkerült, mindmáig közöletlen kéziratos megjegyzései adnak felvilágosítást: "Freudisták szerint a zseniknek megvan a hatalma, hogy önnön tudatalattijukba beleássanak, s hogy így tudattalanjuk lelki látomásait kifejezzék." "A művészkedés az a tevékenység, amellyel az ember közösségellenes ösztöneit közösség-alkotó szellemiséggé formálja."

Végül Németh Andor emlékezéséből idézünk, aki tanúja volt annak, amikor a költő széles hallgató közönség előtt feltárta egyik kései remekműve, a Ha a hold süt... című vers mögöttes élménytartalmát: "azt magyarázgatta kétségbeejtő aprólékossággal, hogy az úgynevezett költői inspirációt korántsem fennkölt vagy magasztos élmények váltják ki, hanem hétköznapi események, miket a költő a maga titokzatos eszközeivel átalakít. Egy költeményén kimutatta szakaszról szakaszra, sőt sorról sorra a beléjük ötvöződött triviális élménytartalmakat. Az volt az érzésem, hogy beteges exhibicionizmussal becsmérli önmagát, kiszolgáltatja közönségének művészete legbensőbb titkait, kajánul felbontja alkotóelemeire, amit az ihlet önfeledt pillanataiban átszublimált és összhangba hozott. Ma már tudom,... hogy itt, a pódiumon, az előadás tartama alatt vett rajta erőt a kishitűség, amely életének utolsó hónapjaiban a lelkén elhatalmasodott... érthetetlennek tűnt fel előttem, mért hangsúlyozza olyan kaján örömmel, hogy a műalkotás a valóság tisztátalan és zavaros talajából hajtja ki virágát... A rózsát is trágyázzák, de ostoba, beteg vagy nagyon elkeseredett ember az, aki a rózsa színét és illatát trágyadombbal társítja. Elhűlve, elképedve bámultam a költőt, aki egyre növekvő hévvel folytatta az öngyalázkodást, mind mélyebbre merülve a freudi vonatkozásokba. Láttam, hogy a közönség türelmetlenkedik, feszeng, nem tudja, mi a célja a különös kitárulkozásnak. Azt még megértették, hogy a vers szépségei eredetükre visszamezetelenítve nemi ingerek és belső szekréciós folyamatok, de hogy miként lesznek személyen túli realitássá, esztétikai értékké, azt a

költő elhallgatta előttük... A vitaesttel, a közönség hűvös magatartása után ítélve, alaposan megbuktunk."

József Attila idézetekben és emlékezésekben szemléltetett freudista ihletettségű költészetfelfogása egy lényeges ponton megegyezett a szürrealista elgondolásokkal. Amikor a költői tevékenységre késztető belső mozgatóerő megjelölésére vállalkozott — láttuk —, mindannyiszor a lelki életnek a tudat keretein kívülre szorult összetevőire: a múlt mélyéről felszínre hozott gyermekkori emlékekre, az ösztönökre, a nemi ingerekre, a belső szekréciós folyamatokra, a tudatalatti tartalmakra mutatott rá. A szubjektum belvilágának olyan tartományait jelölte meg, amelyeket legáltalánosabb terminussal a tudattalan birodalmának nevezhetünk. Döntő fontosságúnak ítélte a tudattalannal való folyamatos és eleven kapcsolattartást. Ebben a kérdésben a rokonság a költő és a mozgalom között vitathatatlan. A tudattalan központi szerepe a szürrealista mozgalom esztétikájában annyira nyilvánvaló és közismert, hogy a tény puszta konstatálásán túl ezen a ponton nem is érdemes hosszabban időznünk.

Annál kevésbé, mert ugyanazokból az idézetekből az is kitűnik, hogy a költő és a mozgalom művészetről való gondolkozása között ezen a közös alapon egy alapvető ellentét bontakozott ki. Az inspiráló élménytartalmak és a kész mű között József Attilánál mindig megtaláljuk az értelmet, a rendet, a költészet szabályait, a megfelelő freudi terminussal élve: a szublimációt. A szürrealisták viszont — s ez nem kevésbé közismert tény, mint a tudattalan középpontba állítása — a szublimáció tanát nem fogadták el. Szerintük az értelem és a tudattalan viszonya konfliktusokkal terhes. József Attila úgy látta, hogy a kettő harmonikusan működhet együtt. A remekmű ennek a kooperációnak a terméke. Breton és társai ellenben azt állították, hogy a lélek e két tényezője nem fér össze egymással.

Reményünk, hogy a művészetpszichológiai rokonság közös nevezőre hozza József Attila és a szürrealizmus költészetfelfogását, ezzel szertefoszlott. Egyedüli esély a Bori Imre-féle hipotézis fenntartására az, ha feltételezzük, hogy a költő freudizmussal kombinált klasszicizmusán fejlődésének egyetlen pillanatában rés támadt, s ennek az egyetlen kivételes pillanatnak eredménye az ötletjegyzék. Feltevésünkre a költő ad csattanós, s első pillantásra egyértelműen nemleges választ: "Rubin azt mondta: téged mindenki szeret, hiszen a verseid te vagy" — idézte a Szabad-ötletekben egyik ismerőse szavait, s így válaszolt rájuk: "a verseim nem én vagyok: az vagyok én, amit itt írok". A kör ezzel, úgy látszik, bezárult. József Attila maga tett kü-

lönbséget szabad asszociációinak gyűjteménye és költeményei között. Az ötletjegyzék így nem tekinthető szürrealista remekműnek.

A fenti idézet azonban, ha alaposabban szemügyre vesszük, megenged egy másik olvasatot is, olyat, amelynek segítségével újra életre kelthetjük Borinak éppen az imént klinikai halál állapotába került hipotézisét. Figyeljük meg, hogy az idézett mondatban: "a verseim nem én vagyok: az vagyok én, amit itt írok", József Attila nem verseivel, hanem a Szabad-ötletek jegyzékével azonosította magát. Azt állította, hogy ez a különös écriture automatique autentikusabban hozzá tartozik, pontosabban, igazabb módon mutatja meg, ki ő valójában, mint költeményei. Akik költészetét szeretik, nem őt szeretik, hanem csak azt a nem létező lényt, akinek verseiben mutatkozik. Költeményei mintegy rózsaillattá szublimálják lelkének pokolszagát, esztétikai értékké rendezik a belső káoszt, amelyet a Szabad-ötletek jegyzéke kendőzetlenül feltár.

Ez az értelmezés teljesen egybecseng a kétségbeesett felkiáltással, amellyel azok ellen az írók ellen fordult, akik őt mint szerkesztőt kéziratai-kkal keresik föl: "minek írnak, az öncsalás, szélhámosság". S egybecseng azzal a magatartással is, amelyet -- mint láttuk -- az ő tiszteletére egybegyűlt közönséggel szemben tanúsított, amikor elhallgatta, hogyan lesz az élményből vers, és azt taglalta kétségbeejtő alapossággal, ami a vers mögött mint szégyellt, kínos, triviális élményanyag lappang. Érdemes újraidéznünk Németh Andornak az esethez fűzött egyik, lényegre tapintó megjegyzését, azt, amely szerint a költőn "itt, a pódiumon, az előadás tartama alatt vett... erőt a kishitűség, amely életének utolsó hónapjaiban a lelkén elhatalmasodott". Mi volt ez a kishitűség? Több emlékezés szól arról, hogy az öngyilkosságát megelőző hónapokban a költő meghasonlott önmagával. Azzal fenyegetőzött, nem alkot több költeményt. Nem látta többé értelmét költészetének. Úgy érezte, amikor verset ír, olyasmivel foglalkozik, ami nincs.

Szerepválságról, önmaga költő-mivolta elleni lázadásról van szó, s a lázadó magatartás a szürrealisták viselkedéséről veszi a mintát, vagy legalábbis azzal analóg módon írható le. Ahogyan a szürrealisták irodalmi estjeiken a gyanútlan közönség megbotránkoztatására törekedtek, úgy hozta zavarba, hökkentette meg tisztelőit a költő, makacsul olyan tények fölött inszisztálva, amelyek kiolthatták vagy legalábbis megzavarhatták az általa alkotott remekmű hatását. Ahogyan a szürrealisták írásműveit önmeghatározásuk szerint "tiszta lelki automatizmus" jellemezte, "amely a gondolkodás valós működését szándékozik visszaadni", ugyanúgy törekedett József Attila olyan írást létrehozni, amely nem szublimál, amely tudattalanját az értelem, ízlés, erkölcs

ellenőrzése nélkül, a maga valóságában, szabadon engedi megnyilatkozni. Ahogyan Bretonék ambícióját nem elégítette ki az a feladat, hogy a régi helyébe új típusú irodalmat teremtsenek, s ezért az écriture automatique révén született szövegeiket nem tekintették irodalmi produktumoknak, úgy József Attila is, különbséget téve poézis és szabad asszociáció között, az utóbbit részesítette előnyben.

Ezt, a szorosabb értelemben szürrealista magatartást pontosan jellemezhetjük a költő egy korai, expresszionista szellemű hitvallásának szavaival: "Hogy ez nem 'művészet'? Hát akkor fütyülök a 'művészetre', én többet akarok, én azt akarom, ami kell. Érik a fény, a Metaars." Az elmondottak alapján úgy véljük, fenn kell tartanunk annak lehetőségét, hogy a Szabad-ötletek jegyzékének szerzője ugyanígy "fütyült a művészetre", a saját művészetére is, itt is "többet akart", mint amire a költészet képes. A klasszikus költő fejlődése válságos pillanatában fellázadt az alkotó tevékenység magára vállalt korlátai ellen, s az écriture automatique, a Metaars technikája révén, a szublimáció kiiktatásával olyan szöveget akart létrehozni, amely hiánytalanul, torzítás nélkül képes tudattalanjának kifejezésére. A Szabad-ötletek jegyzéke tehát egy nem-szürrealista költő szürrealista műve.

MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA KÖNYVTÁRA

A FAMULUS
A TUDOMÁNYOKBAN MUNKÁLKODÓK SEGÍTŐJE

CSÖKKENTETT ÁRON ÁRUSÍTJA

az AKADÉMIAI KIADÓ
és más könyvkiadók
régebben megjelent könyveit.

A tudományok minden területéről találhatók szakkönyvek a könyvesbolt készletében.
A felsőoktatásban tankönyvként használt kiadványok, a tudományos kutatásban nélkülözhetetlen monográfiák és kézikönyvek, valamint tudományos folyóiratok régebbi számai gazdagítják a választékot.
Keresőlistákat, megrendeléseket elfogadnak egyéni és közületi vásárlóktól, postai, utánvétes szállításra is.
(A közületi vásárlók átutalással is fizethetnek.)

Tudományos kiadványok kedvezményes áron:

A FAMULUS
A TAKARÉKOS, TUDNI VÁGYÓ OLVASÓK KÖNYVESBOLTJA

AKADÉMIAI KIADÓ · BUDAPEST

HungInfo

Hungarian Social Sciences and Humanities

Contents of Periodicals

Az évente négyszer megjelenő periodika elsősorban a külföldi érdeklődők számára kíván tájékoztatást nyújtani a magyar társadalomtudományok területén megjelent cikkekről a folyóiratok tartalomjegyzékeinek közreadásával. A folyóiratok részben idegen, részben magyar nyelvűek, de a tartalomjegyzékek minden esetben idegen nyelven (angol, francia, német) kerülnek közlésre. A folyóiratválogatás felöleli a társadalomtudományok teljes körét, így a kiadvány nem csak a külföldi érdeklődők számára biztosít átfogó tájékozódást, de hasznos segédeszköz lehet a magyar kutatók számára is az érdekelt tudományágak és határterületeik 1—1 negyedévi publikációs termésének regisztrálásában.

A folyóirat jelenleg díjmentesen kerül terjesztésre; kérjük jelezni, ha igényt tartanak rá. Egyben kérjük a terjesztésben való közreműködésüket is: szívesen veszünk olyan külföldi címajánlatokat, ahol a folyóirat érdeklődésre tarthat számot.

HungInfo szerkesztősége
Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára
Budapest, Pf. 7.
V. Akadémia u. 2.
1361

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó és Nyomda Vállalat főigazgatója
Műszaki szerkesztő: Sándor István
Terjedelem: 11,9 (A/5) ív
88.17748 Akadémiai Kiadó és Nyomda Vállalat, Budapest
Felelős vezető: Hazai György

Ára: 27 Ft
Előfizetés egy évre 108 Ft

ISSN 0133—2368

317.463

LITERATÚRA

34.

1987–88/4

h°

AKADÉMIAI KIADÓ

LITERATÚRA

LITERATURA

A Magyar Tudományos Akadémia
Irodalomtudományi Intézetének folyóirata

Főszerkesztő: Bodnár György

Felelős szerkesztő: Pomogáts Béla

Szerkesztő: R. Takács Olga

Szerkesztőbizottsági tagok: Bonyhai Gábor,
Kulcsár Szabó Ernő, Nyírő Lajos, Szili József

Szerkesztőség: 1118 Budapest, Ménesi út 11—13.
Telefon: 667-271

Megjelenik évente négyszer

LITERATURA

Megjelenik negyedévenként
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál,
a Posta hírlapüzleteiben és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál
(HELIR) 1900 Budapest XIII. Lehel u. 10/A.
Közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a HELIR 215—96162 pénzforgalmi jelzőszámra.
Példányonként megvásárolható az *Akadémiai Kiadó*nál
(1363 Budapest, Alkotmány u. 21., tel.: 111-010)
és az Akadémiai Kiadó *Stúdium* (1368 Budapest, Váci utca 22.,
Tel.: 185—881) és *Magiszter* (1052 Budapest, Városház utca 1.,
tel.: 382-440) könyvesboltjaiban.
Előfizetési díj 1 évre: 108 Ft
Egy szám ára: 27 Ft
Külföldön terjeszti a KULTURA Külkereskedelmi Vállalat
H-1389 Budapest, Postafiók 149.

LITERATURA

TARTALOM

1987/1988. 4. szám

Veres András: Értékzavar és értékismeret (Értékelméleti és értékszociológiai kutatásaink eredményeiről és gondjairól) 343

CSÁTH GÉZA ÖRÖKSÉGE

Bori Imre: Küzdelem a szecesszióval (Egy novella-forma rehabilitációjáért) 367

Dérczy Péter: Szecesszió és világkép összefüggése Csáth Géza prózájában 373

Juhász Erzsébet: A szecesszió mint formateremtő elv Csáth Géza novelláiban 383

Pomogáts Béla: Mese és elbeszélés 391

Bodnár György: Konvenciók és új poétikai jelenségek Csáth elbeszélő művészetében 397

Harkai Vass Éva: Az azonosság/hasonlóság relációi Csáth Géza novelláiban 403

Utasi Csaba: Létélmény-variációk Csáth Géza műveiben 411

Angyalosi Gergely: A szereplő és a hős Csáth Géza novellisztikájában . 417

Rónay László: Csáth Géza és a modern zene 424

Gerold László: Bóka László Csáth-könyvéről 431

A HETVENES--NYOLCVANAS ÉVEK IRODALMA A SZOCIALISTA ORSZÁGOKBAN

Jurij Bogdanov: A mai irodalom fejlődésének humanista kontextusa 437

Németiné Sargina Ludmilla: Örök értékek: történelem, igazság, humanizmus a hetvenes--nyolcvanas évek szovjet irodalmában 441

Viktor Horev: Új tendenciák a nyolcvanas évek lengyel prózájában 448

Pomogáts Béla: Költészet az átalakuló világban (A hetvenes--nyolvanas évek magyar költészete) 453

MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA KÖNYVTÁRA

Vjacseszlav Szereda: A hetvenes--nyolcvanas évek magyar prózája (Az irodalom társadalmi funkciójának változása) 459

Dérczy Péter: Elbeszélés, nézőpont és metaforikusság (Narrációs változatok az 1970-es--1980-as évek újabb magyar epikájában) 464

MŰHELY

Kecskés András: Négyesy László verselméleti munkássága 474

Széles Klára: Az Áprily-költészet motívumai (A zene motívuma és motivikus kapcsolatai) 503

VERES ANDRÁS

ÉRTÉKZAVAR ÉS ÉRTÉKISMERET

(Értékelméleti és értékszociológiai kutatásaink eredményeiről és gondjairól)*

Az elmúlt másfél évtized az értékvizsgálatok látványos fellendülését hozta nálunk. S nemcsak a szociológiai vagy a pszichológiai irodalomban gyakori a különféle értékproblémák feszegetése, hanem a politikai publicisztikában is. Szinte divat ma értékzavarról vagy értékválságról beszélni. Kézenfekvőnek látszik az ok: mert valóban baj van értékeinkkel, értéktudatunkkal.

Sokféle megközelítéssel találkozunk. A publicisztikát elsősorban a napjainkra kialakult helyzet foglalkoztatja: a korábbi szocializmuskép hitelvesztése, tájékozódásunk immár krónikussá váló zavarai. Érthető, hogy ebben a megközelítésben az értékek érvényesülésének objektív biztosítékai és egy új értékrend megvalósulásának esélyei tarthatnak számot nagyobb figyelemre; s maguk az értékek nemritkán leegyszerűsítve -- egyik vagy másik csoportjukra korlátozva --, mint erkölcsi vagy politikai elvek, eszmények jelennek meg.

Ha az értékek megléte vagy hiánya ekkora szerepet játszik a közgondolkodásban, akkor nem lehet ez másképp a társadalmi tudat rétegeit és folyamatait feltáró empirikus vizsgálatokban sem. Sőt még módszertani előnyök is csábíthatják a kutatókat: a magatartás, viselkedés, cselekvés belső mozgatójaként funkcionáló értékorientáció jól körülhatárolható, mérhető kategória, szemben a személyiség szemléleti adottságait-sajátosságait jelölő más fogalmakkal, mint pl. az összetett és bonyolult "világkép"-pel vagy "világnézet"-tel.

S meggyőződhettek az értékorientáció fontosságáról is: elementárisabb késztetésnek bizonyult, mint az érdek! Az érdekviszonyok vizsgálata egy ponton túl nem is lehet eredményes a mögöttes értékösszefüggések feltárása nélkül. A használhatóság és a magyarázó erő joggal tették népszerűvé az érték-

*E tanulmány előszónak készült egy olyan kötethez, amely a nyolcvanas évek magyar értékszociológiai írásaiból ad válogatást. Tekintettel a hosszú nyomdai átfutásra s az időközben felgyorsult politikai változásokra, talán nem fölösleges jelezni, hogy írásom befejezéséig -- 1988 áprilisáig -- vehettem figyelembe a vizsgált irodalmat.

vizsgálatot a szociológusok és más kutatók előtt. Felmérem értékeidet, s megmondom, ki vagy: némi túlzással így fogalmazható meg az empirikus társadalomtudomány új krédója. A közelmúltban egy tanácskozáson megfontolást érdemlő javaslatként hangzott el, hogy meg kellene határozni a mai magyar társadalom alapértékeinek kódexét és utána ellenőrizni lehetne ezek betartását.

Kétségtelen, hogy a népszerűség nemcsak előnyökkel jár. Többen is szóvá tették, hogy az értékfogalom jelentése igencsak tágítható, s ha egymástól távol eső jelenségeket hoznak ily módon közös nevezőre, az a problémák elfedését segíti inkább, mint föltárását. S nemcsak a publicisztika marasztalható el ezért, hanem a szakkutatás is: nálunk értékvizsgálatként fut számos felmérés, melynek másutt életmód-, életminőség- vagy éppen attitűdvizsgálat a neve. A megközelítésmód túlbecsülése sem tesz jót a kutatásnak. Ahogy korábban a szemiotikai vagy a strukturalista kérdésfeltevést önmagában olyan kulcsnak tekintették, amely minden ajtó zárját nyitja, napjainkban sokan hasonló jelentőséget tulajdonítanak az értékszempontok érvényesítésének.

Talán helyénvaló, ha elöljáróban néhány közkeletű félreértésre hívom fel a figyelmet. Mindenekelőtt arra, hogy az értékzavar vagy az értékválság nem attól van, mert kutatjuk, mert beszélünk róla. Nagyfokú értékzavar állhat fenn akkor is, ha nem vizsgálják az értékeket, sőt egyenesen akadályozzák ezek vizsgálatát.

Ismeretes az ötvenes évek gyakorlata. A politikai vezetés saját értékrendjét próbálta ráerőszakolni a társadalomra. A tudatformáló eszközök és intézmények teljes ellenőrzése és felhasználása mellett sem sikerült célját elérnie. Nemcsak a továbbélő hagyományok állták útját ennek, hanem saját gazdasági-hatalmi szükségletei is: a hatékonyság nem növelhető az érdekeltség figyelembevétele, az utóbbi pedig az autonómia és a pluralizmus valamilyen mértékű biztosítása nélkül.

A dogmatikus gondolkodás számára magától értetődő volt, hogy az értékek mögött érdekek állnak (holott -- láthattuk -- a kapcsolat kétoldalú), s a társadalom többségének érdekében áll a szocialista értékrend elfogadása és követése. Ám e két szempontot korántsem könnyű összeegyeztetni egymással. Cél és eszköz, eszmény és érdek ellentéte ismételten kikényszerítette, hogy még az oly magabiztosan definiált alapértékeket is (mint az egyenlőség vagy a szabadság) a politikai vezetés figyelmen kívül hagyja vagy éppen megsértse.

Jóllehet a felszínen, a hivatalos propagandában megjelenő értékrendet harmonikusnak és koherensnek nyilvánították, valójában nem lehetett se harmonikus, se koherens. Az értéktételezés monopolizálása révén a hatalmi elit

nemcsak az eltérő politikai nézetektől, a társadalmi ellenőrzéstől függetlenítette a maga értékrendjét, hanem a saját, eszközzé lefokozott erkölcsi és jogi értékkötelmeitől is. Így a vezetés önkényesen vagy szükségképpen változó értékszempontjai nem csupán a politikai értékek világában eredményeztek értékrelativizmust, hanem -- a politikának alávetett, önállóságuktól megfosztott -- erkölcsi és jogi értékek körében is.

Az ellentétek elleplezését szolgáló ideológiai bűvészkedések végképp elhomályosították az eredeti értékösszefüggéseket, hovatovább bármelyik érték fölcserélhetővé vált egy másikkal. S mivel a meglehetősen széles körű és átfogó -- utóbb válságba torkolló -- értékzavar szakszerű kimutatására nem kapott engedélyt sem a szociológia, sem a többi "tényfetisizáló", "burzsoá áltudomány", lehetetlen volt az anomáliák pontos kiderítése. (A helyzetfeltárás önmagában persze nem elegendő, de nélkülözhetetlen támpont a bajok orvoslásához.)

Talán ma sem teljesen fölösleges az ötvenes évek példájára emlékeztetni, hiszen most is találkozhatunk olyan felfogással, amely a jelenlegi válsághelyzet kialakulásáért nem az ebben szerepet játszó tényezőket, hanem a válságról való tudatot okolja. Más kérdés, hogy az "értékzavar" vagy az "értékválság" kifejezéseket gyakran pontatlanul használják. Előfordul, hogy értékzavarnak vélik az értékpluralitást és értékválságnak az értékváltást.

Az értékek érvényességét a történelmileg létrejött közösségi értékrendek jelölik ki és szabályozzák több-kevesebb tudatossággal. Az újabb nemzedékek felé mindenkor a kollektív tapasztalat közvetíti az értékeket, melyek elsajátítása éppúgy a szocializáció része, mint a nyelv elsajátítása. Magának a nyelvnek értékhangsúlyaiban is általánosított emberi tapasztalat, kisebb-nagyobb közösségek értékszemlélete tükröződik. A korábban elismert értéknek ismételten értékesnek kell bizonyulnia ahhoz, hogy érték maradjon; az értékrend stabilitását nemcsak a szokások biztosítják, hanem számos intézmény is, az oktatástól az igazságszolgáltatásig.

A tradicionális társadalmak viszonylag zárt értékrendjéhez képest nyitottság és értékpluralitás -- különböző, egymással versengő értékfelfogások együttélése -- jellemzi a modern társadalmakat. A hagyományoktól áthatott paraszti társadalom értékrendje sem volt homogén, a kulturális differenciálódás és a népességet megosztó többi strukturális tényező pedig végképp kizárják az értékhomogenitást. De a pluralitás mást jelent, mint a heterogenitás: nem a különböző létszférákhoz (mint a gazdaság, a politika vagy az erkölcs) tartozó értékek elkülönülését, hanem azt, hogy egy-egy szférában az értékeket többféleképpen lehet rendszerezni, hierarchiába állítani.

Az értékpluralitás intézményessé válásával voltaképp a meglévő normatudat iránti kétség, a fennállóval szembeni elégedetlenség kapott "hivatalos" védelmet, társadalmi elismerést. Mégpedig úgy, hogy a kétség és az elégedetlenség része lett az intézményrendszer normális működésének. A választás lehetősége és kényszere legitimálja az értékzavar és az értékválság folyamatos vagy legalább periodikusan ismétlődő élményét, a romantika óta hozzátartozik a polgári társadalom öntudatához, sőt -- újabban -- önbecsüléséhez is. Az értékpluralitás érvényesülése tehát dinamizálja a társadalmi folyamatokat, felszabadítja s ugyanakkor levezeti az energiákat, teret enged s egyúttal irányt szab a status quo elleni kritikának.

Az értékpluralitás önmagában még nem értékzavar. Az erre szocializált állampolgár nem esik különösebben kétségbe, hogy választania lehet és kell különféle lehetőségek között. Értékzavar akkor keletkezik, ha a választás lehetetlenné válik. Mert nincs igazi választék: a rivális irányzatok értékvilága összemosódik, keveredik egymással. Vagy mert a választék nem kielégítő: az új értékek követése csak a többség által elfogadott normák ellenében -- mint szubkulturális értékrend -- valósítható meg. A társadalom nyitottsága éppen abban mutatkozik meg, hogy mennyire képes intézményesen kezelni-oldani a különböző értékrendszerek közötti konfliktusokat és integrálni a jelentkező új értékeket.

Az értékrendek persze nem statikus alakzatok, tartós és gyorsan változó értékeket egyaránt tartalmaznak. Az egymással versengő értékfelfogások -- már csak kölcsönhatásuk eredményeként is -- állandó átalakulásban vannak. A stabil értékek egy része minden értékrendben helyet kap. Elvként fogalmazható meg, hogy minél általánosabb az értékelés tárgya, annál nagyobb a valószínűsége az ilyen egyezésnek. Az emberiség többsége egyetért -- a legkülönbözőbb korokban és kultúrákban is -- az <u>élet</u>, a <u>közösség</u> és a <u>kultúra</u> értékességében. Ezek a nagyon általános végső értékek történelmi korokon át meszszemenő változatlanságot mutatnak. Ezzel szemben a megvalósításukat szolgáló eszközértékek történetileg igencsak eltérőek lehetnek.

Az értékváltás valójában az értékrend fokozatos és részleges átalakulása. A fokozatosság nem csupán időbeliséget jelent, hanem az egyes értékek leépülésének és újakkal való felcserélődésének egymást feltételező folyamatát is. A részlegesség azért fontos feltétel, mert különben működési zavarok támadnak. Ha az alapértékek kétségessé válnak és/vagy az eredeti értékhierarchia gyökeresen megváltozik, az értékrend elveszíti orientáló erejét. Voltaképp ez történik értékválság esetén. Ilyenkor a leépülő értékek helyébe

nem lépnek újak (értékhiány keletkezik), vagy ha lépnek is, nem pótolják azokat (ekkor beszélünk értékvesztésről).

Nyilvánvaló, hogy az ötvenes években nálunk (is) kialakult politikai-hatalmi szerkezettől mi sem állt távolabb, mint a nyitottság és a pluralitás. A megadott definíciók értelmében még az is fölvethető, hogy az így szerveződő társadalom és értékrend vajon milyen mértékben tekinthető modernnek. (A kérdés indokoltságáról legutóbb Szabó Márton érdekes tanulmánya győzhetett meg, amely "A munka hősei" címmel az ötvenes években kiadott, a legnevesebb élmunkások életét és tetteit bemutató-eszményítő sorozatot elemezve állapítja meg, hogy szocialista frazeológiába csomagolva valójában a rendi társadalom értékeinek átmentési kísérlete folyt.) A legtöbb értékvizsgálat "időszámítása" nem véletlenül kezdődik ezzel az időszakkal, hiszen -- a nem lényegtelen változások ellenére is -- mind a mai napig őrzi folytonosságát az akkor kinyilvánított értékrend. Későbbi elbizonytalanodásunkat is részben e korszak értékkijelölő becsvágyának köszönhetjük.

Nemcsak arról van szó, hogy a szocialista értékrend sok ezer éves eszményeket (mint Isten, tulajdon, haza, család) próbált felváltani, illetve "helyére tenni" -- méghozzá igen gyors és teljes fordulatra törekedve. Hanem arról is, hogy politikai vagy egyéb előnyök az új értékrend gyakori átértelmezésére csábították a hatalmi elitet, s egyre kiáltóbb ellentét feszült az értékkijelölés magabiztossága és az értékfogalmak tisztázatlansága között. A korábbi értékrendek és ezek intézményeinek lerombolása nem sikerült ugyan maradéktalanul, de még mindig inkább, mint az ajánlott új értékek elfogadtatása a társadalommal. Mindez súlyos értékzavarral járt, bizonytalanná tette s ugyanakkor paradox módon még jobban kiszolgáltatta az állampolgárt a központi egyenirányításnak.

Ma már gazdag irodalma van a megkésett magyar modernizációból és a szocialista pártcentrikus hatalmi szerkezetből eredő értéktorzulásoknak -- talán elegendő Hankiss Elemér és munkatársai, Rudas János, Szabó Ildikó vizsgálataira, Bihari Mihály, Gombár Csaba, Papp Zsolt elemzéseire, a nemzet-fogalom presztízsét fölbecsülő 1979--80-as és a szocialista értékrendről folytatott legfrissebb, 1986--87-es vitákra utalni. Az ötvenes évek megítélésében és a jelenlegi értékzavarok észlelésében meglehetős egyetértés tapasztalható. De már e zavarok okainak megjelölésében, a bekövetkezett és várható -- illetve szükséges -- változások minősítésében (pl. hogy értékváltásként vagy értékválságként kell-e megélnünk ezeket) igen eltérőek a vélemények.

Itt csak néhány álláspontot jeleznék. Vannak, akik arra hivatkoznak, hogy a szocialista értékrend a hatvanas évektől jelentősen módosult, olyan

jelentős értékekkel bővült, mint az anyagi jólét vagy az egyéni boldogulás. A reformgondolkodás hivatalos rangra emelése pedig biztosíthatja a fokozatos értékváltást. Mások viszont éppen a "rendszeridegen" elemektől féltik a szocialista értékrendet, amely szükségképpen válságát éli, ha már a tulajdonszerzés került ismét előtérbe s rég túlhaladottnak vélt formái váltak újra szalonképessé. Megint mások a változás ütemével és mértékével elégedetlenek; úgy vélik, hogy következetes reformszándéknak nincs igazi tere, mivel a monopolhelyzetét őrző hatalom kényszerű és átmeneti engedménynek tekinti, nem tényleges politikai programnak.

Elképzelhető, hogy a korábbinál nagyobb értékkínálat, a nem szocialista értékek növekvő jelenléte a nyilvánosságban azt a benyomást erősíti, hogy a pluralitás is növeli a zavart. Az egyenirányításhoz szokott ember számára a központi gondoskodás akadozása, meggyengülése valóságos fenyegetést jelenthet. De látni kell, hogy nem a választás ténye, hanem tétje az, ami minősíti helyzetünket. Azon fordul meg a dolog, hogy a "választék" valódi alternatívákat tartalmaz-e. Az értékek szisztematikus feltárása, a jellegzetes értékfelfogások vizsgálata pedig segítheti problémáink tudatosítását és nagyobb esélyt ad távlataink megbízható körvonalazására is.

A hazai értékkutatások története a hatvanas évekkel kezdődik. Érthető, hogy az értékproblémák első felvetésére csak az 1956-os válságot és a dogmatikus erők újabb vereségét követően került sor, egyidőben az intimszféra és a szakértelem felértékelődésével. Ahhoz, hogy az érték kutatás tárgya lehessen, a hatalomnak fel kellett adnia monopolhelyzetét a kultúrában s nyilvánosságot kellett kapniuk a különböző értékfelfogásoknak. Nem ment könnyen. Mai szemmel nézve e folyamat igen lassúnak látszik. Kezdetben úgy folytak az értékek körüli polémiák, hogy nem is nevezték nyíltan értékeknek őket. A fogalomtisztázásé volt a főszerep; a szocialista értékrend megújulását remélték attól, hogy sikerül "visszaállítani" az eszmények "eredeti" jelentését.

Hasonló szellem jellemezte a Valóság c. folyóirat 1965--66-os évfolyamában helyet kapó érték-vitát is, ahol talán először lépett színre magának az értéknek a fogalma. Az irodalomtörténész Barta János írásával indult a vita. Barta szóvá tette az értékprobléma elméleti megközelítésének elhanyagolását a marxista filozófiában (jellemző módon egy szovjet szerző, Tugarinov tanulmányára hivatkozva) és megkísérelte egy-két értékfogalom tisztázását az őt közelebbről érdeklő esztétika területén. A hozzászóló Barna József és Vitányi Iván is elsősorban az értékfogalom (marxista) filozófiai teherbírását mérlegelték.

Igaz, Varga Károly cikke fölvetette az értékszempont szociológiai alkalmazásának, Budai Aurél tanulmánya pedig az értékfogalom kvantitatív meghatározásának lehetőségét. De Varga meg is kapta érte a magáét: Barna nem késlekedett rásütni az -- ő szóhasználatában felszínességet, komolytalanságot sugalló -- "értékfenomenológia" címkéjét.

Természetesen hibát követnénk el, ha lebecsülnénk e korszak fogalom- és értéktisztázó vitairatainak jelentőségét. Amikor az esztétikában a realizmus és a modernizmus, az etikában a felelősség és a szabadság, a történetfilozófiában pedig az elidegenedés és a nembeliség összefüggésének újraértelmezése állt középpontban, tulajdonképpen mindenkor az autonómia elismertetése volt a tét. A bölcseleti megközelítésnek persze egyszerre vált előnyére és hátrányára, hogy egyetemes méretekben gondolkodik. Az emberiség érdekeire hivatkozva könnyebb volt elfogadtatni a tudás és alkotás emancipálásának szükségességét marxista álláspontként, amely eleve az emberiség képviseletére tartott igényt. De azon az áron, hogy az érdek- és értékkisajátító fellépés újabb megerősítést kapott.

Nem lehet eléggé hangsúlyozni a nézőpont jelentőségét, ha értékről van szó. Az értékhez ugyanis mindenekelőtt értékelő szükségeltetik. Az értékjelenség alapvető paradoxona, hogy érvényesség és érvényesülés nem föltétlenül esik egybe: az érték abszolút érvényességgel rendelkezik ugyan, de csak annak számára, aki elfogadja és csak addig, ameddig elfogadja. A nézőpont fogalma éppen azért fontos annyira, mert az érvényesség gyakorlati korlátait jelzi. Ennek figyelmen kívül hagyása általában saját értékfelfogásunk, értékrendünk érvényességi körének öntudatlan vagy célzatos kiterjesztését szolgálja.

A hatvanas évek értékfilozófiai spekulációi (a korábbi hagyománnyal összhangban) meglehetős nagyvonalúsággal kétféle -- polgári és marxista -- nézőponttal számoltak, s posztulálták az utóbbi egyetemes (egyetemesebb) jellegét. Eretneknek tűnt és nem kis riadalmat keltett Heller Ágnes 1970-es tanulmánya, amely nem tekintette magától értetődőnek a marxista álláspont elfoglalását. Mint a címe is jelzi (Hipotézis egy marxista értékelmélethez), úgy véli, hogy az egyetemes érvényűnek felfogott értékrend autentikus képviselete, a marxizmus maga is értékválasztás kérdése. De továbbra is nyitva marad, hogy mitől egyetemes érvényű ez az értékrend. Fennállásához föltételeznünk kell, hogy lehetséges egyetemes nézőpont. Mint amilyent Istennek tulajdonít a zsidó--keresztény tanítás.

A bölcseleti megközelítéshez képest messzebb jutottak -- legalábbis e tekintetben -- azok a szakterületek, ahol az értékproblémák elemzésében az

elméleti általánosítás szintjén is számolni kellett a nézőpont kérdésével. Az irodalomtudományra gondolok elsősorban. A szocialista értékrendre hivatkozó művészetpolitika és az ennek alárendelt kritika ijesztő tévedései megrendítették a bizalmat az értékrend megbízhatóságában is. Jobb iránytűnek bizonyult az érzékenység és a műveltség, s a hatalmi elit esztétikai illetékessége iránti kétség azzal arányosan nőtt, ahogy az irodalom és az irodalomértelmezés újra magára talált. Az elmélet önállósulását -- nemcsak a politikával, de a marxista esztétikával szemben is -- segítette a kortárs magyar irodalom kivételes művészi teljesítményének és az ekkor megismert 20. századi poétikai iskolák módszertani eredményeinek bátorító példája is.

Első lépésként a szakmai nézőpont nyerte el jogait, s talán helyesebb volna többes számot használni, nézőpontokról beszélni, mivel ez csakis pluralizálódás -- különféle vélemények, irányzatok megjelenése és versengése -- révén teljesülhetett. Több kísérlet is történt az irodalmi szövegben rejlő értéklehetőségek szakszerű számbavételére. Példaképpen Hankiss Elemér ún. négy szintes elemzésmodelljét emelném ki, amely a műalkotás hatáselemeinek négy szintjét különböztette meg és ezek feltárását tűzte célul az értelmezés elé: a nyelvi és kompozíciós, valamint a valóság- és értékösszefüggések szintjét.

Figyelemre méltó, hogy a strukturalizmust népszerűsítő Hankiss nem féltette a műszerkezet leírásának egzaktságát az értékszempont bevonásától, sőt később (először az 1973-ban írt tanulmányaiban) éppen az értékelés és a lehetséges értékrendek problémái kerültek érdeklődésének középpontjába. Miközben elméleti javaslataival és műelemzéseivel Hankiss valóságos iskolát teremtett az irodalomértelmezésben, ő maga a hetvenes évek derekán szociológusi pályára lépett, s munkatársaival immár a magyar társadalom értéktudatának felderítésére vállalkozott.

Második lépésként az olvasó nézőpontja vált elméleti vizsgálódás tárgyává. Heller Ágnes említett munkájával egy időben, 1970-ben jelent meg Bojtár Endre tanulmánya az irodalombefogadás szintjeiről: az értékelés, az értelmezés és a leírás kapcsolatáról (s a három sorrendje nemcsak csökkenő fontosságukat jelzi, hanem az olvasói véleményben tapasztalható időbeli egymásra következésüket is). Bojtár határozott különbséget tett a mű esztétikai, társadalmi és irodalmi (műfaji) értékessége között, s az utóbbi kettő alapozó, de önmagában nem elégséges szerepét hangsúlyozta az esztétikai hatás kiváltásában, illetve megvalósulásában. Ezért nincs esztétikai élménye szerinte a "botfülű" olvasónak: az esztétikai értéket valójában összetéveszti a társadalmival vagy az irodalmival.

Bojtár tehát az esztétikai érzékenységet helyezte értékrangsora élére (még a szakismeret is önmagában csak botfülű olvasatot eredményez), ez pedig szükségképpen vezetett az esztétikai érték (érzés) individualitásának és nagyfokú szóródásának feltételezéséhez. Mint írja, "sem ugyanazon mű különböző esztétikai értékeinek, sem különböző művek (irodalmi) értékének az összehasonlítására nincsen kritériumunk". De a pluralitás elvének, a többféle autentikus olvasat lehetőségének elismerésével nem kívánta Bojtár relativizálni az esztétikai értéket. Láthattuk, az olvasatokat távolról sem tekinti egyenértékűnek és a valóban jelentős művek esetében a befogadás hitelét az esztétikai érzékenység szavatolja. S hogy az esztétikai érték jelentéstöbbletét pontosítsa, az esztétikai értékességet Bojtár -- szándékosan következetlenül -- a szabadság hasonlóképp meghatározatlan metafizikai értékével hozta összefüggésbe (akár a legspekulatívabb filozófusok).

Talán e vázlatos áttekintés is érzékeltetni tudja, hogy a szakelmélet (az irodalomtudományban) hogyan és milyen mértékben lépett túl a korábbi állapoton. Holott akadályban, fékező erőben errefelé sem volt hiány: Hankissnak "értéknihilizmust", Bojtárnak "formalizmust" vetettek a szemére; az utóbbi itt idézett megállapítását a Világirodalmi Lexikon 1972-ben kiadott 2. kötetének érték-szócikke mint negatív példát emelte ki. De a további kutatások már számolhattak ezekkel az eredményekkel, mindenekelőtt a nézőpontok és értékrendek pluralitásának elvével.

Például a művészetszociológus Józsa Péter egyik 1972-es tanulmányában a befogadásvizsgálatok alapvető módszertani dilemmájaként fogalmazta meg, hogy a felmért válaszok szociológiai értékességét csak akkor lehetne egzaktan megállapítani, ha az esztétikai érték a vizsgálat előtt és attól függetlenül definiálható volna. Ezért a művészetszociológiának nincs más választása, mint hogy olyan értékrendszert kell elfogadnia előfeltevésnek, amely maga is szociológiai produktum: esztéták, kritikusok, művészettörténészek és egyéb szakértők által objektivált -- talán a legérvényesebb, de mindenképpen vitatható -- értékrendszer. A vizsgálat óhatatlanul annak az értelmiségi közegnek értékrendjéből indul ki, amelyhez a művészetszociológus tartozik.

Nem véletlenül s remélhetően nem is önkényesen emeltem ki a hatvanas évek és a hetvenes évtized első felének értékkutatásaiból az elméleti írásokat és problémákat. Úgy vélem, hogy ez az -- első -- szakasz elsősorban elméleti érdeklődésű volt. (Az "Érték a társadalomtudományokban" címmel 1974-ben megrendezett budapesti tanácskozáson voltak utoljára túlsúlyban az elméleti témájú előadások; ezekből került ki a Magyar Filozófiai Szemle első tematikus, 1976/4. számának anyaga.) Természetesnek tűnik, hogy a bölcseleti

és szakelméleti kérdésfeltevéseknek, fogalomtisztázásoknak kellett előkészíteniük a talajt az empirikus vizsgálatok számára. Ám ez a kézenfekvőnek látszó magyarázat csak részben igaz a kétféle megközelítésmód kapcsolatára.

Az empirikus vizsgálatok ugyanis sok esetben elvetették az elméleti megfontolások eredményeit. Eddigi példáinknál maradva, Heller Ágnes álláspontja az érték és a szükséglet összefüggéséről éles kritikában részesült szociológusok részéről, Bojtár Endre felfogását pedig -- az értékelés és az értelmezés időbeli aszinkronitásáról -- pszichológus oldalról utasították el.

Az értéket egyesek azonosítják, mások pedig radikálisan szembeállítják a szükséglettel; az angolszász pozitivista és a német kriticista hagyomány régi ellentéte ez. Az utóbbi álláspontot az a (nem ritka) történelmi tapasztalat teszi ismételten időszerűvé, hogy léteznek, sőt teret nyerhetnek diszkriminatív, emberellenes -- tehát értékesnek nehezen nevezhető -- szükségletek, másfelől elismerésre méltó értékek hiányozhatnak egy-egy közösség vagy kor szükséglet-tartományából. Nem könnyű belátni, hogy az emberevő számára is legfőbb érték az ember.

A frankfurti iskolához hasonlóan Heller is érték és szükséglet dichotómiáját hangsúlyozta. Álláspontja kialakításában közrejátszott az is, hogy a marxista hagyomány egyoldalúan csak a szükséglet és az érdek determináló hatását emelte ki az értékre, sőt az utóbbit -- hallgatólagosan vagy nyíltan -- levezethetőnek tartotta az előbbiekből. Heller helyesen mutatott rá, hogy az érték primer létkategória, tehát nem lehet és nem szükséges másból levezetni; de érvelése során a függetlenítő szándék szembeállításba fordul át. A filozófus és irodalmár körökben népszerű felfogás nem váltott ki hasonló rokonszenvet a szociológusokból: például az 1980-as salgótarjáni érték-konferencián "antidemokratikus"-nak nevezték érték és szükséglet ilyenfajta szembeállítását.

Valóban elitista álláspont ez, még ha értékmentő céllal történik is. Érték azonban nem jelenhet meg másként, mint egyéni vagy kollektív szükségletként. Egy-egy szükséglet értékvonatkozásainak kétségbevonása -- ha nem párosul az alapul szolgáló értékrend megfelelő elemzésével -- nem több saját (külső) nézőpontunk egyoldalú érvényesítésénél, s feltételezi egy kitüntetett értékrend elsőbbségét a máséval szemben. Érték és szükséglet bármifajta ellentétének érdemi tisztázása csak a mögöttes értékrendek feltárásával együtt sikerülhet.

Másik példánk Bojtár tanulmányának az a gondolata, hogy a mű befogadását követő megítélés értékelő, értelmező és leíró fázisait -- az "ideális" olvasó esetét nem számítva -- egymástól időben is elszakadó szakaszoknak tartja.

A művészetpszichológus Halász László ezzel szemben úgy foglalt állást 1980-ban megjelent könyvében, hogy a "nem ideális" olvasónál -- differenciálatlansága és kevésbé tudatos viszonya miatt -- még kevésbé tételezhető fel a jelzett tagolódási rend; nem beszélve arról, hogy pszichológiai szempontból a mű mindenfajta megfigyelése, leírása, értelmezése egyben értékelés is.

Halász álláspontja mellett szól, hogy a művek megítélése nagymértékben függ a kulturális konvencióktól, s az értékfelismerésben meghatározó szerepet játszik az olvasó érdekeltsége mellett szövegértelmező képessége is. De talán túl szélesen értelmezi az értékelés fogalmát, mivel még az észlelés szelektivitását (az ösztönös preferenciát) is beleérti. Nem minden pszichológus osztja véleményét. Legutóbb Váriné Szilágyi Ibolya érvelt az attitűdök, preferenciák és értékek különbsége mellett, helyeslően idézve Heller tanulmányát, mely szerint a preferencia csak két megszorítással tekinthető értékpreferenciának: ha társadalmilag szabályozott és ha általános tartalmú.

Az olvasáskutatások pedig a "nem ideális", azaz kevésbé érzékeny és művelt olvasó esetében látnak nagyobb esélyt arra, hogy az értékelő és értelmező tevékenység elváljon egymástól, s a véleményben konformitás tükröződjön. Nem lehetetlen, hogy általánosabb érvényű jelenségről van szó. A politikai-történelmi ismereteket és hiedelmeket felmérő vizsgálatok tanúsága szerint is a megfelelő (sokszor: alapvető) ismeretek hiányát a megkérdezettek végletekig leegyszerűsített, a "jó--rossz" dichotómiája mentén elrendezett értékelési sémákkal pótolják, melyekkel megpróbálnak elébe menni a vélt vagy valóságos társadalmi elvárásoknak.

Az elméleti megállapítások gyakorlati hasznosítását nehezíti az is, hogy magán az elméleten belül sem mindig vezettek a viták meggyőző konklúzióra -- s talán nem is lehetséges ezekben a kérdésekben konszenzus. Kezdve az érték fogalmán, amely többfélét is jelenthet számunkra: például a tárgyi világ (objektív) minőségét, vagy épp a (szubjektív) jelentőségét, vagy egyáltalán a társadalmi együttélést orientáló-szabályozó (eszmei) eszközt. Vitányi Iván egyenesen úgy látta, hogy az értékfogalom jelentése szakterületenként változik, így az esztétikában a jelentőség-értelmezés az inkább elfogadott, míg a közgazdaságtanban az objektív minőségből, a szociálpszichológiában pedig az eszmei szabályozásból kiinduló felfogás. (Ezért ő maga a mindegyiket magába foglaló, általánosabb -- s Marxtól kölcsönzött -- "objektiváció" fogalmát javasolta kiindulásnak.)

Hasonlóképp nem született egyetértés abban, hogy van-e egyetlen alapértéke a szocializmusnak és a történelmi fejlődésnek (mint az egyenlőség, a szabadság, az egyetemesség vagy -- Heller megközelítésében -- ezek megfogha-

több változata: az emberi gazdagság), ami az értékhierarchia csúcsán áll és amiből minden levezethető, vagy pedig teljesen hiábavaló az ilyen levezetés, mert az értékek világa eleve heterogén és bármiféle értékrangsor csak időleges érvénnyel rendelkezhet.

Ugyanakkor már e (sokszor eldöntetlen) dilemmák megfogalmazásával is az elmélet igen sokat tett az értékkutatások kibontakoztatásáért, s talán a felhozott példák érzékeltetni tudják, hogy erejéből pozitív válaszokra is futotta, olyan nagyságrendű kérdésekben, mint az eltérő nézőpontok és a különböző értékfajták meghatározása. Kivált az etikában és az esztétikában (illetve művészetelméletben) sikerült az értékkommunikáció sajátos természetét és az értékszocializáció anomáliáit jellemezni, s a különféle értékosztályokat és a lehetséges értékrangsorokat elemezni és rendszerezni. Az elméleti hagyományok kritikai feldolgozását ösztönözte az a körülmény, hogy a mi politikai-társadalmi viszonyaink között a "klasszikus" értékproblémák merőben másképpen vetődtek fel.

Kant kategorikus imperatívusza modell-értékű a főként újkantiánusok által szorgalmazott értékfilozófia számára: a modern polgári fejlődéssel járó értékpluralitás csak formális értékfogalmak egyetemes kiterjesztését engedi meg. Általános érvényű értékelmélet kizárólag formális értékmeghatározást használhat, míg a tartalmas értékfogalmakra épülő elmélet szükségképpen részleges érvényre tarthat számot. Korántsem az értékfilozófia magánügyéről van szó; az érvényesség és az érvényesülés tartós szétválása a társadalom önszabályozó működését veszélyeztetheti. Az alaphelyzet morális szempontból így fogalmazható meg: hogyan lehetséges az erkölcs az erkölcstelen világban?

A szocialista válasz tulajdonképpen restriktív megoldást javasolt: az értékpluralitás kiküszöbölésével megvalósíthatónak vélte az általános érvényű tartalmas értékrendet. S mivel az értékrend szabályozása a politikai vezetés (privilegizált) feladata lett, úgy tűnt, hogy (mesterségesen) biztosítani lehet az érvényesség és az érvényesülés összhangját. (E nézőpontból a morális értékprobléma már így vetődött fel: hogyan lehetséges erkölcstelenség az erkölcsös világban?) Láthattuk, hogy ez az elképzelés a korábbi konfliktusok helyébe újakat hozott, sőt a gazdasági és politikai kényszerek szorításában a régiek is újraéledtek. Elméleti irodalmunk kezdetben a szocialista értékrend érvényesítésének hiányát kérte számon és a "torzulásokat" ostorozta. Időbe került, mire az elképzelés eredendő korlátaira és az értékrend belső ellentmondásaira felfigyelt.

Hasonló folyamat az értékszociológia területén is lejátszódott. A minket most közelebbről érdeklő empirikus vizsgálatok számára fontos elméleti fel-

ismerés volt, hogy az "értékmentesség" a társadalomtudományokban csak mint módszertani követelmény teljesíthető; a kutatónak mindenekelőtt saját (rejtett) értékelfogultságait kell tisztáznia. Maga a megismerés is értékorientált annyiban, hogy az ismeretérték -- az igazság -- érvényesítése motiválja. S mivel a szociológus sem csupán megfigyelője, hanem részese, sőt alakítója is a történelemnek, számot kell vetnie helyzete kétértelműségével: ha csak rögzíti azt, amit éppen talál, tudomásul veszi (megerősíti?) a status quo érvényét, ha viszont csak sérelmezi, képtelen lesz kommunikálni a status quoval -- azaz így is, úgy is "gyanús" marad.

Az empirikus értékkutatások néhány éves késéssel követték az elméleti vitákat, de nem vártak ezek eredményeire. Már a hatvanas évek második felében beindultak olyan attitűd-, presztízs- és életmódvizsgálatok, amelyek az adaptált metodológiától és saját érdeklődésünktől vezetve értékproblémákkal is foglalkoztak. Elsőként Varga Károly alkalmazta a C. Morristól átvett értékorientációs módszert A magyar egyetemi hallgatók értékfelfogása címmel 1968-ban megjelent tanulmányában. Értékkategóriáit utóbb élesen bírálták szellemtörténeti eredetükért.

Részben az ő, részben a lengyel életút-kutatások tapasztalatai alapján alakította ki a maga felfogását Losonczi Ágnes az életvitel értékorientált szerveződéséről és működéséről, s ezt próbálta ki abban az életmódvizsgálatában, amely a hatvanas--hetvenes évek talán legismertebb empirikus teljesítménye lett. Losonczinak éppen azzal sikerült meghaladnia a korábbi megközelítéseket, hogy a tárgyi szükségletekkel és az anyagi ellátottsággal egyenrangú tényezőként számolt a -- családban és kulturálisan átörökített, de mindenekelőtt a társadalmi státussal összefüggő (réteg-, illetve csoportspecifikus) -- értékekkel, életszervező elvekkel. Ugyanakkor régi hagyományhoz kapcsolódott, amikor úgy gondolta, hogy a makrotársadalmi szerkezetből, a rétegek különbségeiből kiindulva határozhatók meg az életmódok (és az ezeket vezérlő értékrendszerek) különbségei.

Eltérő eredményre jutott az egyik első befogadásvizsgálatot végző Gondos Ernő, aki a hatvanas évek végén a magyar olvasók ízlésbeli rétegeződésének térképét próbálta elkészíteni. 335 regény olvasói értékelését hasonlította össze, és úgy találta, hogy a vonzások és taszítások szabályszerűségét a jellegzetes "ízlésalakzatok" (más szóval: ízléstípusok) kialakulása magyarázza. Ezek ismeretében nagy valószínűséggel jósolható meg, hogy egy adott mű kedvező fogadtatása -- ugyanannál az olvasónál -- milyen más művek hasonlóan kedvező vagy éppen kedvezőtlen fogadtatását feltételezi. Mivel az ízlés-

alakzatok nem föltétlenül társadalmi csoportok szerint különülnek el egymástól, a vizsgálat azt sugallta, hogy a társadalmi és ízlésbeli rétegezettség nem fedi egymást.

Talán e két kiragadott példa is elegendő, hogy érzékeltesse az empirikus értékkutatások első lépéseit. Természetes, hogy sok kérdést ma már másképpen látunk. Nem az egyes rétegek sajátos értékei, hanem az átfogó értékrendszerek társadalmi előfordulása érdekli inkább a kutatókat. A hetvenes--nyolcvanas években -- Kolosi Tamás és munkatársai által -- végzett rétegződésvizsgálatok tükrében egyenesen megfordulni látszik az összefüggés korábbi iránya: a kulturális státus jobban meghatározza a társadalmi státuscsoportba kerülést, mint az utóbbi az előbbit.

Az újabb befogadásvizsgálatok pedig -- Józsa Péter, Kamarás István és mások munkái -- összetettebb jelenségnek mutatják a véleményalkotást (jelentős távolság van a vallott és megélt értékek között; sokszor az elutasítás nagyobb érzékenységet jelez, mint az elfogadás) és döntőnek, sőt eldöntőnek az olvasói elfogultság-előítéletesség szerepét (nemcsak a művek értékelésében, hanem már az olvasmányok ösztönös rostájában, megválasztásában is). Míg Gondos Ernő még ízlésalakzatok felmérésére vállalkozott, objektív érvényűnek fogva fel a művek kedveltségének, illetve elutasításának alapját, addig az újabb kutatások végzői már "élményalakzatok" felderítését tűzték ki célul, annyira meghatározónak vélik (valódi választás esetén) a szubjektív tényezőt.

S mégis, visszatekintve a hatvanas évek és a hetvenes évtized első felének vizsgálataira, meglepő, hogy -- jóllehet holtpontról kellett startolniuk -- milyen nagy mértékben előlegezték, pontosabban: kijelölték a későbbi megközelítések irányát. Nemcsak azzal, hogy tagolt társadalommal és eltérő értékfelfogásokkal számoltak (hiszen máskülönben nem lett volna értelme szociológiát művelni és értékkutatásokat végezni). Hanem a régi és új egyenlőtlenségeket feltáró szenvedélyükkel is, valamint annak hallgatólagos vagy kimondott feltételezésével, hogy a társadalmasulás szocialista (vagy egyszerűen: eredményes) útja csak az állam kisajátító-gyámolító szerepének korlátozása s a különféle, demokratikus elveken alapuló értékrangsorok elismerése (figyelembe vétele? nyilvánossága? partnerként kezelése?) lehet. Igaz, nemcsak és nem is elsősorban az értékszociológia érdeme, hogy szempontjai mit sem veszítettek időszerűségükből.

Ez nem jelenti azt, hogy kezdetben ne osztották volna azokat az illúziókat, melyekről az értékfilozófiai megközelítés ismertetésekor esett szó. A szociológusok is számon kérték az állami vezetésen a szocializmus értékeinek hiányát, s az 1968-as reform még inkább bátorította ezeket a törekvéseket.

Példaképpen Ferge Zsuzsa iskolaszociológiai kutatásait említem, amelyek meggyőzően bizonyították: még az általános iskola is olyan értékeket, normákat követel meg, amelyek teljesítése jóval könnyebb az értelmiségi szülők gyermekei számára. Ferge abban látta a megoldást, hogy már az indulásnál biztosítani kell az egyenlő esélyt.

Később felülvizsgálta álláspontját, s úgy találta, hogy az esélyek egyenlősége csak az egyéni mobilitást segíti, ez pedig — bármennyire is fontos, de — a fennálló egyenlőtlenségi viszonyokat erősíti. Ezért most már a kollektív mobilitás lehetőségeinek megteremtését szorgalmazta; olyan modellt javasolt, amelyben minden réteg körülményei javulnak, de a kedvezőtlenebb helyzetűeké gyorsabb ütemben, mint a kedvezőeké. Ferge tehát módosította koncepcióját, ugyanakkor kitartott eredeti értékszempontja mellett. S a tényleges fejlődés épp annyi esélyt adott az újabb elképzelés megvalósulásának, mint a korábbinak.

Az ötvenes években még jórészt egységesnek tekintett társadalmi tudat ugyanis a hatvanas évektől fokozatosan a konfuzus különneműség állapotába jutott. A magyar modellről című, az 1950-es és 1980-as időpontok legfőbb különbségeit, változástendenciáit "leltározó" tanulmányában Hankiss Elemér joggal beszél arról, hogy a növekvő prosperitás "inkább csak a liberalizálódás, mintsem a demokratizálódás folyamatát segítette elő". A demokratikus önszerveződés autonóm lehetőségeivel nem vagy alig rendelkező, ugyanakkor partikularizálódó társadalomban e folyamat szükségképpen csak felemás lehetett.

Az értékkínálat folyamatos bővülése, bizonyos mértékű pluralizálódás, de az értékpluralitás intézményesítése nélkül: ez a fejlemény már a hetvenes—nyolcvanas évek értékszociológiájának felismerése. S könnyen lehet, hogy éppen e körülmény magyarázza az empirikus kutatások túlsúlyát ebben a periódusban. Kivált az összehasonlító vizsgálatok győzhetnek meg a magyar fejlődés említett felemásságáról és ennek negatív következményeiről a társadalom értéktudatában.

Hankiss Elemér, Manchin Róbert, Füstös László és Szakolczai Árpád több szakaszban lefolytatott életminőség-vizsgálata eredetileg M. Rokeach módszerét próbálta adaptálni magyar viszonyokra, hogy összehasonlítható legyen az amerikai és a magyar értékvilág. Később kiterjedt a kutatás a magyar társadalom értékrendszerének változásaira 1930 és 1980 között. A vizsgálatok alapján egyértelmű, hogy a magyar fejlődés megkésettsége mit sem csökkent az idők folyamán.

Amerikában már lelassulóban van a hagyományos, azaz az első ipari forradalom korszakához kötődő modernizáció, s az ifjabb nemzedékeknél már megkez-

dődött az értékrend átalakulása. A korábbi polgárosodás értékei, a célracionális és pragmatikus cselekvés, valamint az autonóm egyéniség értékei mellett -- vagy ellenében -- fölerősödőben vannak az érzelmi és közösségi értékek, a személyiség és a közösség kiteljesedésének értékei.

Ezzel szemben a magyar történelemben az ipari forradalom is megkésve és -- éppen ezért -- erőszakolva-siettetve játszódott le. A második világháború után a centralizált hatalom kezdeményezésére és ennek teljesen alávetve nagy gazdasági és politikai változások következtek be, drámai gyorsasággal, szinte máról holnapra, s ezek szétzilálták a tradicionális érzelmi-közösségi értékeket, utat nyitottak "egy világnézet, hagyomány és kultúra nélküli, pusztán az anyagi javak felhalmozására és a túlélésre irányuló reflexszerű, nyers individualizmusnak". Ezt a jelenséget a kutatók "negatív", illetve "üres modernizáció"-nak nevezték el, megkülönböztetésül a klasszikus ipari forradalomhoz kötődő és a posztindusztriális modernizációtól.

A nálunk kialakult értékzavar és értékelrejtés (a definiálatlan értékek számonkérése és bűntudatosítása, a kettős értékkötés és a hatalom patriarchális viselkedése következtében jelentkező infantilizálódás) ellenszeréül Hankiss és munkatársai a negatív modernizációt előidéző fejlődéskoncepció elvetését és a jelenlegi értékszocializáció radikális átalakítását ajánlják. Nagy kérdés, hogy van-e mód és ha igen, milyen irányban letérni az eddig befutott kényszerpályáról.

Hasonlóképp aggasztó tüneteket mutatott ki a magyar olvasási kultúrában Józsa Péter és Jacques Leenhardt nemzetközi vizsgálata. Egy francia és egy magyar könyvsikert, Georges Perec A dolgok és Fejes Endre Rozsdatemető című regényét olvastatták el francia és magyar olvasókkal. A válaszok alapján próbáltak következtetni a kétféle kulturális környezet s ezen belül a különböző szociodemográfiai és foglalkozási csoportok eltérő olvasási-mentalitásbeli szokásaira, értékrendjére.

A válaszok összehasonlítása igen nehéz feladat volt. Például arra a kérdésre, hogy "sötéten ábrázolja-e a Rozsdatemető a Hábetler-családot?", a magyarok közül is, a franciák közül is többen válaszolták azt, hogy "nem" -- ennek jelentése azonban a két népesség körében nem azonos. A magyarok azt kívánták ezzel mondani, hogy a magyar valóság van olyan sötét, mint amilyennek a regény mutatja. A franciák viszont úgy értették, hogy a kép nem olyan sötét, mint ahogy azt a kérdés megfogalmazása sejtetni engedi, és amennyire sötétnek gondolja a francia közvélemény a "balkáni" magyar valóságot.

Az összehasonlítás általában nem kedvező a magyarok számára. Jellemző rájuk, hogy "a kellemetlen tényekről nem szeretik tudomásul venni, hogy

szükségszerűek", "nem elemeznek, hanem ítélkeznek". Míg a franciák többsége a szabadságot emelte ki első helyen pozitív értékként, a magyarok a jólétet, az anyagi boldogulást. Míg a francia olvasó számára a szereplő sorsa csak mint egy általánosabb élethelyzet példája volt érdekes, a magyar inkább azt latolgatta, hogy melyik szereplő az, aki igazán rokonszenves, akinek nézőpontjával azonosulhat.

Nyilvánvaló, hogy ez az olvasói beállítottság aligha alkalmas az új utakat kereső magyar irodalom befogadására. A hetvenes évek szépprózája ugyanis -- mint azt Értékválság és prózaforma című tanulmányában Tallár Ferenc találóan állapítja meg -- szembefordult a jobb szó híján "klasszikus-realistának" nevezhető formatradícióval, amely a hatvanas években még meghatározó volt, s amely a politikai egyenirányítást elutasította ugyan, de a konszenzus össztársadalmi méretű megvalósulását szorgalmazta. Az új prózavonulat már megpróbál szembenézni saját autonómiájának valóságos — részlegességében hiteles -- lehetőségével, úgy törekszik önálló értékrend megteremtésére és elfogadtatására, hogy egyszersmind elismeri mások ilyen igényét és jogát is.

Hasonló eredményt hozott az a kutatásunk, amely — novellák értékorientációs elemzése alapján -- irodalmunk értéktudatának változásait mérte föl 1945-től napjainkig. Kétségtelen, hogy látványosabb az értékváltás a hatvanas években, amikor újra érvényesülhettek a személyiségértékek és megnőtt az erkölcsi értékek súlya. Ám az értéktudat többrétegű képződmény, s ami látványos, még nem föltétlenül mély. Erről győzhet meg a politikai értékek megítélésében tapasztalható változás.

Az ötvenes évek elején csak elvétve fordult elő, hogy hatalom és erkölcs szembekerült egymással, az pedig egyáltalán nem, hogy e konfliktus tragikus kimenetelű legyen. Ezzel szemben a hatvanas évek kedvelt témája hatalom és erkölcs tragikus ellentéte. A számonkérő gesztust azonban éppen az ötvenes évekével egyező meggondolás motiválta. Az írók ekkor is hittek abban, hogy az egyéni és a társadalmi boldogulás csak együtt lehetséges, az emberhez méltó élethez előbb az intézményes feltételeket kell megteremteni. Voltaképp ennek elmulasztását kérték számon az ötvenes évek politikai vezetésén. Ám a hetvenes években már a korábbi kiindulás is kétségessé vált. Egyre többen tagadják a boldogulás intézményes biztosításának lehetőségét. Ezzel függ össze a moralizáló-didaktikus hangnemet kiszorító ironikus-groteszk hangvétel gyors és széles körű térnyerése is.

Az a távolság, amely az átlagolvasó és az új magyar irodalom közönségét alkotó rétegek értékrangsora között van, arra int, hogy nálunk is meg kell különböztetni a tömeg és az elit értékrendjét. Például a biztonság a populá-

ris értékhierarchia csúcsán áll, ami nem föltétlenül jellemző a radikális nézeteket valló s így a kockázatvállalást inkább elfogadó társadalmi csoportok értékrendjére. S míg a társadalmi piramis alján és közepén lévők véleménye viszonylag egységes és lassan változó értékrendszerbe szerveződik, illetve illeszkedik, addig a piramis tetején lévőké jóval változatosabb és változékonyabb mintákat alkot.

Losonczi Ágnes életmódvizsgálatának adatait 1968 és 1970 között vették fel, Rudas János értékszociológiai felmérésére 1981-ben került sor. Eredményeik azt mutatják, hogy a közben eltelt évtized kevés változást hozott a populáris értékrendben. Losonczi szerint az emberek többsége számára az életvezetést változatlanul olyan hagyományos értékek határozzák meg, mint a becsületes, szorgalmas munkásélet, a mértékletesség és a családközpontúság. Az újabb felmérés adatai alapján a közéleti-politikai értékek rangsorát a műveltség vezeti, az erkölcsiekét a becsületesség, a személyiségértékekét a bátorság, az életmódértékét pedig a művelődés. A rangsorokat összegezve Rudas úgy látja, hogy a társadalom túlnyomó része által elfogadott értékek nagyobb hányadát a hagyományos értékek (mint: munka, műveltség, igazságosság), míg kisebb hányadát a modernizációs értékek adják (mint: autonómia, önmegvalósító munka, nyitottság).

Van olyan vélemény, amely szerint a politikai-közéleti értékek kizárólag a társadalmi elit értékhierarchiájában foglalnak el előkelő helyet, s a szocializmuskép alakulása iránt is -- nyugalmasabb időkben legalább -- csak ezek a rétegek érdeklődnek. A szocialista elvek fontossága, sőt számonkérése akkor tapasztalható a populáris szektorban, amikor alapvető érdekeket ér sérelem (pl. a munkahelyet megszüntetik), s ez arra készteti az embereket, hogy -- önmaguk védelmében -- ezekre az elvekre hivatkozzanak.

Úgy látszik, hasonló anomália figyelhető meg a nemzet pozícióját illetően is a populáris értékrangsorban. Ismételten elégedetlenséget váltott ki -- különösen a humán értelmiségből -- kulturális hagyományaink lebecsülése (ami érvényesült az oktatásban is) és a határainkon túli magyar kisebbségek megfelelő politikai képviseletének hiánya. Az 1979--80-as vitában nem kis felzúdulás fogadta Szilágyi Ákos bevezető írását, amely a "nemzet-központú" értéktudat veszélyeitől óvta olvasóit s még inkább a szociálpszichológus Csepeli György hozzászólását, aki a fiatalok körében végzett felmérései alapján úgy találta, hogy nincs ok aggodalomra.

A nemzeti hovatartozással való azonosulásban -- állapította meg Csepeli, nem minden irónia nélkül -- "mind az intenzív, mind az ambivalens érzelmi alakzat a legmagasabb iskolai végzettségűek sajátjai, a lakosság elenyésző

néhány százalékát képviselő rétegé, akik közül egyben a nemzeti tematikájú viták résztvevői is verbuválódnak". Alighanem másról beszélt Csepeli és másról a vitapartnerei: az etnikai identitás önmagában még nem föltétlenül tudatos értékválasztás. S éppen az idézett megállapítás adhat okot aggodalomra, hiszen nem kevesebbet állít, mint azt, hogy a lakosság túlnyomó része (az "elenyésző néhány százalékot" leszámítva) sem intenzíven, sem ambivalens módon nem viszonyul magyarságához, hanem csupán elfogadja.

Érthető, hogy az értékvizsgálatok megkülönböztetett figyelmet szentelnek a kitüntetett értékeknek (mint a nemzet) s még inkább az értékeket egységes hierarchiába szervező sajátos értékrendeknek. Nemcsak a jellegzetes társadalmi rétegektől (az értékelő szubjektumtól) vezet út az értékekhez, hanem fordítva is, a jellegzetes értékrendektől-értékrendszerektől az ezeket érvényesítő társadalmi csoportokhoz. Az utóbbi eljárásnak az az előnye, hogy az előzetesen definiált értékrend (értelemszerűen) egyértelműbb, pontosabb kategóriákkal írható le, mint a vélemények alapján rekonstruált értékfelfogás. A kutatók számára igen csábító kihívás szembesíteni a feltételezett értékorientációs sémákat azok tényleges előfordulásával, társadalmi súlyával.

Például Hankiss Elemér többféle tipológiával is próbálkozott. Egy 1974-ben megjelent tanulmányában (Változások a társadalom értéktudatában) az alapvető, létfenntartó értékek hiánya vagy bősége, illetve az erre adott társadalmi válasz alapján három értékrendet különböztetett meg. A restriktív-statikus (azaz a hiányt a szükséglet leszorításával és a magasrendű, létkiteljesítő értékek kultuszával ellensúlyozó), az akvizitív-dinamikus (a létfenntartási értékeket preferáló és felhalmozó), valamint a teljességelvű-dinamikus értékrendet (amelyik a létfenntartási és létkiteljesítő értékek megvalósítására egyaránt törekszik). 1980-ban Hankiss új felosztást javasolt (Az értéktudat kiforratlansága), véleménye szerint a mai magyar társadalmi gyakorlatban négy értékrend játszik szabályozó-vezérlő szerepet: a hagyományos keresztény értékrend, a purián-felhalmozó értékrend, a fogyasztói-hedonista értékrend és a 19. századi--20. század eleji munkásmozgalmak értékrendje.

Hankiss korábbi álláspontjáról joggal írta Kapitány Ágnes és Gábor, hogy e tipológia lényegében a prekapitalista--kapitalista--szocialista hármasságra emlékeztet; az újabb felosztásról pedig azt, hogy "figyelembe veszi a tőkés társadalom szakaszaira jellemző különbségek elkülönítő sajátosságait is". Már kevésbé tűnik meggyőzőnek az a megállapítás, hogy az utóbbi "a pszichologikus hangsúlyt etikatörténetire változtatja", mivel mindkét tipológiában átfogó mentalitásbeli-érzületi alakzatokról van szó.

Maga a szerzőpár viszont politikai színezetű rendszerezéssel élt, amikor 1983-ban megjelent könyvében a szokás- és hagyományőrző, a polgári-individualista, az utópista-anarchisztikus, a bürokratikus és a szocialista-kommunista értékrendszereket különböztette meg. Ez a felosztás még inkább viseli magán a mannheimi tudásszociológia jegyeit, mint Hankiss kísérletei. Az egyes értékrendszerek voltaképp ideáltipikus kategóriák (amelyek nem "tisztán", hanem részlegesen, egymással keveredve érvényesülnek) s együtt történelmi sort alkotnak.

Az ilyen modellképzések természetesen épp annyi heurisztikus értékkel bírnak, mint az empirikus vizsgálatok által feltárt adatok. A kétféle megközelítésmód kölcsönösen kiegészítheti, támogathatja egymást. Ami gondot okoz, az a kettő -- olykor előforduló -- teljes elkülönülése: a modell nem számít empirikus igazolásra, az adatok pedig nem rendeződnek megfelelő konceptuális keretbe.

A másik -- itt csak jelezhető -- hiányossága értékszociológiai kutatásainknak (is), hogy az országos méretű reprezentatív vizsgálatok dominálnak, ami nemcsak segíti, hanem nehezíti is a tisztánlátást, mert elfedi a kisebb közösségek-csoportok szintjén fennálló (korántsem jelentéktelen) szemléleti különbségeket. Kis ország vagyunk, kétségtelen. De sokkal változatosabb képet kapnánk társadalmunk értéktudatáról, ha kellőképpen figyelembe vennénk valamennyi árnyalatát. Ezért tartom annyira jelentősnek az olyan kutatásokat, mint a cigányság értékrendjének felmérése vagy a különböző felekezethez tartozó fiatalok értékrangsorainak összehasonlító elemzése. Remélhetően a jövőben több ilyen vizsgálattal fogunk találkozni.

Talán az értékkutatók körében dúló sajátos kór okozza, hogy mindenben és mindenütt értékproblémát gyanítanak. De mentségük lehet, hogy végül is az értékek alakítják emberivé életünket, irányítják viselkedésünket, mozgósítják érzelmeinket. Így vizsgálatuk határai sem vonhatók meg olyan egzaktsággal, mint más jelenségek esetében.

A kérdés -- a kérdések kérdése -- persze az, hogy értékismeretünk megbízható-e, elegendő-e ahhoz, hogy szembenézzünk napjaink kiteljesedő értékzavarával. Túl sok a programadás és az újrakezdés; a különféle értékrendeknek inkább a hátrányait, mint az előnyeit van időnk és türelmünk kivárni. Az iránytű nélkül hánykolódó hajó képe ismét időszerű metafora. Vigyázó szemekkel fürkésszük a horizontot: sikerült-e működésbe hozni valahol egy világítótornyot.

IRODALOM

Almási Miklós: Értékváltozások a művészet fejlődésében és a társadalmi tudatban. Társadalomtudományi Közlemények, 1986/2.

Balogh Zoltán, Kamarás István: Élményalakzatok 1--2. Népművelési Propaganda Iroda, 1978, illetve Múzsák K., 1985.

Barna József: A marxizmus általános értékelméletéről. Valóság, 1965/12.

Barta János: Marxista értékelmélet és esztétika. Valóság, 1965/7.

Bayer József: A "kultúrtudományok objektivitásától" az "értékmentes" társadalomtudományig. Magyar Filozófiai Szmle, 1976/4.

Bayer József, Forgács Imre: Demokratikus értékek -- politikai realitások. Világosság, 1982/11.

Bihari Mihály: A politikai magatartás megítélésének kérdéséhez. Társadalmi Szemle, 1974/8--9.

Bihari Mihály (szerk.): Politika és politikatudomány. Gondolat, 1982.

Bihari Mihály: Reform és demokrácia. Demokratikus reform vagy zsákutca. MTA Szociológiai Intézet, 1987.

Bojtár Endre: Az irodalmi mű értéke és értékelése. Valóság, 1970/12.

Bonyhai Gábor: Értéknyelv. Magyar Filozófiai Szemle, 1976/4.

Budai Aurél: Érték és mérték. Valóság, 1966/5.

Csepeli György: A valóságba ágyazott érték. Új Forrás, 1980/3.

Csepeli György: Csoporttudat -- nemzettudat. Magvető, 1987.

Csepeli György, Somlai Péter: Érték-kutatások helyzete, eredményei és perspektívái. In: A társadalmi struktúra, az életmód és a tudat alakulása Magyarországon. Információs Bulletin, 12. 1985.

Durkheim, Émile: Az öngyilkosság. Közgazdasági és Jogi K., 1967.

Durkheim, Émile: A társadalmi tények magyarázatához. Közgazdasági és Jogi K., 1978.

Erdődy Edit, Karafiáth Judit, Veres András (szerk.): "Térkép, repedésekkel". A társadalmi értéktudat változásai novellaelemzések tükrében. Művelődéskutató Intézet, 1982.

Fehér Ferenc, Heller Ágnes: Az esztétika nélkülözhetetlensége és megreformálhatatlansága. Filológiai Közlöny, 1979/3--4.

Ferge Zsuzsa: Társadalompolitikai tanulmányok. Gondolat, 1980.

Fricz Tamás: A bensőségesség hiányáról. Ifjúsági Szemle, 1986/5.

Gadamer, Hans-Georg: Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlata. Gondolat, 1984.

Gombár Csaba: Egy állampolgár gondolatai. Kossuth, 1984.

Gombár Csaba: Mentalitás, érték és politikai intézmény. Társadalomkutatás, 1984/5--6.

Gombár Csaba: Levél N-hez az ideológiáról. Kritika, 1987/3.

Gondos Ernő: Ízlésalakzatok. Prózai művek helyzete az olvasói tudatban a hatvanas évek végén. Népművelési Propaganda Iroda, 1971.

Gondos Ernő: Olvasói ízléstípusok. Kossuth, 1975.

Gondos Ernő: Az értékről. Kézirat, 1987.

Gyurkó László: A magyar szocializmus válsága. Valóság, 1988/3.

Hajdú Ráfis, Kamarás István (szerk.): Az olvasás anatómiája. Gondolat, 1982.

Halász László: Vizsgálatok az irodalmi mű megítélésének pszichológiai közvetítéséről. Akadémiai K., 1980.

Hankiss Elemér: Érték és társadalom. Magvető, 1977.

Hankiss Elemér: Diagnózisok. Magvető, 1982.

Hankiss Elemér: Diagnózisok 2. Magvető, 1986.

Hankiss Elemér: A magyar társadalom értékrendjének felemás modernizációja. Társadalomtudományi Közlemények, 1986/2.

Hankiss Elemér, Manchin Róbert, Füstös László: Az életcélok szerepe az emberek életében. MTA Értékszociológiai Műhely, 1983.

Hankiss Elemér, Manchin Róbert, Füstös László, Szakolczai Árpád: Kényszerpályán? A magyar társadalom értékrendszerének alakulása, 1930--1980. 1--2. MTA Értékszociológiai Műhely, 1983.

Hartmann, Nicolai: Lételméleti vizsgálódások. Gondolat, 1972.

Heller Ágnes: Érték és történelem. Magvető, 1969.

Heller Ágnes: Hipotézis egy marxista értékelmélet kidolgozásához 1--2. Magyar Filozófiai Szemle, 1970/5., 6.

Hoppál Mihály, Szecskő Tamás (szerk.): Értékek és változások 1--2. Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 1987.

Hunyady György, Pataki Ferenc, Váriné Szilágyi Ibolya (szerk.): Szociálpszichológiai kutatások Magyarországon. Akadémiai K., 1976.

Huszár Tibor: Az erkölcsi érték néhány axiológiai és szociológiai jellemzője. Művelődéskutató Intézet, 1982.

Józsa Péter: Művészetszociológia, művelődésszociológia. Valóság, 1972/4.

Józsa Péter: Az értékmentesség problémája az embertudományokban. Magyar Filozófiai Szemle, 1976/4.

Józsa Péter (szerk.): Művészetszociológia. Közgazdasági és Jogi K., 1978.

Józsa Péter: Az esztétikai élmény nyomában. Akadémiai K., 1986.

Józsa Péter, Leenhardt, Jacques: Két főváros -- két regény -- két értékvilág. Gondolat, 1981.

Kamarás István: Értékes-e a deviáns? Kultúra és Közösség, 1981/1.

Kamarás István: Légvárak vagy végvárak? Múzsák K., 1985.

Kamarás István: Hit és hitelesség. A természetfeletti kapcsolata más életszférákkal a keresztények értékrendjében 1--2. Kultúra és Közösség, 1986/5., 6.

Kant, Immanuel: Az ítélőerő kritikája. Akadémiai K., 1966.

Kapitány Ágnes, Kapitány Gábor: Értékrendszereink. Kossuth, 1983.

Kelemen János: Van-e a "jó"-nak jelentése? Magyar Filozófiai Szemle, 1976/4.

Kolosi Tamás: Tagolt társadalom. Struktúra, rétegződés, egyenlőtlenség Magyarországon. Gondolat, 1987.

Kolosi Tamás, Papp Zsolt, Gombár Csaba, Pál László, Bara János: Réteghelyzet -- rétegtudat. Kossuth, 1980.

Lázár Guy: A magyar lakosság politikai-történeti tudata a közvéleménykutatások tükrében, 1969—1980. Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 1983.

Losonczi Ágnes: Az életmód az időben, a tárgyakban és az értékekben. Gondolat, 1977.

Lukács György: A társadalmi lét ontológiájáról 2. köt. Szisztematikus fejezetek. Magvető, 1976.

Mérei Ferenc: Az értékorientációs elemzés néhány szociálpszichológiai premisszája. Helikon, 1978/3.

Merton, Robert K.: Társadalomelmélet és társadalmi struktúra. Gondolat, 1980.

Myrdal, Gunnar: Érték a társadalomtudományban. Közgazdasági és Jogi K., 1972.

Némedi Dénes: Az értékmentesség elve a szociológiában. Valóság, 1984/1.

Papp Zsolt (szerk.): Tény, érték, ideológia. A pozitivizmus-vita a nyugatnémet szociológiában. Gondolat, 1976.

Papp Zsolt: Érték-problémák. Szakszervezeti Szemle, 1986/4.

Peschka Vilmos: A jogszabály értéktartalma. Állam- és Jogtudomány, 1976/4.

Rickert, Heinrich: A filozófia alapproblémái. Európa, 1987.

Riesman, David: A magányos tömeg. Közgazdasági és Jogi K., 1968.

Rudas János: Értékkeresztmetszet 1—2. Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 1984, 1985.

Scheler, Max: A formalizmus az etikában és a materiális értéketika. Gondolat, 1979.

Somlai Péter: Szocializáció és értékrend értelmiségi családokban. In: Huszár Tibor (szerk.): A magyar értelmiség a 80-as években. Kossuth, 1986.

Somogyi Zoltán: Az erkölcsi értékek világa. Magvető, 1984.

Szabó Ildikó: Értékválság vagy értékváltás? A fiatalok politikai szocializációjának néhány problémájáról. Szociológia, 1987/1.

Szabó Márton: A hierarchikus tudatról. Valóság, 1984/2.

Szabó Márton: A rendi szocializmus eszméje. Adalékok az 50-es évek ideológiatörténetéhez. Mozgó Világ, 1988/2.

Szakolczai Árpád: A cigányság értékrendjének sajátosságai. Szociológia, 1982/4.

Szilágyi Ákos: Nemzet-központú értéktudat vagy érték-központú nemzettudat? Új Forrás, 1979/2.

Tallár Ferenc: Értékválság és prózaforma. Medvetánc, 1983/2--3.

Varga Károly: Értékelmélet és empirikus értékvizsgálat. Valóság, 1965/10.

Varga Károly: Magyar egyetemi hallgatók életfelfogása. Akadémiai K., 1968.

Varga Sándor: Viták az érdekről a magyar tudományos irodalomban, 1937--1977. Társadalomtudományi Intézet, 1978.

Váriné Szilágyi Ibolya: Az ember, a világ és az értékek világa. Gondolat, 1987.

Veres András: Mű, érték, műérték. Magvető, 1979.

Veres András: Nemzet és értékzavar. Új Forrás, 1980/5.

Veres András: Új törekvések a mai magyar irodalomszociológiában. Valóság, 1983/9.

Vitányi Iván: A művészi érték. Valóság, 1966/4.

Vitányi Iván: Az etikai világkép szerkezete és az etikai magatartás szociológiája. Valóság, 1976/7.

Vitányi Iván: Társadalom, kultúra, szociológia. Kossuth, 1981.

Vitányi Iván: Értékek -- értékváltás -- értékzavarok a kulturális életben. Társadalomtudományi Közlemények, 1986/2.

Weber, Max: Állam, politika, tudomány. Közgazdasági és Jogi K., 1970.

CSÁTH GÉZA ÖRÖKSÉGE

Az Újvidéki Magyar Nyelv-, Irodalom- és Hungarológiai Kutatások Intézete, valamint az MTA Irodalomtudományi Intézete közös tudományos ülésszaka Csáth Géza munkásságáról születésének 100. évfordulója alkalmából 1987. december 10--11-én Budapesten

BORI IMRE

KÜZDELEM A SZECESSZIÓVAL

(Egy novella-forma rehabilitációjáért)

Csáth Géza első novelláskötetében több -- számszerint nyolc -- olyan írás van, amelyet sem Illés Endre a Csáth-mű továbbélése szempontjából oly jelentős gyűjteményébe (A varázsló halála. Bp. 1964) nem vett fel, sem Dér Zoltán nem vette át az Ismeretlen házban című gyűjteményébe (Újvidék, 1977), csupán a kérdéses novellák közül egyre figyelt (Tavaszi ouvertur). Kérdezhetjük tehát, hogy mi vezette a két, egymástól mind ízlésben, mind világfelfogásban és életkorban különböző kritikust ez írások nem vállalásában. Kell hogy olyan ismérvei legyenek ezeknek, amelyek jogossá teszik a negatív ítéletet, hiszen 1964 után, ha valaki nem megy vissza az első kiadásokig, esetünkben A varázsló kertje című kötetig, nem is tudja, hogy vannak olyan Csáth-novellák is, amelyek feledésre ítéltettek, s nem kerülhetnek éppen ezért az utókor szeme elé sem. Legkönnyebb lenne azt mondani, hogy ezek az írások nem ütik meg a Csáth-novellák átlagának a szintjét, s ezért maradtak ki az újabb kiadásokból. Gyanakodhatnánk Illés Endre szemléletének merevségére is, mondván, hogy elzárkózott a maga esztétikai normáinak ellentmondó írásoktól. S itt akár meg is állhatnánk, mert úgy gondoljuk, hogy Illés Endre a maga műfaji tisztaság-igényével mondja ki ezek felett a novellák felett az elutasító ítéletet. Nagyjából valóban így is van, hiszen ezek a novellák tulajdonképpen nem-novellák, vagy ha azok, akkor lírai anekdoták elsősorban, mint amilyennek A költő megtérése címűt minősíthetjük. Nem-novellák, ha az elbeszélés hagyományos formájára (vagy formáira) gondolunk, de mégis azok, ha Csáth ko-

rának műfaji toleranciájára figyelünk, hiszen éppen annak vívmánya a novella-forma szabad kezelésének írói joga, s nagyjából tagadása az apáktól örökölt elbeszélésnek, amelyet Jókai és Mikszáth nevével fémjelezhetünk. Szubjektivizálódás is ez, amely immár nem csupán a novella-tartalmakra, hanem a novellaformára is kiterjedt. Nos, a Történet a három leányokról; A gyertyák; az Este; a Nyári bál; a Mesék, amelyek rosszul végződnek; a Kék csónak; a Tavaszi ouvertur és A költő megtérése lényege szerint mind ilyen laza kötésűek és felépítésűek, a hagyományostól eltérő, másként szerkesztett írások. De úgy is mondhatnánk, hogy ne kerülgessük a terminust, ezek rendre szecessziós novellák (ha itt ismét csak nem ragaszkodunk valamiféle uniformizáltsághoz, egy szerkezet-típushoz, egy lehetséges megoldás-változathoz). Azt is leszögezhetjük, hogy ezek nyilván nem csupán Csáth Géza formai leleményei, hiszen például a "verstárgyak" műfaji megjelölést Kosztolányitól kell kölcsönvennünk, amikor a fentebb felsoroltak közül többet is minősíteni akarunk. Különben pedig arról sem kellene megfeledkeznünk, hogy Csáth Géza mintegy Baudelaire irányából közeledett e műfajhoz a Kis költemények prózában kalauzolásával már 1904-ben, amikor fordítja is az Idegen címűt e sorozatból.

Véleményünk szerint a fentebb említett novellák vagy nem-novellák közül hármat kell kiemelnünk, amikor Csáth szecessziós novellájának problémáját akarjuk felvetni, illetve leírni mind tartalmi, mind pedig formai szempontból. Ezek az Este, a Nyári bál és a Kék csónak, közülük a két utóbbi előbb csak a Budapesti Naplóban jelent meg 1907-ben, míg az Este csak A varázsló kertjében olvasható, Dér Zoltán bibliográfiájában más közlését nem találtam. Első ránézésre is a feltűnő tagoltságuk látszik. Az Este 14, a Nyári bál 18, a Kék csónak pedig 9 szeletből, prózai "versszakból" áll. Ez az aprózó szerkesztési mód a vers prózává válásának a folyamatában is szemlélhető: az író lemond a történet egyenes vonalú, kifejtő, elemző modorú és módszerű lehetőségeiről, s a rajz tágasságának oly kétségtelen előnyeiről, az elbeszélés klasszikus idő-igényének kielégítési követelményéről, hogy cserébe megszerezze a nagy lépésű történetmondás lehetőségét, a csak lényegre szorítkozó tömörséget, az egyénítés helyett az általánosítást, a "helyi színek" elhagyásával a naturalisztikus kép helyett az üvegablak-technikát, amely a szecessziós történetmondó festészet alapvető műfaja a gödöllői festők kezén. Ha a szecessziós képzőművészet ezt ágát balladás festészetnek is lehetne nevezni, most e három Csáth-novella esetében Greguss Ágost balladadefiníciójára is gondolva azt mondhatjuk, hogy azokban a szecessziós piktúra van szavakban elbeszélve, azaz: e három novella nem más, mint szecessziós ballada -- a balladákkal követelményként együtt járó homállyal egyetemben, amely homály

itt szimbolista-szecessziós sejtelmekként is interpretálható lehetne. Nyilván ezért nem beszélhetünk e novellák részeiről sem a hagyományos értelemben, hanem tételeket kell említenünk, hiszen a zenei inspirációkra legalább olyan mértékben kell gyanakodnunk, mint a képzőművészetiekre s az irodalmiakra. Az epikai kifejezés ellíraizálódásának egyik utolsó stádiuma lehet ez a Csáth is kedvelte forma, amely mögött még mindig ott látszik derengni Nietzsche költői-filozófiai ihletése is.

Csáthnál azonban nincs filozófia még egészen oldott alakjában sem, csak életérzés, ami párája lehet inkább a világ eseményei értésének és magyarázatának, mint az Este, amelyben az egyik fő motívum a "kimondhatatlan érzés", mi hatalmába keríti az embereket az esztendő egy egészen kivételes napján. Így:

"A fák lombjai már rég lehullottak. December volt, langyos tavaszi léggel, de a tavasz illata, részegsége nélkül.

A földnek és az embernek az emlékezése volt ez a nap: a tavaszra, az elmúltra. Végig a nagy úton csend volt, ugyanaz a kimondhatatlan érzés ejtett rabul mindenkit...

Olyan csend volt a nagy úton, mint a templomban. Mintha az emberek érezték volna, hogy többé nem lesz soha ilyen nap, mint ez. Hogy egyszer életükben imádkozniok is kell: bár semmi hasznuk belőle, de meg kell tenni..."

Novella-poéma ez az élet és az érzelmek, a szerelem egyetemességéről, ember és világ sóvárgott egységéről, amely mintha érzelmi burka lenne Péter doktor, a Szent András kórház főorvosa szerelmi történetének. Ez a kivételes nap hozza hozzá régi szerelmi kalandjának hősnőjét, s ez vezeti lépteit majd hónapokkal később egy ház kapujába, amely mögött ott a "két nedves hű leányajak", miközben a Tavasz "künn valahol, a nagy csupasz fák között, a halálos csendben, hallgatózik". Az érzésnek e típusa a kiemelt három novella mindegyikében kitapintható: mind a háromban az élet nagy sodrása sejlik fel, érzelmi viharokra kell gondolnunk, különösképpen pedig az élet már-már misztikus felfogására, hiszen az ember elementáris része a világnak, legyen szó a "lázas Budapestről" az Este című̈ben, a bálteremről a Nyári bálban és a Palicsi tóról a Kék csónak című̈ben.

A novellák felaprózott formája kétségtelenül a költői előadás (nevezzük ezt jobb híján így!) segítője, annak mintegy a feltétele van biztosítva. Így van ez az Este című̈ben:

"De a sötétkék, őszinte könnyező estéből fekete, titokzatos, komor éj lett.

Elcsendesedtek a kávéházak.

Az utca néhány percre kiabálástól volt zajos; majd újra csend lett. Egyforma, hangtalan nyugalom következett. Valahonnan a mezőkről bekalandozott a hajnali szél és megzörgetett néhány nyitva hagyott ablaktáblát. Azután kocsizörgés hallatszott több utcából. Álmos, kóbor leányok csöngettek be a kapukon.

A lámpákat oltogatták."

A Nyári bál soraiban:

"Beszédet alig hallani és a lányok tiszta, hideg csillogású szemein a gyertyalángocskák aprón tükröződnek. De ezt csak akkor látni, ha egészen közelről nézzük a szemüket, különben azt gondolja az ember, hogy valami fátyolos, vörös csillogás az egész, amely a mélyből jő. Talán egy apró cseppben vér ömlött ki a kristályos csillogású látólencsére. És attól volna!"

Nemkülönben a Kék csónak futamaiban:

"A kék csónakba vittem Chloet. Lassan eveztem az ibolyaszín vízen, szalmakalapom a csónak fenekén hevert és sápadt, lesoványodott kis arcomba belógott a hajam. A víz locsogott és muzsikált nekünk, az erdő nagy körvonalait egy barna színfolt töltötte ki és a túlsó parton a fák között egy paraszthaz lámpása gyúlt ki.

Míg reszkető karokkal eveztem, Chloe vállai már meztelenül derengtek lém.

Vékony nyári ruhája összegyűrve feküdt a csónak fenekén. Fölállott, reám mosolygott, nem mertem ránézni, csak a víztükörben kerestem meg testének imbolygó fehér foltjait, azután lehunytam a szemeimet és megvártam, hogy Chloe az ölembe üljön. A kék csónak csendesen úszott velünk a túlsó partok felé. Az újhold sarlója lassanként teljesen kifényesedett, mintha több és több világosságot gyújtottak volna meg benne."

Mondanunk sem kell, hogy minden ilyen novellája megkomponált, lekerekített, befejezett, zárt, mint egy költemény, s mi több, zártabb, mint a hagyományos formák voltak a század első évtizedében. Vitathatatlannak tartom közben, hogy Csáth Géza, akinek oly jelentős képzőművészeti és zenei kultúrája volt, s aki képes volt korának esztétikai szintjén látni és hallani, ezekkel a novellákkal célja volt: a szecesszió tömény irodalmi megfogalmazásait adta mind elemeiben, mind pedig elgondolásában. Életérzésben rokonok ezek az írások azzal a misztikus esztétikai iránnyal, amelyet a gödöllői

festők képviseltek, elsősorban pedig Nagy Sándor, s talán ott kell Juhász Árpádot is tudni köztük, aki Schmitt Jenő Henrik tanaival táplálkozott amazokkal együtt Általánosságban itt találjuk elsősorban irodalmi nyomát a szecesszió szintetizáló igényének, annak a vágynak, hogy a részletek fölé, az egyes esetek fölé emelkedhessen valamilyen módon. A novellák egyes szelvényei (íme egy újabb terminológiai próbálkozás!) pedig dekoratív kompozíciók s mint ilyenek autonóm képek is, amit sejteni engednek az előbb hallott fragmentumok is! Végezetül pedig hadd emlékeztessünk arra, hogy ezekben a lány és a virág központi motívumok az élet- és a halál-motívumokkal egyetemben, amelyekben rendre ott bujkál az erotika láza. Figyeljük például a Nyári bál e részletét:

"-- A rózsaszínruhás leány karcsú bokája megindul a padlón lassú lépésekkel. És sok fekete és színes boka csúszkál, lebeg már a padló felett. Minden mozdulat annyira fáj, mint egy hervadt emlék, mint egy hervadott tearózsa, mint egy tearózsaillatú emlék, amelyre valahol a letarolt őszi erdőben estefelé reá akadt a férfi, aki fiatal feleségét elvesztette."

Ebben az alakjában nem találjuk a későbbi évek termésében a novellát. Van egy másik, tárgyias változata is az Ismeretlen házban és A Kálvin téren című novellákban, s ezek révén nyilván áttekinthetővé válik az ilyen típusú novella általában is. Csáth azonban maga új utakra tért, s mintha nemcsak elhagyta volna e novellaformát és a vele járó hangulatokat és érzelmeket, hanem szembe is fordult vele, a más novellákban fellelhető nyomait is irtani akarta. Ezt kell gondolnunk az Egyiptomi József című novellájának ama átdolgozásáról, amelyről Dér Zoltán számolt be, hiszen ott sem pusztán stílustisztításról van szó, s ezt látjuk abban a kísérletben is, amely A vörös Eszti átformálását célozta. Egy beszámolót természetesen ez az átdolgozás is megérne, ám itt és most megelégszünk annak közlésével, hogy terjedelmes szövegrészeket hagyott volna ki, e novella esetleges újraközlésekor. Ezeket a korrekciókat A varázsló kertje Munk Artur hagyatékában maradt csonka példánya őrizte meg. Csupán A vörös Eszti szövege érdekelte, s abban lehántott az alapvető mondanivalóról mindent, amit feleslegesnek tartott, például a "költői" részeket, a gyerekkorára vonatkozó emlékek javát, így azt a részt, ahol elmondja, hogy Andersen bácsi meséit Pestre is magával vitte, tehát ama szertelenség tűnt volna el, amelyet a szecessziós stílus jellemzőjeként tarthatunk számon. Röviden: azt akarta kiiktatni a novella-szövegből, ami szecesszió volt, vagy érzelmesség, és amit 1909 után már nem kultivált. Mondjuk

úgy tehát, hogy Csáth Géza végül is legyőzte a szecessziót, de amíg feltétlen híve volt, 1907--1909 között, egyik formájának mintadarabjait alkotta meg az Este, a Nyári bál és a Kék csónak megírásával. Míg "verstárgyai" (Mesék, amelyek rosszul végződnek), vagy szecessziós meséje (Történet a három leányokról) is vizsgálatra érdemesek -- századunk első évtizedeinek formakultúrájához kínálnak érdekes adalékokat.

DÉRCZY PÉTER

SZECESSZIÓ ÉS VILÁGKÉP ÖSSZEFÜGGÉSE CSÁTH GÉZA PRÓZÁJÁBAN

E dolgozatban arra szeretnék, ha nem is feleletet, de legalább néhány magyarázat-lehetőséget adni, hogy miért nem igazán jogos a Csáth-novellákat "égi" és "földi" művekre osztani. Köztudomású, hogy a prózai életmű ilyen felfogása, megbontása még Illés Endre révén terjedt el, és sokan -- bár árnyalásokkal, finomításokkal, de -- átvették ezt tőle. A dolgozatban tehát azokat az összekötő kapcsokat próbálom megtalálni, melyek ezt az ellentételezést valamilyen formában megszüntetnék. Ehhez az első lépés a novellaszerkezeten keresztül történhet.

A CSÁTH-NOVELLÁK EGY SZERKEZETI SAJÁTSÁGA

Talán első pillantásra nem is szembetűnő, hogy Csáth Géza novellái egy hagyományos, tradicionális prózaformához kötődnek, hiszen a tartalmi-tematikai újítások -- mint a szubjektivizált álomleírások vagy a pszichoanalízis szemléletéből kinövő novellák -- ezt elfedik. Pedig novelláinak nagyobbik része szerkezeti formáját tekintve valóban egy hagyományos elbeszélőtípusba tartozik. Kevésbé feltűnő ez mondjuk olyan művek esetében, mint a Trepov a boncolóasztalon, Apa és fiú vagy a Vasút, illetve a Katonai behívó című novellák esetében, melyekben a stílus és a már említett tematika révén Csáth valóban eltávolodik valamelyest a hagyományosabb formáktól, bár itt sem igazán.

Sokkal feltűnőbb viszont a novellák egy másik, jelentősen nagyobb csoportjánál. Úgy tűnik, a Csáth-novellisztikában az uralkodó novellatípus a keretes elbeszélés, melyre Csáth rövid pályájának bármely időszakából hozható példa. A keretes elbeszélés a legősibb formákhoz tartozik, a történetmesélés egyik alapformája. Boccaccio, Chaucer alakították klasszikusan e szerkezetet s ezen óriási tradíciókkal rendelkező elbeszélésváltozat a magyar

századforduló epikájában is élénken élt. Csáth novelláinak modern kiadásaiban -- A varázsló halála és az Ismeretlen házban című gyűjteményekben -- összesen 62 novella olvasható (nem számítva most a regénytöredéket), majdnem a teljes életmű. Ezek közül 38-ban fedezhetők fel a keretelbeszélés határozottabb vagy elmosódó, éppen csak nyomokban fölfedezhető elemei.

A keretes elbeszélés nagy általánosságban vett lényege, hogy az adott mű két szerkezeti elemből áll. Egyrészt magából a keretből, mely részben az elbeszélés indítását foglalja magában, részben pedig az elbeszélés zárását. A másik elem maga a tulajdonképpeni történet, mely e nyitó és záró keret közé ágyazódik, ékelődik. Ez gyakorlatilag egy klasszikus novellaszerkezetet képez, mely a beékelt történet révén tartalmaz akár egy csattanóra épített, poénnal záruló történetet, de tartalmazza általában az elbeszélő viszonyát is a bármilyen módon előadott történethez is. A keret lényege ugyanis, hogy az elbeszélő bizonyos szituációba helyezi a történetet. Például, igyekszik olyan fénybe állítani a majdani beékelt tulajdonképpeni történetet, mint ami valóságosan megtörtént. A legjellegzetesebb típusok, amikor a nyitó keretben úgy állítja be az elmesélendő történetet, mint aminek szemtanúja volt, maga is jelen volt az eseményeknél. Az elbeszélő ezzel a módszerrel próbálja hitelessé tennni az elbeszélendő történetet, annak valószerűségét alátámasztani. Röviden, az elbeszélő mintegy realisztikussá, valóságossá teszi a történetet, s igyekszik kiszűrni belőle ilyen módon a fikcionalitás látszatát. A záró keret esetleges utólagos kommentárjaival, az elbeszélő magyarázataival lényegében ugyanezt a szerepet játssza. Túl ezen azonban a zárókeretnek egyéb funkciója is van, összefüggésben természetesen a nyitókerettel. A beágyazott történet, mely önmagában is kerek egész, e sajátos szerkezeti vázzal további kerekdedséget biztosít a teljes történetnek. Az elbeszélő a valóságosságot is hangsúlyozza azzal, hogy a keretes formával még inkább lekerekíti, önmagába záruló formává alakítja az amúgy is zárt szerkezetet.

Ha mármost Csáth esetében tudatosítjuk azt, hogy mint utaltam rá, egyik uralkodó novellatípusa ebbe a szerkezetformába tartozik, akkor ez önmagában is meglepő, hiszen Csáthról az az általános képzet, hogy a fantasztikum, az abszurditás felé forduló elbeszélő. Tovább fokozza a különösséget, hogy -- bár novellisztikája sem tematikai, sem formai értelemben -- nem túl változatos, mégis a keretes elbeszélés nyomai, elemei összes novellaváltozatában megfigyelhetők.

Vessünk egy pillantást a Csáth által alkalmazott kerettípusokra ezek után. A leghalványabban érzékelhető, éppen csak jelzett keret, ráadásul nem is a megszokott klasszikus értelemben a Szeptember című novellában találha-

tó, melynek "foglalatát" lényegében csak egy stiláris keretezés alkotja, nevezetesen, hogy az indító és záró mondata a műnek majdnem szó szerint megismétlődik. Az Ismeretlen házban című novellában ennél valamivel konkrétabb a keret, itt sem abban az értelemben azonban, ahogy azt az általános jellegnél érintettem. Utolsó időszakából véve újabb példákat, a Tálay főhadnagyban vagy a Dénes Imrében bár realisztikus módon, de itt is csak jelzésszerű, nem is igazán kiépített a keretezés. Utóbbinál például csak annyi értendő rajta, hogy az elbeszélő a zárómondatokban mintegy valószerű kulcsot, magyarázatot ad, mintegy tudálékoskodik a novella értelmezésében.

Igazi keretes elbeszélés viszont például a Fekete csönd című korai novellája, A béka, a Találkoztam anyámmal, Pál és Virginia, vagy még inkább a Gyilkosság, a Délutáni álom, Irén mama, A kis Emma, Egyiptomi József, a "Souvenir", a Kisfiúk, de még jó néhányat említhetnék.

Külön csoportot alkotnak azok a novellák, melyekben valamilyen módon szerepel a keretezés, de vagy hiányzik az indító rész, vagy hiányzik a záró keret, vagy éppen alig hangsúlyos egyiknek-másiknak vagy mindkettőnek a megjelenése. Ilyen például a Rozi című novella, ahol mindössze három rövid mondat érzékeltet valamit a keretszerűségből, de a zárás teljesen hiányzik, még ezen a szinten is. Hasonló típus az Anyagyilkosság is, ahol is a nyitómondat (vagy nevezzük keretnek) szintén épp csak jelzésszerű: "Ha szép és egészséges gyermekeknek korán meghal az apjok, ebből rendesen baj származik" -- szól a novella indítása. Ez -- azon túl, hogy mintegy előre magyarázatát tételezi a bekövetkezendő eseményeknek, mintegy az egész történetnek -- másfajta elbeszélői viszonyt is kialakít, mint ami majd az elbeszélt történetben kap helyet. Metaforikusan fogalmazva, az Anyagyilkosság e nyitó mondata olyan, mintha egy nyitó keretbe -- történetesen akár egy anekdotázó elbeszélő felvezetésébe -- in medias res kapcsolódnánk be.

Az összes eddigi példák közül kétségkívül a legérdekesebb az Egyiptomi József. Nemcsak azért, mert határozott, meglehetősen hangsúlyos mind a nyitó, mind a záró keret, melyek együttesen egy kifejezetten hétköznapi, mindennapi és főleg realisztikus, valószerű keretformát eredményeznek, de azért is, mert mint Dér Zoltántól tudjuk, e novellának szövegváltozata is rendelkezésünkre áll. Ez a szövegváltozat későbbi, mint az általánosan ismert novella, tehát Csáth valami miatt nyilvánvalóan úgy érezte, hogy a mű további kidolgozást igényel. Ez újabb változat néhány lényeges ponton eltér az eredetitől -- ezek a változtatások azonban szinte kivétel nélkül a novella keretét érintik. Túl azon, hogy a keret és a beékelt történet amúgy is meglévő ellentétét, feszültségét Csáth ezzel tovább fokozza, szembetűnő, hogy a ke-

retet jelentősen bővítette. Kifejezetten magyarázó részeket épített bele, például az álom természetéről, s a keret valószerűségét bővítette a környezet, az egész elbeszélői szituáció részletezésével. Itt, ebben a változatban olvasható egy véleményem szerint ebből a szempontból is fontos, más, a szecesszióval közvetlenül összefüggő kérdésben pedig talán még fontosabb fejtegetés is: a nyitó keret álommagyarázásakor a keret elbeszélője így fogalmazza meg viszonyát az álomhoz: "Az álom reális dolog, életérték, megbecsülendő, finom elmemunka, akár valami szép vers vagy mese, ami közvetlen és szinte lemérhető élvezetet szerez."

Még egy példát érdemes talán megvizsgálni közelebbről. A korábban már említett Pál és Virginiáról elmondtam, hogy nem klasszikus keretes elbeszélés, mert a zárás hangsúlytalan, igazából nem oly mértékben jelölt, mint a nyitó keret, hiszen szigorúan véve mindössze egy mondat: "És ez az egész." A nyitás azonban még a szokásosnál is hangsúlyozottabban formálja meg a keretet, illetve a keret elbeszélőjének viszonyát a történethez, melynek jelen esetben szintén ő az elbeszélője. A nyitásban egész kis poétikai fejtegetést találhatunk az elbeszélés mibenlétéről, és kibontott elbeszélői viszonyulást, melyet majd a teljes történeten következetesen végigvisz. A nyitó keret így szól: "Pál és Virginiának a történetét akarom elmondani. De valamitől félek. Az olvasó — tudom — végigfutja a szemével a tárcát. Ha látja, hogy az utolsó részben valami élénk és furcsa dolog van — szaggatott párbeszédekkel például —, amelyet az írónak valahogyan sikerült érdekessé tenni, akkor esetleg kedvet kap, és elolvassa az egészet is. De különben nem. Ezért szeretném igen furcsán, színes részletességgel, izgatóan megírni ezt a történetet. De nem lehet. (...) Ezen kívül nagyon szeretem őket: Pált és Virginiát. Jó ismerőseim, és nem vinne rá a lelkem, hogy mint valami idegen lényekkel, elkomédiáztassam velök a papiroson a történetüket. Elmondom hát csak így." Pillanatnyilag számunkra most az lehet fontos az idézetből, hogy Csáth, illetve az elbeszélő milyen mértékben igyekszik valószerűsíteni magát a történetet. Fordulatokat alkalmaz, ismerőseinek mondja a főszereplőket stb. annak érdekében, hogy a történetnek ne a fikcionalitását, hanem a megtörtént, hiteles jellegét emelje ki, s helyezze a történet előterébe. Ez pontosan ugyanaz a módszer, amelyet az Egyiptomi József szövegváltozatában is láthattunk, itt talán még jelöltebb formában. S nemcsak a keretben, a nyitásban, melynek magyarázkodása önmagában is erre törekszik, de a főszövegben is: minduntalan elbeszélői kiszólások, kommentárok figyelmeztetnek, utalnak vissza a nyitó elbeszélői helyzetre, azaz felhívják a figyelmet, hogy a beígért igazi, megtörtént történetet olvassa az olvasó.

Sajátos racionalizálási szándék működik tehát a keretes vagy keretszerűnek minősíthető Csáth-novellák egy nagy részében. Mint láttuk, ez érthető lenne önmagában az olyan álomszerű vagy ténylegesen álmot elbeszélő novellákban, mint az Egyiptomi József vagy a Délutáni álom, kevésbé érthető első pillantásra például az olyan típusnál, mint a Pál és Virginia. De erre később térek vissza.

A keretes forma alkalmazása tehát a Csáth-novellák jó részét valamilyen formában zárttá teszi, önmagába záruló, megbonthatatlan entitássá. Nyitott szerkezetet keveset találhatunk ebben a típusban is, de a más szerkezeti elemekkel építkező novellák is, úgy tűnik, hasonló jelleggel bírnak. Ez utóbbiaknál feltehetően a lényegre törés és az alapvetően a lineáris vezetésű elbeszélés okozza ezt. S az is ide tartozik, hogy e típusnak nincs szüksége a valószerűsítő mozzanatokra, mert többségük eleve -- legalább látszólag -- valószerű térben, időben játszódik le. Legtöbbjük egy önmagában is lezárt történet, még akkor is, ha nyilvánvaló, hogy a Csáth-novellákban megképződő történetek nem tradicionális sztorik, nem cselekményesek, ebben az értelemben nincs közük a meséhez.

A keretes elbeszélések mindkét típusát -- tehát az álomszerű és a valószerű előadásmódú novellákat is -- ugyanez fűzi össze.

AZ ELBESZÉLŐ, A SZEREPLŐK, TÖRTÉNET ÉS TÉR VISZONYOK

A Csáth-novellák tehát nem történetmondó prózai művek. Legtöbbjükben kisebb vagy nagyobb fokban érzékelhető, hogy egy hangulat, egy lélekállapot megérzékítései, mint például a keretes típusból a Mariska az anyjánál vagy máshonnan véve példát, a Szombat este. Ennek megfelelően nagyon gyakori az egyes szám első személyű, ritkábban többes szám első személyű előadásmód. S ritka a harmadik személyű elbeszélés is. Mindkét változat ugyan eltávolított, az abszurdba hajló novellák a harmadik személyű elbeszélés révén, mások viszont a kerettel kapják meg ezt a jelleget. A szubjektivizálódás mégis pontosan érzékelhető mindkettőben.

Sajátos viszony alakul ki így a keretes elbeszélések kerete és a beékelt történet között. A beágyazott elbeszélés már nem igazi történet, a keret ugyan megmarad racionalizáló, valószerűsítő elemként, de lényegében csak körbezáró funkciót tölt be, nincs igazi vagy csak ritkán viszonyulása a beágyazáshoz. Láttuk már, sokszor csak stiláris vagy felvezető jellege marad meg; a keretből is eltűnik az a klasszikus formálás, mely kibontja a teljes elbeszélői szituációt, esetleg külön eseménytörténettel bír. Itt is inkább a

belső lélekállapotok, hangulatok uralkodnak vagy még egyszerűbben, pusztán csak egy formális keretet alkotnak a beékelt történet köré. A keretes elbeszélés sajátos tradícióját tehát a nem történetszerű, nem eseményes, nem akciókban megnyilvánuló forma oldja. Csáth maga ezt úgy fogalmazta, hogy "Ezzel a típussal szemben (mármint a mikszáthi modellel szemben) mint ellentétet (...) állítanám azt az írásművészetet, amelynek számára egység: az emberi élet. Az ilyen író az eseményekben nem talál valami különösebb érdekességet, nem is látja az események között azokat a "szálakat", mert a művészi nagyítóüvege nem ezekre van beállítva, hanem egy további síkra, ahol emberi alakok bontakoznak ki élesen." S még egy rövid idézet erre: ezek az írók, "akiknek a művészi látótere az "emberre" van beállítva, akiknek az "egység" nem a mese, hanem egy emberi élet...".

Ennek fényében is szemlélhetjük ezután a Csáth-novelláknak azt a sajátságát, hogy a mese, a történet redukciójával a szereplők (és olykor az elbeszélő viszonya hozzájuk) szintén a keretes formával hasonló jellegű zárt rendszert képeznek. Vagy önmagukra vonatkoztatottak csak, ha pedig viszonyrendszerbe lépnek másokkal, akkor az egész novella erre a viszonyra koncentrálódik. Nincsenek külső vonatkozásaik, legfeljebb a történet másik szereplőjére vonatkozódnak. A világhoz, tehát a külsőhöz pedig szinte egyáltalán nem vezetnek szálak. Az egyes szereplő vagy több szereplő kapcsolata önmagába záruló.

A legjobban ezt talán a novellák terei tükrözik, akár valóságos térről van szó, akár belső lélekterekről. Ez utóbbiak között említhetjük nemcsak azokat az elbeszéléseket, melyek egy álomleírással, vízióval ezt a belső teret egyértelműen hordozzák, de ide tartoznak lényegében a keretes elbeszélések is. A keret ugyanis tulajdonképpen egy elbeszélői teret, méghozzá önmagába záruló, nem vagy kevésbé kinyíló teret eredményez. De ha megvizsgáljuk azt, hogy az egyes novellák eseményszerűen milyen térben játszódnak le, akkor is ugyanerre az eredményre jutunk. Csáth írásai szinte kizárólag belső terekben, enteriőrökben kapnak létezést: szobabelsők, kávéházak belső terei alkotják a novellák téri kereteit. Jellemző, hogy A varázsló kertje című novellában milyen hasonlatot alkalmaz: "A kerítés mögött kert volt; nem nagyobb, mint egy kis szoba." De persze még a "kert" metafora is, önmagában, olyan zárt teret jelöl, mely belsőnek számít, s nem vonatkozik külső terekre.

A belsőre, az egyéni lét belső megnyilvánulásaira tevődik tehát a hangsúly. Még az olyan látszólag objektív, leíró novella esetében is erről van szó, mint a Katonai behívó. A végig azonos tónusban tartott elbeszélésben egy ponton furcsa közlésre bukkanhatunk: az elbeszélő-főhős így mondja el az

eseménytörténet egy szeletét: "... és telefonáltam az Adria Kávéházba, és az Árpád Kávéházba, nincs-e ott Barna úr. Jól tudtam, hogy nincs ott, mert Tápióbicskén van. Valóban, a pincérek jelentették, hogy nincs ott." Ez a történetben még egyszer megismétlődik. Kétségtelennek látszik, hogy a novella nem elsősorban a Monarchia külső abszurditását kívánja érzékeltetni, hanem egy lélek belső torzulását. Gaston Bachelard írja A tér poétikájában: "A félelem nem kívülről jön. S nem hordozói a régi emlékek sem. Múlt nélkül való. És filozófiája sincs. Semmi köze az elálló lélegzet filozófiájához. A félelem maga a létező (alany). Hova menekülni hát, hol elrejtőzni?" Az idézet nemcsak kommentárként érdekes, hiszen Cholnoky Viktor mondjuk A kísértet című tárcájában ugyanezt megfogalmazza már 1904-ben: "A tudományos kísértet az okozat, amelynek az oka nem a mennyországban vagy a pokolban van, hanem magában az emberben, amely mint individuum kapcsolatos ugyan a világgal, de mégsem hozzátartozó. Az az igazi, a meglevő, a reális kísértet, amelyet az agyvelőben támadó ok kivetít, bele a világba, hogy onnan látjuk magunk felé közeledni a magunkból valót, a látszólag ok nélkül való okozatot." Most eltekintenék attól, hogy a Cholnoky által hangoztatott racionalitásra kitérjek; Csáthnál ugyanezt már láttuk, s még visszatérek rá. Fontosabb a novellák szempontjából a Bachelard-idézet, mert e művek időbeli viszonyaira is figyelmeztet. Sem a keretes, sem a más típusú novellákban az időtényezők nem játszanak igazán szerepet. Az álomleírásoknál természetszerűleg szűrődnek ki a konkrét, meghatározható időviszonyok, más helyütt csak annyi konkretizálódik, hogy egy múltbéli esemény idéződik fel, visszapillantásról van szó. Megint másutt, ahol a konkrétabb térhez valószerűbb külső idő járul, ott is csak egy igen rövid tartamról beszélhetünk. E tényezők arra utalnak, hogy a Csáth-novella jellegét inkább egy meghatározatlan lebegésű időkeret fogja össze, ami főleg jelenre irányult. A múlt is erre vonatkoztatott, a jövő pedig majd teljes mértékben kiiktatódik belőlük. Ritka az az eset, amikor az elbeszélő kilép a zárt -- akár formális, akár nem -- keretekből, s szereplőiről további információt is közöl, mint például, A kis Emmában, bár ott is csak mintegy felsorolás jelleggel. "A levegő fojtó, a múlt rettenes atmoszférája ez. Vagy a jövőmé?" -- mondja az Elfeledett álom elbeszélő-főhőse, mert valójában mindegy is, melyik időről van szó.

Mindez, mármint ezen időbeli jellegzetességek egyfajta statikusságot, állapotszerűséget tükröznek, sugallnak. S ezen a ponton összefoglalható néhány általánosabb megjegyzés.

A NOVELLÁK VILÁGKÉPE

Láttuk, hogy a Csáth-novellák vagy keretes formában -- s ez a döntőbb --, vagy más jelleggel igen zártak, szerkezetük önmagába forduló. Az egyes novelláknak nincs más novellára vonatkoztatásuk, egymás mellett állnak. Terük -- már csak e szerkezeti vonás miatt is -- szintén zárt, mindig belsőkre irányult. Idejük többnyire meghatározatlan, nem mutat folyamatosságot, sokkal inkább változatlanságot, állapotot. Itt jegyzem csak meg, hogy ezért is szükségszerűnek látom az elkezdett regény töredékben való hagyását. A szereplők vagy az elbeszélő, ha azonos a hőssel, ugyancsak önmagába zárt vagy legfeljebb a kizárólagos kapcsolatra korlátozott. A szubjektum, az egyén áll magába zártan a novellák előterében. Ez még az ál-objektív novellákban is többékevésbé érvényesül. A történet eltűnik mint cselekmény, eseménysor, s állóképek egymástól függetleníthető sorozatává válik. Minden racionalizálási törekvés ellenére nem a külső, valószerűsített körülmények, környezet lesz a domináns, hanem a belső, a lélekállapot. Ebben ugyan érvényesülnek olykor a pszichoanalitikus alapokból származó ok--okozati összefüggések, lényegében azonban a történet nem halad valami felé, nincs teleologikus tétje. Okról csak abban az értelemben beszélhetünk, ahogy azt Cholnoky Viktor fogalmazta meg: "... mindez csodálatos, szenvedést okozó, de egyszersmind érthetetlen és furcsa, úgyhogy azt a meggyőződést kelti föl, hogy a dolgoknak ebben a formában nincs semmi oka és célja" -- mondja, írja az Ópium elbeszélője is. Vagy az Elfeledett álom elbeszélője: "Megdöbbentő és rettenetes ez az elhagyott szoba, üres és céltalan." Más oldalról, nem elbeszélésbe távolítottan is megfogalmazza mindezt Csáth, a Sassy Attiláról szóló cikkében: "az élet egyetlen oka és célja az élet maga..." A korábbi keltezésű Ópiumban szinte szó szerint ugyanez szerepel: "... azért élünk, hogy éljünk, és semmi másért. Hisz ez az egyetlen célja a létnek." Mindez a személyiség mélységes válságáról, megrendüléséről tanúskodik egyfelől, másfelől e megrendült személyiség önmagába rekesztettségéről, harmadsorban pedig egy sajátos értékképzetről, melyben ez az önmagába fordult személyiség -- amely mintegy kivonult vonatkozási pontjai közül -- előlép önértékké. Az egyetlen létre vonatkoztatottság, hogy ez az egyén, szubjektum létezik, van, s az élet is ezért érték, bár közelebbről meghatározhatatlan ez. Sőt, mint A lelki betegségek helye a többi betegség között című írásában kifejti Csáth, még ez a meghatározatlan lét is sajátosan értelmezendő, amennyiben "Az öngyilkosság valóban a legpregnánsabb, legintenzívebb élés, életkívánás. A legizzóbb, legmohóbb élet." Az önmagáért való lét, s a személyiség, mely önmagát mint értéket csak úgy

képes tételezni, hogy elpusztítja magát, ugyancsak egy zárt rendszerű, körszerű világképet sugall; metaforikusan, olyan csapdahelyzetet, melyből nincs menekülés. A szecesszió kivonulása tehát csak a valóság vonatkozásaira értheto, a Csáth-novellák tanúsága szerint a valóság nem változtatható meg, nem változtatható át álommá, mert maga is valószerűtlen, az egyetlen lehetőség az álom, a vízió, a valószínűtlenség reálissá tétele. Itt kapcsolható össze talán a szecesszió és a novellák világképének a kérdése.

SZECESSZIÓ ÉS VILÁGKÉP

A szecesszió stilizáltságáról, dekorativitásáról ismert. Ez a fajta jellemzése azonban csak külső stiláris jegyeit rögzíti, s ezt sem általánosítható értelemben. A szecesszió véleményem szerint viszont inkább létérzékelés, világlátásmód, sajátos világkép, melyet jellemeznek ugyan bizonyos mértékig az előbb jelzett stiláris jegyek, de ettől eltérő külső formákban is felfedezhetjük világképi alapjait. Pór Péter szögezi le Az irodalmi szecesszió fogalmáról című tanulmányában, hogy a szecessziós alkotók "nemcsak az elkülönülés absztrakt, iránytalan vágyát követték (mármint az elődöktől való elszakadásban), hanem, bármennyire is furcsán hangozzék az irányzatról szólva, melynek legmegütőbb jellemzője a stilizáltság, határozottan valószerűbb művészetet igyekeztek teremteni..." Pór Péter is hangsúlyozza, hogy ez a valószerű nem keverendő össze a realizmussal, sem mint stíluskategória, sem mint ismeretelméleti kérdés. Valamiféle elvont igazságértékről lenne itt szó, igaznak, valóságban lévőnek tüntetve föl olyan személyiségkérdéseket, létproblémákat, melyek a naturális valóság mögött látszanak csak. Ami Csáthot illeti például, ebben a vonatkozásban látom a magyarázatát annak a formai kérdésnek, hogy miért alkalmazza -- durván fogalmazva -- a feleslegesnek tűnő keretes elbeszéléstípust oly gyakran. Vélhetnénk persze a tradíciók sajátos továbbélésének, a konvencióktól való szabadulás képtelenségének is e forma újra és újra való fölhasználását. Ennek azonban ellentmond, hogy e keretek még hangsúlyos formájukban is igazából súlytalanok, nem adnak a novelláknak realista értelemben távlatot. Szecessziós paradoxon, hogy valószerűtlen vagy annak tetsző helyzetek, szubjektív érzetek kapnak ilyen racionalizált, hitelesítő, valószínűsítő formákat. Miközben mind általában a szecesszió, mind konkrétan a csáthi novella arról beszél, hogy mindez valószerűtlen. Ugyanahhoz a körhöz értünk így vissza, mint amit láttunk már az elbeszélések világképének leírásakor. Most csak metaforikusan ismételve: az élet összeér a halállal, az életösztönt -- mint Cholnoky írja -- felváltja a ha-

lálösztön, "az esztétikus halál, amely testvére az álomnak". Cholnoky még hozzáteszi: ez lesz a tökéletes Nirvána. E gondolatmenetek, világképek mögül a szecesszió egyik domináns eleme, világképi eleme sejlik föl. Az esztétikus, a megkomponált pusztulás, mely külső megjelenésében lehet akár valóban szép is, mint az Eroica hősének eltervezett, célzatosan keretezett halála. A szépség és a rettenet azonban a szecesszió műveiben teljesen együtt járnak: mint Körösfői-Kriesch Aladár képén az Ember a halál nyomában, ahol is a szép és hívogató lánymaszk mögül egy csontváz kandikál ki. De ez a halál metafora sem egyértelmű; a halál, mint láttuk Csáth egyik-másik novellájában, illetve más jellegű írásában, nem igazán tragikus, sőt, mintegy az igazi létformához való elérés eszköze; Pór Péter szavaival, mindössze "metafizikai létformaváltás". Végül is hát, a megrendült személyiség is csak valószerűtlen, olyan állapot, mely zártságában önérték, de igazából mögüle is csak a semmi néz vissza szemlélőjére. Ebben azonban már nincsenek stiláris fogódzók; lehet dekoratív-stilizált, lehet mindez racionalizált, valószerűsített formában. Ezért úgy gondolom, hogy Csáth "égi" és "földi" novellái ugyanabból a szecessziós létérzékelésből nőnek ki; az egyik önmagában valószerűtlen, bár valószínű formák alakítják ki; a másik önmagában valószínű (mert még tudományosan is megalapozott), de végkifejletében ugyanolyan irreális, mint a másik. Vagy megfordítva: mindez ugyanolyan igaz, mint bármely realista történet, ha nem kötjük elsősorban ismeretelméleti kérdésekhez. Nyitott, többféle értelmezési lehetőséget is nyitva hagyó szerkezetet, világképet a Csáth-novellák alig kínálnak, önmagukba zártságukban azonban -- még kívülre irányuló referenciális elemek hiányában is — arra utalnak szecessziós alapjukkal, átfogó világképükkel, hogy -- s itt egy Kosztolányi-szakértőt idéznék, aki azonban Csáth-ügyekben is kompetens —: "A történelmet a győztesek írják. A legendákat a nép szövi. Az írók fantáziálnak. Bizonyos csak a halál." (Mily dicső a hazáért halni. Esterházy Péter: Bevezetés a szépirodalomba. Danilo Kis novellájának idézete.)

JUHÁSZ ERZSÉBET

A SZECESSZIÓ MINT FORMATEREMTŐ ELV CSÁTH GÉZA NOVELLÁIBAN

Egy közelmúltban írt tanulmányomban Csáthnak azokkal a novelláival foglalkoztam, amelyek a félelem szülte erőszak és az erőszak szülte félelem elválaszthatatlan együttesének tematikáját ábrázolják. A béka, a Fekete csönd, Gyilkosság, A kis Emma s a téma végkifejleteként az Anyagyilkosság elemzésével igyekeztem alátámasztani a fentieket. E novellák tárgyilagos hangneme, példaszerű tömörsége homlokegyenest ellentétben áll azon novellákkal, amelyek a szecesszió stílusjegyeit viselik magukon. Mielőtt azonban ez utóbbiakat vizsgálni kezdjük, fel kell hívnunk a figyelmet arra, hogy a félelem és agresszió kölcsönhatását, illetőleg Mészöly Miklós megfogalmazásában "ösztön és tudat archaikus frissességű konfliktusait" feltáró novellák mindegyikének önmagán túlmutató jelentése az emberi létet minden ízében átjáró irracionalizmus és transzcendencia. Az egyetemes bizonytalanság és kiszámíthatatlanság kísérteties alapélménye az, ami az író világlátását e novellákban meghatározza. Csáth szecessziós novelláinak tárgyalásakor egy pillanatra sem szabad szem elől tévesztenünk ezt az írói életérzést és világlátást, minthogy a két, látszatra olyannyira eltérő novellatípusnál a különbségek lényegében csak a megfogalmazás módját érintik, noha igen jelentős mértékben hozzájárulnak e tartalmak további árnyalásához. Ezeket a vonatkozásokat kívánom a továbbiakban részletesen kifejteni.

A magyar szecessziós irodalom valamennyi méltatója egyetért abban, hogy a szecesszió nem tekinthető a századforduló egységes stílusirányzatának, valamint abban is, hogy bizonyos jegyeiben különbözik a nyugat-európaitól éppúgy, mint az osztrák szecessziótól, ez utóbbitól épp a monarchia-beli együttélés következtében. A szecessziós világnézetet a magyar szecesszió esetében mélyebben járja át a menekülés--lázadás kettőssége, s kiváltképp a lázadásé. A korabeli magyar valóság olyan szorítót képez, amely csak igen rövid időre teszi lehetővé a kivonulást, a menekülés e lehetősége előbb-utóbb irreális-

nak bizonyul. Ebből adódik, hogy a Kert mint a magány és a kivonulás szó szerinti vagy metaforikus tere Csáth rövid életművében sem lehet olyan terebélyes, rétegezett és árnyalatgazdag, mint például az osztrák irodalomban, ahol, mint Hanák Péter írja, "a Kert vagy közvetlenül önmagát jelenti, a megmentett természet egy elzárt darabját, vagy metaforikusan a magány, a visszavonulás tere", s ugyancsak nem formálódhat tartósan, azaz egyetemes tartalmakat összegező érvénnyel "az önmegismerés terévé, a lélek rejtett mélyévé". Úgy vélem, a magyar irodalmi szecessziót általában is jellemző jegyeket és sajátságokat Csáth Géza Elfeledett álom című novellája foglalja magában, ahol a kivonulás úgy tételezi önmagát, hogy egyúttal szükségszerűen meg is semmisíti; a metaforikus Kert megteremtése itt egyúttal a Kert "fölrobbantása" is.

Kezdjük a szecesszós Csáth-novellák elemzését A varázsló kertje című̈vel. Már a cím is jelzi, hogy színtere jellegzetesen szecessziós. Ez a kert időtlen álomból, jelenidejűsített emlékből, mesék ihlette képzeletből és jelen idejű valóságmozzanatokból szövődik egyetlen homogén közeggé: az igézet terévé. Adva van e novellában egy valóságos kert is, ez azonban csak ugródeszkául szolgál a képzeletbeli megidézéséhez. A valóságos részletek látványa csak egy pillanatra villan fel, s máris átadja helyét a látomásnak és révületnek. Kábító, ismeretlen, édes illat lengi be e csáthi kertet. A virágok egzotikusak, képzelet szülte formákkal és méretekkel rendelkeznek, sokféleségük is mesebeli gazdagságú: vannak "hosszú szárú, kürt alakú virágok, amelyeknek szirmai mintha fekete bársonyból volnának", vannak "alacsony, vékony szárú virágok" és lila nőszirmok. A meseszerűség mindenekelőtt az érzékszervek felfokozott működését hivatott megjeleníteni és érzékeltetni, a létezés érzékek által való átélésének dimenzióját, ahol a felsőfokot a gyönyör képezi. Ha a lélek mélyének tekintjük e csáthi kertet, akkor arra figyelhetünk fel, hogy egészét az erotikum tölti ki, amely érzéki szépségből és kegyetlenségből szövődik. A varázsló a novellában az erotikus felfokozottság, az érzéki tobzódás megtestesítője: kertjének ezernyi, csodás szépségű virága hajnalban leánnyá változik, s ő ott hempereg e lányokká változott virágok között. Gyönyörvágyát azonban nemcsak az érzéki szépség váltja ki, de a harácsolás és ölés szenvedélye is éppúgy táplálja, e két szenvedély elválaszthatatlan egymástól: a varázsló rablókat tart, akik minden éjszaka ölnek, és elrabolják a kincseket az alvók és meggyilkoltak házából. A varázsló az erotikus kéjvágyhoz hasonló szenvedéllyel gyűjti e kincseket. Ugyanez az egymást szító kettős szenvedély fogalmazódik meg Csáth Anyagyilkosság című novellájának gyakran idézett soraiban: "Witman fia a bagolyra gondolt, és át-

villant az eszében az, hogy mindaz, ami az életben szép, nagyszerű és izgalmas, miért rettenetes, megmagyarázhatatlan és véres egyszersmind." Mindkét novella, egymástól oly eltérő stiláris jegyeik ellenére is, Mészöly Miklós meghatározásával élve "értelemmel nem követhető szituációt" jelenít meg. A varázsló kertje című novella mindenekelőtt annak köszönheti magas művészi hőfokát, hogy a benne megjelenített "értelemmel nem követhető szituációban" mindig tökéletes a lét érzékelésének, tudomásulvételének és átélésének, ezeknek az egymástól oly különböző dimenzióinak az egybejátszása. E szituáció álomból, emlékből, képzeletből és jelen idejű valóságmozzanatokból tevődik össze, de úgy, hogy szüntelen egymásba villódzásuk a lét egy sajátos minőségét, az erotikus megigézettséget állítja elő: a vágyott szerelmi gyönyör felfokozott állapotát.

Van Csáthnak néhány olyan novellája, amelyeket jellegzetes szecessziós motívumok és stiláris megoldások jellemeznek, azonban nem sikerül elérniük A varázsló kertjének esztétikai színvonalát, az író életérzésének és világlátásának szempontjából azonban sokatmondóak. Ezért térünk ki rájuk a továbbiakban. Az álom, az álombamerülés mint a kivonulás egyetlen lehetséges módja a Józsika című novella végső konklúziója: "Az ágy fehér, puha és kedves -- olvashatjuk. -- És álmodni nagyon szeretek. Mindig álmodom. Nem alszom el mindjárt. Sokat gondolkodom még különböző dolgokról és arról, hogy mit fogok csinálni, ha nagy ember leszek. Azt hiszem, sohasem fogok megnőni. Az idő olyan lassan múlik. Minden nap egyforma, már a természete szerint is, minden körülmények között. Nincs kedvem semmilyen foglalkozáshoz. Szeretnék tengerre szállni és hajós lenni, vagy még inkább a felhők országába menni és ottan lakni. Szeretnék bolyongani a nagy felhőmezőkön, ahol olyan csendes, aranyos és gyönyörű lehet minden. Persze, ez nem valósulhat meg, és talán éppen azért annyira szép. De hát az élet fele álom, és így nincs ok a zúgolódásra. Elvégre nem lehet mindig jó. Az élet, az ébrenlét tele van félelemmel, unalommal, sok rossz emberrel, és sok olyan emberrel, akik jók, kedvesek, mint a dada és a nagymama, de akikhez tulajdonképpen semmi közünk; az álom kárpótol mindenért." A kivonulás vágya itt igen egyszerűen, áttételek, önmagán túlmutató jelentések nélkül mindössze minősítik a mindennapok éber állapotát, amely egyhangú és sivár. Itt is tipikusan "racionális álmodozásról és kompenzálásról" van szó, mint ahogyan Mészöly a Találkoztam anyámmal című Csáth-novellára vonatkozóan megállapítja. A Délutáni álom című novellában is az álom régiója képezi a Kertet, a kivonulás terét, ahol lehetségessé válik a képzelet szabad szárnyalása. A Délutáni álom keretes novella. Az elbeszélő egy ismerősével beszélteti el álmát, a tulajdonképpeni cselekményt. Érzéke-

ket borzongató, mesés színtér elevenedik meg ebben a novellában, szerelmet szító mesebeli átokkal vert grófkisasszonnyal. Ez az álmodott mesebeli világ a lélek tere, amely tele van szerelem- és boldogságvággyal, s ugyanakkor félelmekkel, szorongásokkal is. A novella gyengesége mindenekelőtt a kivonulás szituációjának esetlegességéből ered. Ez az álom nem tud szükségszerűvé szervesülni, önmagáért valóan, gyökértelenül lebeg ég és föld között. Csáth nem tud büntetlenül elrugaszkodni mindattól, amit a világ kettősségéről, ösztön és tudat felszámolhatatlan konfliktusáról tud, egyedül akkor evidens, amikor fölfedi "küzdés és reményvesztés, harmónia és diszharmónia kettős naprendszerét", ahogyan Thomka Beáta írja egy helyütt. Van azonban e novellának egy olyan részlete, amely alapvetően fontos ismétlődő, s mind gazdagabb jelentésrétegeket magába olvasztó motívumot jelenít meg. Ez a részlet egy tükörterem leírását foglalja magában; idézem: "Hatalmas terembe léptünk, amelynek tükör falai voltak. A grófkisasszony eltűnt mellőlem, de a tükörben száz és száz más volt helyette. Szinte tolongtak, annyian voltak; egy egész sereg egyforma leány tekintett reám körös-körül. Mindannyi mezítelen. Itt fölemelt karokkal állt az egyik, ott a másik a háta megett fonta össze a kezeit. Mindannyinak másképpen csillogott a szeme és különböző volt a tekintete." A sok-sok tükörkép közötti tanácstalan bolyongás az eltévedés, a tájékozódásvesztés metaforikus jelentését foglalja magában. Nyilvánvaló ugyanis, hogy nem szó szerinti eltévedésről van szó, mint például a tartalmát tekintve messzire utaló Emlékirat eltévedésemről című novellában, ahol egy kisfiú valóságos eltévedéséről és hazatalálásáról olvashatunk. Noha már itt megfogalmazódik, hogy az eltévedés Csáth novelláinak vissza-visszatérő motívuma: "Eltévedésem húsz, harminc vagy negyven év előtt történt -- olvashatjuk --, e pillanatban pontosan igazán nem tudom. De azt tudom, hogy akkor négy és fél esztendős voltam. Az eset maga egyike azoknak az eltévedéseknek, amelyek életem során azóta oly csodálatos módon ismétlődtek és annyiszor, hogy nagyrészt elfeledkeztem róluk."

A Délutáni álom tükörterme már magában foglalja az eltévedés motívumának megemelt, önmagán túlmutató jelentését, minthogy egyetlen lény, a grófkisasszony látszik valamennyi tükörképen, s így a másik ember ki- és megismerhetetlenségének példázataként értelmezhetjük a fent idézett jelenetet. E motívum végkifejlete az Elfeledett álom című novellában fogalmazódik meg. S hadd utaljunk már előre arra a szemléletbeli rokonságra, amely Kosztolányi Utolsó fölolvasás című novellájának emlékezetes tükörjelenetével összekapcsolja. Kosztolányinál megkérdőjeleződik, hogy van-e egyáltalán tükör, vagy csak az útvesztő, a labirintus érzékeltetésére szolgáló illúzió a tükör (a

tükörkép már eleve színtiszta illúzió -- ne feledjük), melyben a végeláthatatlan folyosók mélyén látszódik csupán, ami nincs. Csáth Elfeledett álom című novellájában nincs is jelen a tükör, de minden látvány elveszíti önazonosságát, ezért minősül minden színtér tükörképnek, labirintusnak a fogalom bölcseleti értelmében.

A Találkoztam anyámmal című novella metaforikus kertje, a kivonulás színtere, közege a halálélménnyel és erotikával telített képzelet teremtménye. Ezeken túlmenően a bűn motívuma teszi jellegzetesen szecessziós alkotássá. Önmagán túlmutató mozzanatnak tekinthető, hogy e bűn forrása a jóvátehetetlen, megbocsáthatatlan felejtés. Itt valóban "racionális álmodozásról és kompenzálásról" van szó, de ez az "értelemmel nem követhető szituáció" megsejteti a felejtésnek egy gazdagabb jelentéstartományát is, amely ugyancsak az Elfeledett álom című novellában nyeri el mélyebb értelmét. Itt válik a felejtés az eltévedés metaforikus jelentésének szinonimájává, s egyúttal a kivonulás gesztusának végső jelentésévé is.

A Találkoztam anyámmal című novellának a halálesztétika és a halálerotika a két fő rendezőelve. Mindaz, ami e novella Kertjében történik, csak érzékszervekkel ragadható meg. A napszakok váltakozásának megfelelően napfényben a mindent átható erotikum van túlsúlyban, alkonyatkor, az est közeledtével pedig a közelítő elmúlás, halál lesz fokról fokra érzékelhetőbbé. "A lányok illatos karjukkal végigtörölték sápadt, égő arcomat -- olvashatjuk. -- Puha, lusta rózsakarjukkal átölelték sovány és csontos derekamat." Május van, mindenütt gyöngyvirágok nyílnak, hárfaszót és fuvolaéneket hallani. Ez az a képzelt tartomány, ahol felmerülhet a felejtés mélyéről az anya erotizált alakja, aki üde, szép és fiatal. Az anyával való rövid együttlét csúcspontján az erotikum és a halál motívuma eggyé olvad: "Én gyorsan összeszedtem a mező összes gyöngyvirágait és rászórtam. Elborítottam vele lányos emlőit, melyekkel engem sohasem szoptatott. Ő pedig néma nevetéssel nézett rám, míg csak el nem fogytak a gyöngyvirágok." E virágokba temetés után a halál motívuma fokról fokra erősödik, az érzékelés minden szintjét átjáró egyetemes fogyatkozás érzékeltetésének rendelődik alá minden, az érzékek intenzitása azonban ekkor még erőteljesebb: "Jaj, egyszerre a kék erdőnél voltunk. A hegedű- és hárfaszó már csak messziről, elhalóan csengett. És mind a ketten elszomorodtunk. Egymást átölelve révedeztünk a néma, harmatos mezőn, és néztük az alkonyóra ködeit, melyek a lábunk előtt imbolyogtak."

A varázsló halála című novellában, noha a halál motívumát már maga a cím is magában foglalja, mégsem kap fő hangsúlyt, elsődleges fontosságúnak a varázsló jelentésköre tekinthető, annál is inkább, mert ismétlődő motívumról

van szó ebben az esetben is, s a jelentésváltozatok sorát egy jelentős vonatkozásban gazdagítja. Végső jelentésében az egész novella a varázsló csáthi értelmezésének tekinthető. De kezdjük elemzésünket e motívum alakulástörténetének rövid áttekintésével. Az előbbiekben elemzett Délutáni álom című novellában egyértelműen mesei funkciót tölt be. A varázsló itt jövőbelátó, jós. Az álom zűrzavarában egyedül ő képes rendet teremteni. A varázsló kertje című novella varázslójáról már elmondtuk, hogy az ellentétes szenvedélyekből táplálkozó szerelmi gyönyör vágyának megtestesítője. Ugyancsak a varázslók közé sorolható A vörös Eszti című novellában megjelenő Andersen bácsi, aki a szerelem önpusztító tüzére figyelmeztet. Idézzük A vörös Esztiből az e tartalom összefoglalásának tekinthető sorokat: "Az ifjúság és a vágy benned, mint egy tőből nőtt, nagy virágok, virítanak. És aki látja, csak örvend neki... -- Kis szünetet tartott, és botját csiklandóan végighúzta arcomon. -- De a hozzáértő kertész megijed ám, és óvja a két virágot, amelyek pompázásukkal elpusztítják egymást." A varázsló halálának ez az önpusztító szenvedély a tárgya. E novella varázslója egy személyben válik a varázslás alanyává és tárgyává. Az eredmény csak rossz varázslat lehet, melynek pusztulás a végkövetkezménye. E novella színtere eleve a lélek mélye, a kivonulást pedig a varázslat, illetőleg az elkábulás, a narkózis dimenziója képezi. Ugyanakkor egy új mozzanatra is felfigyelhetünk: az iróniára, amely nem azt a közeget minősíti, mely kivonulásra késztette a főhőst, hanem magának a kivonulásnak a gesztusát. Az irónia itt lépten-nyomon megkérdőjelezi e gesztus értékét. Ezért van az, hogy nem a varázsló haldoklását érezzük hangsúlyosnak, noha ugyancsak a kivonulás végességének a példázata, hanem azt, hogy eközben pózol, szerepet játszik. A metaforikus kert itt már csak díszlet. Még egy lépés és felrobban.

Ez a lépés az Elfeledett álom című novellában következik be; a felrobbant Kert szuggesztív megjelenítését tartalmazza e novella. Csáth művészi és emberi sorsával kísértetiesen egybehangzóan itt válik a szecesszió igazán formateremtő elvvé, amikor a megteremtés és szétrombolás egymást teljességgel kizáró ellentéte egy pillanatra szerves egésszé lesz, s ami kizárná minden más esetben, az itt értelmezni képes egymást. Mintha egy földobott tárgy -- értelemmel föl nem foghatóan -- megállna a levegőben. A metaforikus Kert réstelen következetességgel teremtődik meg ebben a novellában: az "ad absurdum" vitt értelem következetességének az eredménye, ahogyan Csáth végiggondolja a kivonulás gesztusát. Végső konklúziójában ugyanis e gesztus nem lehet részleges, ha viszont teljes, akkor szükségszerűen föl kell számolódnia minden támpontnak és fogódzónak, hiszen a kivonulást csak az teszi teljesen, minden

vonatkozásában indokolttá, ha e támpontok hamisaknak bizonyulnak. S ha felszámolódnak a külső támpontok, egyúttal a személyiséget folyamatosságában összetartó belső fogódzóknak is meg kell szűnniük, minthogy külső és belső között itt már semmilyen viszonyításrendszer nem létezhet. Az ad absurdum vitt értelem végkövetkeztetéseképpen az igazi kivonulás paradox módon nem lehet más, mint teljes külső és belső kiszolgáltatottság. E Csáth-novella magát a dadogó lét érverését jeleníti meg, a semmi ágán szituációjának József Attila-i létélményét előlegezve már itt és ekkor a magyar irodalomnak.

Már az első mondatban döbbenetes erővel fogalmazódik meg a külső és belső támpontok kiiktatása: "Sohase láttam ezt a vidéket." A továbbiakban a külső és belső támpontok teljes hiánya kap újabb nyomatékot: "Sárga, meszelt, magas, kétemeletes állomásépület, barna zsalus ablakokkal. A sínek mellett ökörfarokkóró virága. A legmagasabb oldalsó ablakból az apám feje hajol ki. Némán int. Menjek fel? Mit akarhat? Hogy került ide? De hiszen ez nem is az apám." Sorra számolódnak fel az otthon s otthonosság toposzai: a "hazavezető ösvény" nem vezet el az otthonhoz: öccse nem ismeri meg. Az út "elváltozik", Chirico-ian emberüres a táj, s lakatlanok a házak is: "Bemegyünk egy félig nyitott ajtón, ahonnan vörös lámpafény dereng. Egy csendes, elhagyott szoba ez, ahol nem lakik senki, ahol éjszakákon át ég a magányos lámpaláng, anélkül, hogy valakinek világítana." A továbbiakban újra átváltozik a színtér, a vidék azonosíthatóvá, nevén nevezhetővé lesz: "Venezia", de itt sincs sehol egy ember, kihalt az egész város. A külső és belső támpontok megszűnése újabb nyomatékot nyer e pompás, de emberüres velencei díszlet közepette. Minden megtörténhet e csáthi semmi ágán-határhelyzetben: "A levegő fojtó, a múlt atmoszférája ez. Vagy a jövőmé? Mi minden érheti az embert, sejteni sem lehet, hova fogok kiérni, mit fogok látni, hol fog leszakadni velem a lépcső -- mindezt e pillanatban el se gondolhatom." A továbbiakban mind több síkon elevenedik meg az egyetemes kiszolgáltatottság élménye és tudata. Mondatonként váltakoznak e síkok: emlékszilánkok csapódnak be a kísértetiesen bizonytalan hitelű jelen idejű történésekbe. Úgy tűnik, valójában nincs is jelen idő, hiszen az is csak érvényét vesztett fogódzó. Egyidejűsödik a múlt, jelen és jövő, emlék és (láz)álom, képzelt és valós. Csak a lét egyetemes, mindent átható dadogása az, ami van. A Kert szétszikrázva robban. Figyeljük meg e robbanások mondatonként más-más tartalmakat megsemmisítő sorozatát: "El kell szédülnöm az erős déli napfény miatt. Nem tudom, nem látom, mi van körülöttem... Csak az apám hangját hallom. -- Fogd meg a kezemet, fiacskám! Megfogom. Óriási nagy keze van. Az egész tenyerem alig éri át a mutatóujját. -- Jó, jó, de hiszen nem maradok itt! -- Hát akkor menj csak, ahová akarsz.

Indulok. Az apám arca fájdalmas és sápadt, de látom, már letárgyalta magában az egész dolgot. (...) Az út tele van apró békákkal és más meztelen, rózsaszínű állatokkal. (...) És ni, itt fekszik köztük a Zsoli is, a régi, szép, fehér kutyánk. (...) Éppen, mint amikor elütötte a vonat a pályaudvaron. Zsoli! Zsoli!"

Elfelejtett álom? De hiszen épp az ellenkezőjéről van szó: mindarról, ami elfelejthetetlen és meghaladhatatlan, s ami ennél tovább már nem is mondható, egy munch-i sikollyal csupán abbahagyható: "Borzasztó, borzasztó!"

A végiggondolás kegyelmet nem ismerő következetessége juttatja el Csáthot teremtés és rombolás azonosításának rövidre zárásáig. De innen már — se előre, se hátra — nincs tovább. Lázadása és "homo novus" volta — amelyre Bori Imre tanulmánya hívja fel a figyelmet — ebben a következetességben mutatkozik meg teljes mélységében és minőségében. Mészöly Miklós megfogalmazását idézve: "Csáth semmit sem emelt át sehová, pusztán csak azért, hogy az "elviselhetetlen" célszerű funkciót kapjon. Leplezés nélküli együttélést vállalt mindennel; a kihagyás nélküli küzdelmet vállalja. Nem segít magán kompenzáló motivációk keresésével és teremtésével (...) Aminek tanúi vagyunk itt: az értelem önmegőrző öngyilkossága."

POMOGÁTS BÉLA

MESE ÉS ELBESZÉLÉS

A huszadik század első két évtizedének elbeszélő irodalma sok tekintetben a meseműfaj hagyományait követte és fedezte fel újra, friss művészi erőt öntve abba az évezredes epikai formába, amelynek karakterét nemcsak a fantasztikum hozza létre, hanem a példázatosság is. Meséket írt az öreg Tolsztoj, a tizenkilencedik századi klasszikus próza lezárása gyanánt és a fiatal Franz Kafka, egy bölcseleti és mitikus jellegű huszadik századi irodalom beköszöntőjeként. És közöttük a meseműfaj mesterei: Oscar Wilde, Maeterlinck, Hofmannstahl, Rilke, Thomas Mann, Leonyid Andrejev vagy hogy magyar írókra is hivatkozzunk, Ambrus Zoltán, Gozsdu Elek, Krúdy Gyula, Szini Gyula, a két Cholnoky és persze Csáth Géza, akinek epikai világát minduntalan átszövik a meseemlékek, a mesés történetek. A századforduló és a századelő forrongó magyar prózairodalmában két olyan, egymással szorosan összefonódó áramlat is haladt, amely szívesen sodort magával csodás és fantasztikus történeteket. A szimbolizmusra és a szecesszióra gondolok, az első a mesevilág jelképes lehetőségeit, a második ugyanennek dekorativitását használta ki. A mese a valóság végső absztrakciójaként szolgálhatott, minthogy az az epikai struktúra, amely egy képzeletbeli világ csodálatos szereplői és fantasztikus eseményei következtében létrejött, mindig az emberi élet örök konfliktusaira utalt.

A századforduló irodalma részben a mese csillaga alatt született, s érdemes felidézni Osvát Ernő írását, amely Ambrus Zoltán Pókháló kisasszony című kötetét mutatja be: "Kétségtelen, hogy az út a romanticizmusból a realizmusba, s ennek kialakulása a lélektani irányban nem egyéb, mint a modern írás szabatosságra törekvése. Nem annyira a dolgok története, mint inkább a dolgok értelmének a története fontos és érdekes a mesekeretben."[1] Ezzel a

[1] Osvát Ernő a kortársak között. Szerk. Kőszeg Ferenc és Márványi Judit. Bp. 1985. 51.

megállapítással egészen egybehangzóan jelöli meg a mesehagyományok prózapoétikai szerepét -- ugyancsak Ambrus Zoltán munkásságát véve kiindulásnak -- Bodnár György, midőn a huszadik század elején megújuló magyar elbeszélő irodalom útjait és törekvéseit rajzolja meg: "Az ő párbeszédei (...) a történetek és a dolgok reflexiói akarnak lenni -- anélkül, hogy beépülnének az elbeszélés szerkezetébe. (...) Gyergyai Albert a »rezonőrhanggal« azonosítja ezt az elbeszélői modort. (...) Találó fogalom ez, még ha nem minősített is. A rezonőr kívül van az elbeszélésen, a reflektáló író pedig belül -- még akkor is, ha külső nézőpontot választ. Bizonyára a filozófiai elbeszélésnek ez a dilemmája vezeti el Ambrus Zoltánt a meséhez. Annak az írónak, akinek a dolgok történeténél fontosabb a dolgok értelmének a története, s akit jobban érdekel az általános emberi, mint a zsánerszerű jelenség, a mese vonzó műfaj, hiszen a stilizált kerete és példázatszerűsége hitelesítő közeget kínál gondolatai és morális problémái számára."[2]

Csáth Géza hasonló meggondolások nyomán használta fel elbeszéléseiben a meseszerkesztés hagyományait, illetve a mesevilág motívumrendszerét. A mese nála is olyan stilizációs eljárás, amely a történet "értelmét" segít kibontani, s azt az érzelmi állapotot vagy konfliktust érzékelteti, amely az elbeszélés mögöttes terében található. Ezt az érzelmi konfliktust általában a gyermekkori illúziók szomorú veszendősége okozza, az hogy az ifjúság álmait és vágyait semmiképpen sem igazolják a beköszöntő férfikor tapasztalatai. A mese ilyen módon a nosztalgikus érzés epikai köntöse, s a mesemotívumok az elvágyódás fájdalmas közérzetét fejezik ki. Így Csáth elbeszélő művészetének egyik remekében, A vörös Esztiben kétféle módon is: egyrészt a gyermekkor mesevilágának konkrét képeivel, másrészt azáltal, hogy a történet fabuláris elemei minduntalan a gyermekkorhoz szervesen hozzátartozó meséknek, nevezetesen Hans Christian Andersen meséinek a motívumanyagára épülnek. Mintegy ezeket a motívumokat ismétlik meg úgy, hogy egyszersmind elhárítják a mesékből áradó varázslatos hangulatot, s ezáltal figyelmeztetnek arra a fájdalmas veszteségre, amelyet a gyermekkor tündérvilágának szétfoszlása okozott. Ezek a képzetek nem véletlenül fűződnek éppen a nagy dán mesemondó alakjához és történeteihez: Csáth Géza maga gondolta úgy, hogy Andersen mesevilága az emberi sorshelyzetek és erkölcsi konfliktusok lényegi vonásait ragadja meg. Friss könyvek című, 1906-ban keltezett írásában megkülönbözteti a "belső" és

[2] A "mese" halála vagy lélekvándorlása. III. rész. Új Írás, 1986. 7. sz. 80--81. Vö. Alexa Károly: Világkép és novellaforma a XIX--XX. század fordulóján. Új Írás, 1987. 3. sz. 82--88.

a "külső" irodalmat, illetve írókat; az első körbe azok tartoznak, akiknek "van belsejük, van egy nehezen hozzáférhető varázsfiókjuk, amelyben egyéniségük rejtezik, s amelybe nem mindenkinek adatik bepillantani." Ilyen írók Arany János, Csehov, Bródy Sándor, Gárdonyi Géza, Emerson és Andersen. A második körbe, azok közé, akik "nem dugnak el magukból semmit se", viszont olyanok tartoznak, mint Jókai Mór, Mikszáth Kálmán és Herczeg Ferenc.[3]

Andersen mesevilága a romantika terméke volt, a századforduló modernizmusa mindazonáltal ugyanazt az artisztikumot és jelképességet kereste benne, mint a szecessziós vagy a szimbolikus írásmód mestereinél. Ebben a tekintetben jellegzetesek Babits szavai: "Andersen stílje és műfaja azokra a modern írókra volt különös hatással, akik főképpen az irodalmi artisztikumhoz vonzódtak."[4] Ez az artisztikum természetesen nem egyszerűen dekorativitás, hanem jelképesség is, a mesék ugyanis nem a rendíthetetlen ólomkatonáról, a tündér sárcipőjéről vagy a Hókirálynőről szólnak, hanem az életről és a halálról, a szeretetről és a kegyetlenségről, az ember küzdelmeiről és kudarcairól.

Vagy éppen a gyermekkor elmerült tündérbirodalmáról, amelynek meseemlékei minduntalan átszövik Csáth Géza elbeszélését, A vörös Esztit is. Már a történet is egy régi Karácsony hangulatának felidézésével indul, ezen a karácsonyi estén kapta az elbeszélés hőse, tulajdonképpen az író maga, Andersen meséinek kötetét, amely azután végig jelen van a történet során. "Ezt a gyönyörű képeskönyvet — olvassuk — Andersen bácsi írta, és csak jó gyermekek olvashatják. Éppen ebben különbözik a többi könyvtől, amelyeket a Jézuska még csintalan gyermekeknek is visz, ha nem éppen rosszak. Andersen bácsi könyvét azonban csakis jó gyerekek kapták, s ha valami rosszat tesznek, el kell venni tőlük a könyvet, és mindaddig nem szabad visszaadni, míg meg nem javulnak. Úgy vigyázz rá! Mikor apa ezeket nekem mondta, karácsony este, hatéves voltam. (...) Itt kezdődött az ismeretségem Andersen bácsival."[5] Az Andersen-mesék világa a gyermekkor tündérbirodalmának kedves emlékeit kelti életre, s ennek a tündérbirodalomnak a végét — a felnőttkor beköszöntését — éppen a mesevilág elhalványulása, az Andersennel történt szakítás jelenti be: "Ekkor egy időre — csak rövid időre — elhanyagoltam Andersen bácsi könyvét. A naturalista írók művészete iránt érdeklődtem, és azt képzeltem,

[3]Ismeretlen házban. II. köt. Szerk. Dér Zoltán. Újvidék, 1977. 375.

[4]Andersen összes meséi. Arcképek és tanulmányok. Szerk. Gál István. Bp. 1977. 353.

[5]A varázsló halála. Szerk. Illés Endre. Bp. 1964. 109.

hogy Andersen bácsi mint művész, alaposan elbújhat mellettük, akik tökéletesen és részletesen figyelik meg az életet. Nem tudtam még, hogy a bölcsesség nem az őszinteségben van, és nem is a hazugságban, hanem másutt, a kettőn kívül. Persze, ezt már csak jóval később sikerült megállapítanom."[6]

Az Andersen-mesékről nemcsak általánosságban beszél a történet, többet meg is említ közülük, így A rendíthetetlen ólomkatonát, A Hókirálynőt, a Bodza-anyókát, A piros cipőt, végül az Egy anya történetét: ezek azok a mesék, amelyeket az elbeszélés kis hőse, Józsika olvasgat, illetve amiket a kis cseléd, a "vörös Eszti" felolvas neki. Ezeknek a meséknek a révén ébred fel gyermeki szerelem a kisfiú szívében a nála nem sokkal idősebb pesztonka iránt, s ennek a harmatos szerelemnek a bontakozó érzései között azonosul egymással a valóságos élet és a mesevilág. Andersen meséi ilyen módon nemcsak a történet tárgyi anyagában kapnak szerepet, hanem fabuláris menetének kialakításában is: akár azt is mondhatnók, hogy A vörös Eszti narratív motívumai az anderseni mesevilág bizonyos motívumaira épülnek, úgy is vizsgálhatók, mint ezeknek a motívumoknak a késő romantikus--szecessziós parafrázisai. A Hókirálynő meséje, amely arról szól, hogy egy kisleány miként kutatja fel kis pajtását a távoli északon és szabadítja meg őt a Hókirálynő varázshatalmából, a kis Józsika és a "vörös Eszti" kibontakozó gyermeki szerelmének és későbbi kapcsolatának előképe, A rendíthetetlen ólomkatona története, amely azt az állhatatos hűséget örökíti meg, amellyel az ólomkatona ragaszkodik a kis papírtáncosnőhöz, pedig a kisfiúnak a "vörös Eszti" iránt érzett állhatatos ragaszkodását örökíti meg. A mese minduntalan a valóságot példázza, s a mesehősök sorsa mindig az elbeszélés két hősének sorsára vonatkozik: "a Rettenthetetlen ólomkatonáról álmodtam — tanúskodik erről az elbeszélés szövege. — (...) A kis táncosnő az álomban: Eszti volt, és én az ólomkatona."[7]

A mese és a valóság egymásra vonatkoztatása azonban nem mindig ilyen ártatlan romantikával történik, A piros cipő című mese kevély és végül rettenetesen megbűnhődő kis hősnője ugyancsak Esztivel válik azonossá a mese olvasóinak képzeletében, és ez arra vall, hogy a mesék világában nem is olyan ritka kegyetlenség ott bujkál a serdülő lélek titkai között is. "A piros cipők történetét — olvassuk Esztiről — nem szerette. Észrevettem, hogy ennek más oka nem lehetett, mint hogy Eszti úgy érezte, hogy a szép Katerina — akinek hiúságáért olyan irtózatosan kellett bűnhődnie — nagyon hasonlít őhozzá. Emiatt azután nem is zaklattam többé a piros cipők történetével, ezt

[6]Uo. 111.
[7]Uo. 110.

a mesét egyedül olvasgattam. S valahányszor elolvastam, úgy tetszett, mintha a szép, hiú Katerina tulajdonképpen Eszti lenne. S amikor a mesében az következik, hogy a hóhér elvágja a szép Katerina lábait, s a leány piros cipői tovább táncolnak: akkor behunytam a szememet, és mintha láttam volna a lábakat, Eszti lábait, amelyek mezítelenek voltak, és a piros cipőkben vérezve táncoltak az erdő felé. Csupán emiatt olvastam el oly sokszor ezt a mesét."[8] A gyermeki szerelemben gyengédség és kegyetlenség keveredik el egymással: ennek felismerése és érzékeltetése már annak a modern lélektaniságnak a következménye, amelyet Csáth Géza a század elején kibontakozó új pszichológiával: Freud és Ferenczi Sándor műveivel egyidejűleg alakított ki.

A modern lélektan részben a gyermeket állította vizsgálódásának középpontjába, és a századforduló modern irodalmában is részben a gyermeknek van meghatározó szerepe. A gyermek és a mese fogalma természetes módon kapcsolódik egymáshoz, hiszen a mesevilág a gyermek számára nem egyszerűen a valóság művészi absztrakciója, hanem a valóság maga. Gyermekkor és mesevilág Csáth Gézánál is igen szorosan összefügg, s azokban az elbeszéléseiben, amelyekben gyermekkorának emlékeit idézi fel, általában a mesemotívumoknak is szerepe van. A vörös Eszti mellett a Jolán, A varázsló kertje, az Emlékirat eltévedésemről vagy a Józsika című írásaira gondolok. Ezek a személyes, önéletrajzi mozzanatokban bővelkedő novellák a gyermekkorról mint a biztonság, a szabadság és a boldogság elveszített birodalmáról beszélnek, hasonlóan a századelő szecessziós irodalmának más — a múltban kalandozó — műveihez.

Csáth azonban azt is jól tudta, hogy nem maga a gyermekkor ilyen csodálatos, inkább az a kép, amely a múló idő ködfátyola mögül a kései visszatekintő elé tárul, minthogy maga a gyermek még nincs tudatában annak a varázslatos állapotnak, amely az övé: ez a varázslat a gyermekévek világát maga elé idéző férfi előtt bontakozik ki igazán. Ahogy Szerb Antal mondja Proustról szólván: "Amikor a valóságban gyermek volt, akkor élete, mint mindenkié, szétszóródott millió apró benyomásra, és nem élt benne olyan intenzitással, mint akkor, amikor az emlékezés csodájában megjelent előtte az egész gyermekkor együtt, minden, ami a gyermekkorban lényeges volt. Az emlékezésnek ezekben a pillanataiban élünk csak igazán."[9] Hasonló felismerésre jutnak Csáth Géza A varázsló kertje című elbeszélésének a messzi idegenből hazalátogató ifjú hősei is, midőn felkeresik azt a különös kertet, amelyet gyermek-

[8] Uo. 110.

[9] Gondolatok a könyvtárban. Bp. 1971. 514.

korukban annyiszor megcsodáltak, s amely most a gyermekkor mitikus képzeteit eleveníti fel. Ezek a képzetek, például a varázsló kertje és háza, maguk is meseszerűek. Az élet magyarázatának a gyermekkor értelmezéséből kell kiindulnia, és ez az értelmezés azokra az egyetemes emberi tapasztalatokra épül, amelyeknek epikai foglalata a mese.

BODNÁR GYÖRGY

KONVENCIÓK ÉS ÚJ POÉTIKAI JELENSÉGEK CSÁTH ELBESZÉLŐ MŰVÉSZETÉBEN

Csáth Géza és társai mai reneszánszát már megelőzte a ködlovagok kultusza, az mégsem csupán megismétlése a modern magyar irodalomtörténet kolumbuszi útjának. Az új felfedező úton olyan csillagok vezérelték immár a magyar modernek késői utódait, amelyek korábban alig látszottak. Petelei István novellái között helyet követelt magának egy szociográfiai irat. Gozsdu Elek novelláinak az író szerelmi levelezése adott messzi távlatot. S amikor Csáth Géza pszichiátriai tanulmányát előbányászták az alig ismertségből, a mai irodalmi közvélemény egy modern prózai törekvés felvillanását fedezte fel benne. Vajon mivel magyarázható ez a megváltozott irányú figyelem? Vajon Gozsdu szerelmi levelezésének felfedezését csak a filológiának köszönhetjük? És Csáth Géza elmeorvosi értekezését csak az érdekességhajhászás érte utol? Igent is mondhatnánk, ha e szövegek nem kapcsolnák össze bennünk a századelőt és a jelent, a Nyugat irodalmi forradalmát és korunk prózaírói lehetőségeinek kitágítását. Ma úgy látjuk, hogy Gozsdu és Csáth életművében a szerelmi levelezés vagy a pszichiátriai értekezés nem melléktermék, hanem az önfelszabadítás lehetősége. Ezekben a szövegekben nagy elődeink kiléptek a szépprózai műfajokból, de egyben kiléptek a konvenciók vonzásköréből is. Nem novellát vagy regényt akartak írni, de a kifejezésvágy és a világ megfogalmazásának szándéka változatlanul működött bennük. S abban az átmeneti korban, amelyben élniük adatott, éppen az önkifejezés és a világábrázolás szabály nélküli formáihoz kellett visszatalálniuk, hogy megszabaduljanak a konvencióktól és megteremtsék az új szépprózai formákat. S hogy mindez nem csupán feltételezés, "szabályos" novelláik bizonyítják. Elmaradottság volt ez? Vagy a történelmi jövő fel nem ismerése? Egyik sem, hanem éppen a történelem alakulástörvényeinek érvényesülése, melyek az emberiség életében nem egy emberen kívüli lényeget feltételeznek. Elődeink éppúgy átértelmezték a múltat, mint mi őket, s átértelmezéseink egyszerre alkotói és tárgyai annak, amit történelemnek nevezünk.

Újrafelfedező utunkon Csáth Géza pszichiátriai tanulmánya éles forduló volt. Az életmű egész táját azonban változatlanul a novellák mutatják be. Azt az írót állítják elénk, akinek sorsában a kor, az egyéni élet és az életmű ritka egységben mutatkozik meg az utókor előtt. Csak egyet, Illés Endrét idézve Csáth újrafelfedezői közül -- e történet elején egy zseniális ifjúval találkozunk, akinek írásait már gimnazista korában közlik, aki a Nyugat legkeményebb novelláit írja, s aki "iszonyú, sötét érzéseket rejteget magában", s mikor ki tudta fejezni őket, az élet két végletét és kettősségét jelenítette meg: a szeretetet és a kegyetlenséget, a félelmet és a brutalitást, s a fájdalmat és a kéjt. De hogy jutott el ez a zseniális ifjú -- története szörnyű végéhez? A választ látszólag ismerjük, hiszen az életrajzok pontosan tudósítanak Csáth Géza végzetes lépéséről. Szenvedélye motívumainak kialakulását is ismerni véljük. Csáth Géza már 1909-ben megírja nevezetes esszéjét az ópiumról, s ebben a narkózistól olyan hatalmat remél, melynek birtokában megrabolhatja az öröklétet, és önpusztító életének maradékában is sokszorosát kaphatja meg annak a lét-esszenciának, amelyből egész nemzedékek és évszázadok csak egy-egy órát birtokolhatnak. Ez a magyarázat azonban csak egy, a morfinizmus vonzásába kerülő ember önmegnyugtatását szolgálhatja. Ennél fontosabb az, amit Csáth Géza e létesszenciáról mond. Szerinte a lét célja önmaga, amelyet elföd a lét hamis értékelése és az ebből következő feladatvállalás. A hamis értékelés pedig abból származik, hogy a világot szavakkal fogalmazzuk meg, "amelyek úgyszólván semmiféle kapcsolatban nincsenek az agy fogalmával... a színek és vonalak ősi tiszta természetükben rezegnek az agyunkban és gerincünkben", s "az a hibás és kezdetleges ismeret, amelyet a látásunkkal, hallásunkkal és szaglásunkkal, ízlelésünkkel és tapintásunkkal szerzünk a létről", az ópiummámorban "kiegészítődik, kijavítódik. Mert alkalom nyílik megismerni a maga teljességében az életnek ama igazságát, amelyet valamennyien magunkban hordunk, s amely érzéki ítéletek nélküli tökéletes igazság". Íme a lét és teljességének vágya, amely az irodalmi megújulást a legmélyebbről ösztönözte, s íme a kifejezés dilemmája, amely új és új kísérletekre késztette az irodalom és művészet forradalmárait. Nem az ópiummámor illúziója a fontos Csáth Géza gondolatmenetében, mint ahogy Ady Endre Magyar Pimodánját is elsekélyesítenénk, ha csupán az ihlet és az alkoholmámor azonosságát olvasnánk ki belőle. A fontos itt a létteljesség vágya és a szembenézés a kifejezés dilemmáival. Ezért juthatunk el Csáth Géza gondolatmenetében a novella-műfaj műhelyproblémáinak felvetéséig is. A kérdés annál izgalmasabb, minél inkább meggyőződik a mai olvasó Csáth Géza belső tájékozódásának természetéről. Ez a tájékozódás vagy más megközelítésben: írói kísérle-

tezés ugyanis nem célratörő, hanem a célt önmagában megfogalmazó és éppen ezért organikusan kibontakozó. Pál és Virginia című 1907-es rövid novellája így indul: "Pálnak és Virginiának a történetét akarom elmondani. De valamitől félek. Az olvasó -- tudom -- végigfutja a szemével a tárcát. Ha látja, hogy az utolsó részben valami élénk és furcsa dolog van -- szaggatott párbeszédekkel például, amelyet az írónak valahogyan sikerült érdekessé tenni, akkor esetleg kedvet kap és elolvassa az egészet is. De különben nem. Ezért szeretném igen furcsán, színes részletességgel, izgatóan megírni ezt a történetet. De nem lehet." S ezután az író elmondja egy unokatestvér-pár szép szerelmi történetét, melyből a törvény tilalma miatt nem lehet házasság, mígnem a leány anyja bevallja, hogy gyermeke apja nem a férje volt. A konvencióval szembeszegülő novella tehát végül is konvencionális csattanóval fejeződik be, s az író lázadása kimerül abban, hogy vállalja a történet egyszerűségét.

S az ismeretlen titkokat még csak sejtő író jó ideig a mese és az új belső történet között tétovázik, s akkor is keresi a racionális epikai hitelt, ha írói világának valószerűségét már csak új poétikai törvények igazolhatnák. Kötelezőnek érzi tehát a racionális keretek alkalmazását, s ha mással nem, hát az álommal vagy a gyermekkori emlékezéssel akarja igazolni a tárgyi valóság és a lélek vagy a tudat világának egybeépülését.

1905 és 1907 között azonban nemcsak a Csáth-novellák keretei racionálisak, hanem keretezett történetei is gyakran társadalomkritikai célzatúak, s főképpen az ember társadalmi dimenzióinak megjelenítésére képesek. A kályhában például, amely 1905-ből való, konkrét diákélmény és városi motívum uralkodik. Igaz, a pesti albérlő diák és kályhája között olyan viszony alakul ki, mint Örkény István nevezetes novellájában, de míg Örkény a mániává növekvő érzést vezeti el a képtelenségig, addig Csáth Géza a kályha felől mutatva be a különös viszonyt, csupán az antropomorfizált tárgy-hősöket szaporítja. Aligha véletlen, hogy ennek a novellának a befejezése is racionálisan megoldott: a diák, aki egy leány miatt hűtlen lett kályhájához, végül is a mulasztásból keletkezett tűz áldozata lesz. Az 1905-ös Tor ugyancsak reális világba vezet: egy disznóölés napjának tárgyias leírása. Fő alakja -- a kis cseléd -- azonban, s az őt megjelenítő visszafogott leírás mélyebbnek mutatja a drámát, mint a történet, amelyben a tragédiát -- a kis cseléd megerőszakolását -- lefokozza a munkásélet realizmusa és az öntudatlan szervezet öngyógyulása. De utalhatnánk az 1906-os Jolánra is, amely a női emancipáció gondolatára épül, az 1907-es Hétfőre, a tisztviselői élet leírására, majd ugyanez év terméséből az Albíróékra, amely a kispolgári erkölcs és műveletlenség bírálatának a foglalata.

Csáth Géza írói világa azonban e korai években sem homogén. Már az 1905-ös Fekete csöndben kilép a reális világból: egy rémtörténetet jelenít meg, amelyben az elbeszélő hős megfojtja szörnyeteggé nőtt testvérét. A hős és az elbeszélő azonossága itt egyszerre jelzi a reális keret megteremtésének igényét -- a novella hőse orvosának mondja el szorongató emlékét -- és annak az emlékező technikának a megjelenését, amely az olvasó előtt játszatja le az emlék rémlátomássá torzulását. A béka (1905) szörny-álmának is van reális kerete, hiszen a szőrös békát egy álom hívja elő, de hozzátársul a babonás félelem leírása is, amely valóságosnak mutatja az álmot és a hős pszichózisos állapotát. Az álom hitelesíti a Találkozás anyámmal (1906) csodáját is.

Ebben az írói világban a racionális oksági elvet a keret hordozza, a keretes belső történetben azonban már összemosódik a dolog és az érzés, valamint az evilági kronológia és az álom, avagy az emlékezés ideje. Aligha véletlenül Csáth Géza még e múlttól elszakító sejtéseit is hasonló kettős kötöttségű novellában fogalmazza meg. Ez véleményem szerint A sebész 1906-ból. A racionális epikai hitelt itt az szolgáltatja, hogy maga a sebész ismerteti felfedezését: ki tudja operálni az agyból az idő-sejtet, s így ismét boldoggá teheti az embert. Az elbeszélő hős irreális teóriája azonban véleményem szerint nem az idő-problémát jeleníti meg, hanem az ember kiszakadását az öntudatlan anyag boldogságából. Honnan szereztük életrontó szempontunkat? -- kérdezi a sebész. "Az ember..., amikor kilépett az óvilági majmok sorából,... olyan diszpozíciókat szerzett, melyekkel az én-nek és a világnak a szemléletét egész új, mondjuk magasabb dimenziókból végezhette, mint azelőtt. Talán ez az új nézőpont rontotta meg az embernek a pszichikai boldogságát. Talán így került be az idő képzete az ember agyvelejébe... s itt tört reánk a halál, az öregség degenerációja, a baj, a fájdalom." Így jut el a sebész pszichofizikai teóriájának megjelenítése egy már-már egzisztencialista kérdés felvetéséig: "A huszadik század fiát a kenyérkereset lázas lótás-futása se tudja megmenteni attól, hogy bele ne essen... a szomorúsági tébolyba."

E "hitelesített" történetek mellett azonban már felszabadultan tenyészik az a világ, melyet víziók, emlékek és elemi szomorúságok vezérelnek. A varázsló kertje 1907-ből a gyermeki fantázia-szülte világ, amelyet csak az hitelesíthet, hogy a gyermek természetben előforduló határeset, egyszerre él kívül és belül a köznapi valóságon, a játékon, a meséken és az álmokon. A cím tanúsága szerint A varázsló halála (1908) a novella folytatása. Itt a hős nem a mese, az emlék és a köznapi valóság határán lebeg: ópiumszenvedélye átlendíti az irreális világba, ahol az is hiteles, hogy élők és holtak egymás mellett élnek. Itt már nem működik a racionális hitelkényszer; a va-

MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA KÖNYVTÁRA

rázsló élete és halála, majd halottak közötti léte maga is varázslat. Ez a belső fejlődés vezet el az új novella teljes önmegfogalmazásához, a sokat idézett Anyagyilkossághoz (1908). Itt már alig van történet, s a racionális hitelesítés halvány konvenciója láthatóan reflektált. Voltaképpen az egész novella az anyagyilkosság motívumainak felhalmozódását mutatja be: a fiúk korán apa nélkül maradnak, anyjuk közömbös velük, kedvenc játékuk az állatok élveboncolása, s a lányt is, akiért végül megölik anyjukat, kínozva szeretik. E leírásban a lélektant nem a belvilág megjelenítése, hanem a hősök cselekedete hordozza. Hideg és szenvtelen tehát a róluk alkotott kép, s gyilkos tettük is értelmetlen cselekvés, action gratuite: puszta értelmetlenségével állítja elénk a lét hiábavalóságát, s közönyét az élet törvényeivel, erkölcseivel és eszményeivel szemben.

A tárgyiasság egyébként Csáth Géza elbeszélő művészetében nemcsak az elvontság szférájában érvényesül. Szombat este (1908) című írása oly pontosan követi a családi élet eseményeit és rítusait, hogy még ételrecepteket is tartalmaz, s bemutatja a szombat esti lábmosást, az apa vacsora utáni pipázgatását és az anya visszavonulását egyetlen olvasmányához. Ennek a tárgyiasan megjelenített világnak a tartozéka a gyerekek mesei képzelgése. A leírás jelentését is a tárgyiasság sugallja: oly tökéletes idillt állít elénk, amely már önmaga ironikus értelmezése. Leírás foglalja magába a betörő-fogást, a betörő megfojtását és a kéjjé váló erkölcsi cselekedetet, amelyen egy pillanatra a társadalmi részvét érzése is áttetszik. Tárgyias leírásban követi végig Csáth Géza az ópiummámor kialakulását és már idézett gondolatait az életről és a létről, s a szavak és a tudattartalmak viszonyáról: "Az apró ópiumpipa elvezet oda, ahol azért élünk, hogy éljünk és semmi másért. Hiszen ez az egyetlen célja a létnek... s az a hibás és kezdetleges ismeret, amelyet a látásunkkal, hallásunkkal, s szaglásunkkal, ízlésünkkel és tapintásunkkal szereztünk a létről, most kiegészítődik, kijavítódik... A megismerést, az isten boldogságát csak a gyönyör adja számunkra..." (Ópium, 1909). Máshol persze nem kell feltétlenül megfogalmaznia az írónak az irreális, a vízió, az álom és a pszichózis létfilozófiáját: elég felmutatni életünk esetlegességeit, hogy megsejtesse mögöttük a semmi döbbenetét és kegyetlenségét. Amely semmi azonban Csáth írói világában sok-sok evilági, társadalmi-pszichológiai és fiziológiai céltalanságok összege. Mint például A kis Emmában (1912), amelynek gyermekalakjai egy gyermekszerelem leányalakját ölik meg. A gyilkosság itt is értelmetlen cselekvés, de a benne megnyilatkozó öncélú kegyetlen játék egyszerre mutatja be a szerelmet, a gyermeki közöm-

bösséget és a felnőtt világ könyörtelenségét. Az embert tehát mint a félelem és a kéj ötvözetét.

Illés Endre szerint morfiumszenvedélyének elhatalmasodása után Csáth Géza látótere leszűkül, s figyelme a felületes, az apró részletekre szorul. De addig már megteremtette a modern novellát, amely egybeépülve képes megjeleníteni a kegyetlen valóságot és a megfoghatatlant, a földhözkötöttet és az anyagtalant. A többdimenziós embert tehát, aki egyszerre él a társadalomban, a fiziológia alárendelt világában és a lét szomorú védtelenségében.

HARKAI VASS ÉVA

AZ AZONOSSÁG/HASONLÓSÁG RELÁCIÓI CSÁTH GÉZA NOVELLÁIBAN

Csáth novellavilágának vizsgálatakor szembetűnő az egyes novellákon belüli állapotok, szituációk, hangulatok azonosságának, illetve hasonlóságának hangsúlyozása, nyomatékos jelenléte — vagy éppen ezek elmaradása, átélt hiánya.

Az azonos vagy hasonló tartalmak, minőségek olykor eltérő időegységekben merülnek fel újra, a múlt történései, hangulatai a jelenben manifesztálódnak azonos módon, módosultan — vagy éppen ellentétes előjellel, mintegy dezillúziót keltve. A hangulat, a szituáció újbóli felbukkanását olykor csak egy tárgy jelzi, amely a múltat a jelennel köti össze.

Az azonosság/hasonlóság azonban gyakran egy időben jelen levő mozzanatok között tapintható ki, amikor is rendszerint egy elvont tartalom, egy megnevezhetetlen, öntudatlan állapot ölt formát egy konkrét vagy konkretizáltabb, kézzelfoghatóbb tárgyban, élőlényben. Ez utóbbi jelenség már világosan jelzi: nem — vagy nem csupán — a Csáth-novellákon belüli ismétlődésekről, párhuzamosságokról van szó.

A Szeptember (1903) c. korai Csáth-novellában metaforizációs folyamat megy végbe a címben jelzett hónap és a novellahős György között. György az "őszülő alkony"-ban "magát látja": "ő maga az, a 45 éves, öregedő Szeptember". A novella szövegén az őszülő alkony, az elmúlás és betegség, majd a halál azonosságon alapuló párhuzamai vonulnak át. Azaz: párhuzamok és azonosságok bővülő-szűkülő körei. Pl.: "a saját sovány sápadt kezeire bámult, melyek úgy bújtak ki a két kabátujjból, mint a száraz lombjavesztett fa a szikes sáros földből" — vagy: "Így ballagott végig az öregedő Szeptember a nyáron". Az "őszülő alkony" — "öregedő Szeptember" közötti, hasonlóságon alapuló párhuzamhoz egy újabb járul: ezúttal ellentéten alapuló: "Nyílik az ajtó, s belebben a szoba szürkéjébe egy fehér ruha." A feleség ez, aki fia-

tal, 25 éves, s aki "élni akar, él" -- ő az "élet gyermeke". A szürke és a fehér közötti színkontraszt, a György helyhezkötöttsége és a feleség fiatalos forgolódása közötti, hangsúlyozott ellentét váltja ki a novellahős nyugtalanságát, s a féltékenység veti fel a "mily szép lenne ölni" gondolatát. Az ellentétezés dinamizálja a novellát, de dinamizálja a metaforizációs folyamat is. A novella végén elválik egymástól hasonló és hasonlított: "mire megint eljött a szeptember, megállította a szív verését. Az asszony megcsókolta György száradozó ajkait (...)". Az azonosság szálai tehát egybefonódtak, majd elváltak. Az olvasó tudatában azonban továbbra is megmarad e metaforizációs folyamat emléke, az azonosíthatóság lehetősége, s ennek következtében a keretet képező szövegrész a novella végén különös súlyt kap, még inkább a misztikusba csap át.

A fekete kutya (1904) c. novella már teljes egészében a hasonlóságra épül. Az ellentét itt is jelen van: a haldokló fiú szobájába besüt a déli nap, "a tavasz szele bekalandozott, s hallatszott a künn vígan játszó gyerekek kiabálása". A hangsúly azonban a hasonlóságon van. A hideg szürkületben megjelenik egy kutya, s "barnássárga szemeiben az a kifejezés villogott (az öreg) felé, mint amikor a Jóska utoljára ránézett. A kutya arca hasonlított a fia arcára." A projekció explicite, szöveg szerint kifejezett: a fiú "Meghalt és kutyává lett (...)". Ezek után a kutya sorsa is azonos kimenetelű lesz: "köhögött furcsán", beteg lett, "kínosan nyöszörgött": "Éppen, mint mikor a fia beteg volt."

Hasonló eljárás szerint épül fel A kályha, A kisasszony, majd a Dénes Imre c. novella is.

A kályha (1905) c. novellában a kályha antropomorfizálódik, a novellahős "meleg barátja" lesz, de hasonlít a szeretett lányhoz is: "a szemében olyan tüzek égnek, mint benned" -- mondja a hős. A novellahős és a kályha között azonban nem az azonosság a szembetűnő, hanem az azonosulás. Az azonosság csak a novella zárószakaszában jut kifejezésre: a sorsazonosság vállalása a két jóbarát közös "kihűlését" eredményezi.

A későbbi Csáth-novellában, A kisasszonyban (1910) az azonosság szálai az iskolás kori emléket (a tanítónő hangját), az óra hangját s a kisasszony ebben projektálódott hangját fogják egybe. Az azonosság -- a hangé -- ily módon három síkot vonultat fel: az emlékbelit, a valósat (az óra hangja) s a képzeletbelit. Az első kettő (az emlék és az érzékelhető, hallható hang) a hallucináció realisztikus támpontjait jelzi, ahonnan ez utóbbi felröppenhet, majd kiterebélyesedhet. A sérült lélek az elnyomott szexuális és önfenntartási (egészség-) érdek következtében egy, a G. kisasszonyéhoz hasonló illú-

ziót épít maga köré — egy egész rendszert, amelyen belül a légy, a villamosság, a madarak a képzelt lény üzeneteit továbbítják.

Egy ilyen sérült lelkiállapotból nő ki a Dénes Imre (1918) c., még későbbi Csáth-novella is, ahol a kielégítetlenül maradt vonzódás, szerelem következtében jönnek létre a hős hallucinációi. A háttér-rétegben itt is azonosság mozgatja a novella szálait. A "miss" ugyanis "határozottan hasonlított a szomszéd falubeli bárónéra", s Jolán jelenléte is a "miss" vonásainak emlékét hívja elő, bár erőtlenül. Az elnyomott szexuális és pénzérdek ezúttal a disznóban, majd a pap személyében projektálódik.

Az azonosság/hasonlóság relációi Csáth opuszán belül tehát egy egész novellakört hoztak létre, ahol az azonosság vagy hasonlóság a novella domináns szálait képezi, a mélyrétegből irányítja a várható cselekvést.

A Mese a kávéházból (1904) c. keretes novella mélyszerkezetében az azonosság másféle relációja munkál. Itt az elmélyített benyomás, a hangulat, az emlék szertefoszlása, majd újbóli felidéződése rendezi a cselekménységzálakat. A lámpa kedves, szelíd fénye, a szobában terjedő pipafüst, az est "minden színe, minden hangja", a fekete--ezüst--sötétkék--fehér színek villódzása hozza létre ezt a bensőséges, intim hangulatot, amelyből szinte kinőni látjuk a Szombat este c. novellát. Az elbeszélőben azonban felmerül e hangulat, e védettség, a négy fal közé zárt biztonság elmúlásának veszélye is. Az elfeledett gondolat szét is rebbenti a lámpafényes csendet. Helyébe az üresség lép, amely végigvisszhangzik majd az akadémiai éveken is. Az idilli hangulat emlékét majd a lámpa — "ama sötét lámpa" — éleszti fel ("egy pillanatra elfog annak az estének a hangulata"), a felidézett, azonos szituáció pedig beindítja az emlékezésmechanizmust, visszahozza az emlékezetbe az elfeledett gondolatot. Az illúzió helyébe azonban dezillúzió lép: az ebédlő komor és sötét, az anya halott. Az azonosság itt a novella releváns konstruáló eleme, hiszen épp az azonos szituáció, az azonos hangulat pillanatnyi felidézése révén jön létre.

A Mariska az anyjánál (1905) c. novellában a múlt és a cselekvés jelen idejét kötik össze az elmúlt időből fennmaradt tárgyak és szokások: a lámpa, a gitár, az ének. A szituációazonosság s a múló idő megfékezésének látszatát keltő mozzanatok játszhatnak közre abban, hogy a Májkó kanapéra fekteti Mariskát ("Fiatal vagy, alhatsz még kanapén."). A lámpa azonban már nem ugyanaz, hiszen eltörött, s az előző "jóval cifrább volt". Az elmúlt időt mégsem lehet csorbítatlanul újraélni.

A béka (1905) c. novellában a szituációazonosság mindössze egy szövegkülső idézés erejéig van jelen ("A vidékünkön az a hír van elterjedve, hogy

amely házban ilyen szőrös béka éjjel megjelenik, ott hamarosan meghal valaki."). Ez a mozzanat viszont döntő a novella cselekményének szempontjából, hiszen ez indítja meg a jelentésszálakat a hős mellett alvó feleség és a békával vívott képzeletbeli, szörnyű harc között, hogy majd a novella végén visszhangozzon újra, mintegy a hír "hitelességét" igazolva.

Az azonosságok A tor (1905) c. novellában a sugallt jelentés eszközévé lépnek elő, s a külső és belső cselekményváz kialakításában is szerepük van. A novella keretét, preexpozícióját képező kontextusban megjelenő "homályos vonal" és szürke csík egy sugallt jelentés beindítója: "az alvó emberek (...) még semmit sem tudnak arról a szürke csíkról". Egy ilyen szürkeségbe lép majd be a hentes is ("szürke lett az udvar"). A szürkeség tehát kettős szemantikai funkcióval rendelkezik: első jelentéssíkon a gyér megvilágítottságot jelzi (hiszen az udvarba egy ember jött be -- a szürkeségben nem látható pontosan, ki az), a másodikon pedig -- a novella indító képével létrejött analógia révén -- a titokzatosság, a sejtetés eszköze. Itt többről van szó, mint azonosságról: azonosságon alapuló párhuzamról, akárcsak az udvar követeinek sikamlóssága és a Maris szintén sugallt és szimbolikus "elcsúszása" közötti azonosság esetében, amely képletesen is a novellahős erkölcsi "csúszásának" előrejelzése. A koca megszólításában alkalmazott kötőszó ("No, te is fölkeltél már...") szintén valamiféle azonosságot sugall. Nyilván az állat és Maris azonosságára utal, s arra, hogy mindkettejük számára sorsdöntő lesz a hentes megjelenése. Azonosságon alapuló párhuzam jön létre a hentes és Maris mozdulatai között is. A hentes "mindezt (az előkészületeket) lassan, módosan tette", Maris "Mindezt (a reggeli készülődést) gyorsan, lélektelenül csinálta, mint valami gép." A két összegezés szinte szövegszerű megegyezése révén létrejött párhuzamosság a Maris és a hentes közötti összefüggést hangsúlyozza, s ezek után a novellában világosan kirajzolódik az a háromszög, amelynek csúcsait a cselédlány, a koca és a hentes képezik. Az azonosságok által ily módon létrehozott jelentésmezőben kap majd kettős értelmet a novellacím is: a tor nemcsak a kocának, Marisnak is "tora". Mindketten a hentes áldozatai lesznek, s nem véletlen, hogy Maris a disznó leölésekor fél. Kettős félelem ez. A novella további azonosság-relációi a disznó és Maris sírására vonatkoznak ("a disznó nem sokáig sírt" -- "igen rövid ideig tartott a sírás"), majd egy újabb sorsazonosság lép be a szövegbe: a Kovács Julcsa és Maris, a megesett lányok sorsazonossága. Maris azonban a Csáth-novellák "progresszív" hőse, akiben a jó és rossz "előjelváltozásai"[1] mennek

[1]Ld. Bori Imre: A "homo novus" nagysága és tragédiája (Varázslók és mákvirágok. Forum, Újvidék, 1979, 296--297.).

végbe ("Nekem is lesz... nagy baj is a..."), s "csakhamar könnyen, a fáradtak tiszta, nagy lélegzetével -- elaludt".

A Szombat estében (1908) az azonosságok/hasonlóságok mintegy a novella kiindulópontjául szolgálnak: ezekre épül az egész novella. A megszokott, ismétlődő cselekvések hozzák létre azt a közeget, amely ugyan védett, de -- akár a mesék -- félelmeket is rejt magában. "A történet narrátora: egy, még a 'mesék tején' (is) 'lógó' kisfiú, ki ujjongva, csodavárón, egyszersmind fürkész tekintettel regisztrálja a hétről hétre ismétlődő szombat esték apróbb-nagyobb 'csodáit', fölfedezve bennük a lényegi azonosságot, a ritmikus és jóleső 'örök visszatérést' (Nietzsche), fogalmak híján csak ráérezvén az élet kicsiny dolgaiban is testet öltő koreográfiára, a gépies monotónián is átsugárzó ünnepélyes, rituális elemekre. A fikciója szerint az eseményekkel egyidejű beszámoló izgalmát, belső feszültségét épp a várakozás, a dolgok és történések kiszámíthatósága adja. Az én-formában megszólaló elbeszélő (gyermek) korábbi szombat estékre emlékezve tudja már, mi következik, s ez tölti fel kellemes borzongással. Tudja, hogy a jelenbe beköltözik a múlt, az élmények, események, hangulatok sorrendje nem véletlen és az azonosság különös törvénye folytán szigorúan kötött; logikája, szubsztanciája mindig ugyanegy. S számára ez maga a gyönyörűség, az átlagos hétköznapi esték után az ünnep, a felszabadulás. S mert az ünnep hétről hétre, ritmikusan reprodukálható, a novella jelenében egy furcsa kalandnak lesz részesévé: a konkrét időben megéli az IDŐTLENSÉG CSODÁJÁT. Egy szombat estében VALAMENNYI szombat estét."[2] Ismétlődésről itt a terminus klasszikus értelmében nem beszélhetünk, hiszen az ismétlődés a szövegen "kívül" van -- a novella létrejötte előtti időben. A novellaszöveg csak a felsorolt mozzanatok mindig azonos előfordulását -- megismétlődhetőségét -- jelzi: "ó, az mindig a legszebb", "e napon", "ilyenkor", "ekkor" stb.

A vörös Esztiben (1908) az azonosságok/hasonlóságok sűrű hálóját építi ki Csáth. A novellaszövegben felsejlő azonosságok árnyalják az együttlétet -- találkozásokat -- elmaradásokat. A hasonlítási folyamat első körét az Andersen-mesék olvasása indítja be. A piros cipők történetében a mesehős az elbeszélőt (nyilván a piros-vörös hasonlósága révén is) Esztire emlékezteti. A hasonlóság relációi oly erősek, hogy az elbeszélő Katerina lábai helyett Eszti lábait látja, tehát hasonló és hasonlított helyet cserél. Ugyanez ismétlődik meg A rettenthetetlen ólomkatonában is. S az azonosságot még egy -- azonosságon alapuló -- párhuzam is megerősíti. Az elégett ólomkatonáról

[2]Lőrinczy Huba: A Homokember és Andersen bácsi (Életünk, 1987. 1., 77.).

és Esztiről álmodó kisfiú zokog álmában, majd a csókváltás ("együtt égés") után sírni szeretne örömében.

A mesék beindította azonosságok révén kapcsolódik szorosan a két hőshöz Andersen bácsi. Eszti azonban elmegy, Andersen bácsi marad. Az Andersennel való találkozás megálmodása, óhaja rejtetten (hiszen az elbeszélő finoman sejti: erről hallgatnia kell) az Esztivel való találkozás óhaja is. A mesék elmaradnak, s majd csak a budapesti tanulóévek egyedülléte, idegensége hívja őket elő, hogy az elbeszélő feloldódjon a lélekben megtapadt, gyermekkori emlékekben, ízekben, hangulatokban. S szinte törvényszerű, hogy a régi azonosság egy részlete (Andersen bácsi) magával rántja a másikat is: Eszti megjelenik. A csók azonban már nem ugyanaz, már nem a gyermekkori hamvas szerelem csókja ("arcomba csapott a vér") -- bár "megint úgy tetszett, hogy az öröm miatt, amely duzzadó boldogsággal töltötte el egész lényemet: sírni szeretnék". A betegség is újra visszahozza a gyermekkori betegségek hangulatát, a jelen idejű megjelenítés pedig egybemossa az idősíkokat. Az azonosság elve maximálisan hat: Eszti ugyanúgy viselkedik, mint a hős-elbeszélő gyermekkorában, haját is úgy simítja le, mint cseléd korában, s bár "rendkívüli nőiessége" az elbeszélőt felvidítja, gyermekként kell engedelmeskednie. A szituációazonosság tovább fokozódik: Eszti Andersen-meséket olvas. Az időközben belépő anya szinte szimbolikusan A rettenthetetlen ólomkatonára és a szép Katerina történetére hívja fel a figyelmet (együtt égés, hóhér) -- s Eszti eltűnik. A szituációk tehát az azonosság révén szimbolizációs folyamatokká módosulnak.

Az Anyagyilkosságban (1908) már nem is az azonosság/hasonlóság relációi vannak jelen, hanem a fokozásé. A cselekvésmozzanatoknak azonban azonos mozgatórugóik vannak: minden a fájdalommal, a kínzással megszerzett kéjre irányul.

A kis Emma (1912) c. novella cselekvésmenetében is a fokozást látjuk érvényesülni, azonban itt egy új mozzanat is jelen van: A kis Emmában az azonosságok/hasonlóságok ugyan nyilvánvalóak, de sajátságos módon nyilvánulnak meg: elhallgatottak, rejtettek. A novella mélyrétegében ugyan létezik egy fokozás által létrejött ív (Szladek tanító "vágatása" -- újsághír -- a macska boncolása által szerzett állatkínzási tapasztalat -- kutyaakasztás -- a kis Emma esete), de a gyermekien tiszta és naiv elbeszélés nézőpontja eleve lehetetlenné teszi, hogy a novellahősök azonosságot, "mintát",[3] logikai, okokozati összefüggést láthassanak e cselekvésmozzanatokban. Itt minden "auto-

[3]Juhász Erzsébet: A Csáth-novellák csöndje (Híd, 1987. 6., 874.).

matikusan, öntudatlanul"[4] történik. A logikai, ok--okozati összefüggésekre a keretben szereplő, a naplót olvasó felnőtt elbeszélő mutat rá -- látszólag lényegtelen információkat közölve az olvasóval.

Az azonosságok előfordulásának egy sajátos, egyedi példája a Péter levele (1909) c. Csáth-novellában követhető nyomon. Péter történetében ugyanis egy hasonló szituáció ismétlődéséről van szó -- olyanról, amikor újra "komiszul elbánt vele az élet", s ilyenkor szinte emblematikusan egy "közönséges" történettel vigasztalja és sajnálja magát. Az aktuális cselekvésmozzanat csak jelzésszerű (az előléptetés elmaradása), s az előhívott emlék, a behelyettesített történet a részletezett.

A Csáth-novellák szituációazonosságainak számbavételekor külön ki kell térni az újbóli találkozások motívuma köré rendeződő novellákra. A Jolán (1907) c. novellában az újbóli találkozás, a szituációazonosság egészen a novella végén, szinte a történeten kívül lép a szövegbe, s mintegy meghosszabbítja, nyitottá teszi a már lezárult szöveget. Az Ismeretlen házban (1907) és az Elfeledett álom (1910) c. novellákban az újbóli találkozások, visszatérő tájak vagy interieurök már más síkon jelennek meg: valóság és képzelet, álom és ébrenlét elmosódott határterületein lebegnek. Az Apa és fiú (1908) c. novellában a "skeletum" és a fiú groteszk újratalálkozásának vagyunk tanúi, míg A varázsló kertje (1907) c. novellában a Vass fiúk és az elbeszélő a gyermekkor színterét látják viszont. Ez a novella ugyanakkor a Jolán ellenpólusa is lehetne: az előbbiben a felidézett múlt dominált a szinte lakonikusan jelzett jelennel szemben, A varázsló kertjében viszont a friss, a kései látványon van a hangsúly -- még ha gyermekkori emlék színezi is.

Az azonosságok/hasonlóságok relációi Csáth novelláiban gyakran jelen vannak. Azonos vagy hasonló szituációk, hangulatok ismétlődnek meg vagy idéződnek fel az emlékezetben, az azonosság révén metaforizációs-szimbolizációs folyamatok mennek végbe; elvont, megnevezhetetlen, imaginárius mozzanatok projektálódnak élőlényben, személyben (ez utóbbiakra Csáth orvosi, tudományos jellegű írásai derítenek fényt) stb. A Csáth-novellákban végigkísért azonosságok/hasonlóságok azokban az esetekben a legmeggyőzőbbek, amikor a novellák szerkezetében is jelentős -- tehát strukturáló -- szerepet kapnak.

[4]Csáth Géza: Kritikák, cikkek, tanulmányok. Forum, Újvidék, 1977. 476.

Az azonosság/hasonlóság relációinak nyomon követése ugyanakkor azt is lehetővé teszi, hogy a Csáth-novellák között kapcsolódási pontokat, összefüggéseket fedjünk fel, s hogy ily módon meghatározhassuk novellavilágának lényeges vonásait, markáns jegyeit. A kapcsolódási pontok révén Csáth opuszán belül kijelölhetők az egyes novellák "körei", típusai -- de sohasem sémái, hiszen "szinte minden jelentősebb novellája egyedi jellegű, (...) mindig újra és újra alkotja formáját, még ha ugyanakkor azt is tapasztaljuk, hogy igen sok az ikernovella közöttük."[5]

[5]Bori Imre: i. m., 299.

UTASI CSABA

LÉTÉLMÉNY-VARIÁCIÓK CSÁTH GÉZA MŰVEIBEN

Ha egy-egy író alkotásait fürkészve a művén kívülre kénytelen lépni az ember, szorongás fogja el, hiszen az irodalmat életrajzi adatok, ideológiai előítéletek, belemagyarázások vastag hamurétegei kísérik és borítják évszázadok óta már. Csáth Géza esetében mégis vállalnunk kell az efféle kitérők minden veszélyét. Prózaírói munkássága oly szorosan kötődik természettudományi alapozású létélményéhez, hogy kurta pályájának meredeken felfelé ívelő első periódusát, majd megtörését, elhallgatás felé mutató szakaszait a "műközpontú" esztétizálás eszközeivel még viszonylagos pontossággal sem lehet értelmezni. Nem hiszem persze, hogy novelláit csak külsőleges eszmei mankók segítségével járhatjuk körül, mint ahogy nem hiszem azt sem, hogy a pszichoanalízis kulcskötegének szakadatlan csörgetése nélkül eleve kudarcra volnánk ítélve. Pusztán azt szeretném jelezni, hogy szecessziós színekkel befuttatott lélektani naturalizmusához akkor férkőzhetünk közel, ha rövid kirándulásunkon a szépíró Csáth Géza mellett az eszmélkedő Csáth Gézát is szem előtt tartjuk.

Kiindulópontul Németh László Csáth Gézáról rajzolt régi arcképét választottam, amely paradox módon legelmarasztalóbb, már-már kegyetlen konklúziójával nyit előttünk távlatot. Csáth "klasszikus ízlésű formaművész", szivárványa széles, "abszolút muzsikusa" az írásnak, lelkendezik Németh László, hogy aztán annál váratlanabbul kimondja: "Nem is a morfium, hanem az irodalmi divat áldozata." Németh Lászlót szemmel láthatólag annak megfontolása vezérli itt, hogy Csáth Gézát illetően minél előbb tisztázni kellene az okozati összefüggések torzulásait, mert elsősorban nem az a lényeges, hogy az öngyilkos szenvedély kontrollálatlan fölszabadulásáig, személyisége integritásának felbomlásáig Csáth Gézát csakugyan a narkotikum vitte el, hanem az, hogy mi taszította a morfium felé, mi kényszerítette rá, hogy egészen fiatalon lemondjon az alkotómunkáról, s a mesterségesen előcsalogatott álmoknak

engedje át képzeletét. A kérdésfeltevés kétségkívül fontos, a válasz azonban már kevésbé, hisz Németh László nemcsak a magyar irodalmi szecesszió "bíbor, lila és türkiz" fényeit marasztalja el, hanem a szerinte akaratgyenge Csáth Gézát is, aki gyanútlanul, klasszikus ízlését feladva, a múló divat csapdájába lépett.

Anélkül, hogy a divat vonzerejét, meghatározó szerepét lebecsülnénk, el kell vetnünk e föltevést. A sokfelé tájékozódó, fogékony Csáth Géza korántsem volt annyira naiv, hogy felszíni jelenségek bódulata kedvéért sodortatni hagyta volna magát. Már egészen fiatalon az élet teljességének elérését tűzte ki célul. Tavaszok című etűdjét, melyben zenei áttételezéssel a gyerekkortól a felnőtté válásig terjedő időszakon pásztáz végig, a következőképp zárja:

"Ó, élet, a te nagyszerű crescendód mámorral és elégedettséggel tölt el engem. Legyen a crescendo hosszú, idegfeszítően lassú, de folytonos és valóban mesteri. Hogy a teljes fortissimónak legnagyszerűbb és egyúttal leggyászosabb pillanata után, megvetve minden hiú és öncsaló reménykedést: nyugodtan mondhassam el:

Szép muzsika, isteni zene volt, oly nagyszerű és teljes, hogy a többit én már nem akarom hallani."

És a fiatal, még húszon innen álló Csáth Géza elméleti alapot is talál vágyképzetének realizálásához. Annak az elemi erejű alkotásvágynak parancsára, melyről Önéletrajzában tesz említést, elhiteti magával, hogy a "társadalmi élet evolúciójával párhuzamos a művészetek evolúciója" (Modern muzsika). Fölismerése meghökkentően hasonlít a néhány évtizeddel később nyomorító hatalommá erősödött zsdanovi posztulátumhoz, mely szerint a szocialista realizmus par excellence a legmagasabb rendű művészet, hiszen a társadalmi fejlődés addigi legmagasabb rendű formációjának áldásos adottságai között jön létre. Csáth Gézának természetesen esze ágába se jut, hogy a korabeli magyar valóságot a fejlődés csúcsává idealizálja. A társadalmi történések nemigen foglalkoztatják, s ha esetenként megfogalmazza is véleményét a közállapotokról, Adyra emlékeztető minősítése rendszerint a lehúzó parlagiságot hozzák előtérbe. Éppen ezért nyilvánvalónak látszik, hogy a társadalmi és művészeti fejlődést párhuzamosító gondolata futó reflexió csupán, mellyel nem annyira az alakulásfolyamatok tényleges irányára kívánt rámutatni, hanem inkább a modern művészeti törekvéseket emelte volna a szükségszerűség szintjére, azzal a célzattal, hogy útjukból eleve eltávolítson minden olyan gyanúsítást, mely e törekvések felhajtóerejét a végsőkig hajszolt szubjektivizmusban, feltűnési vágyban és önreklámozásban látja. Szépen kitetszik ez imént idézett

írásának következő megállapításából: "Az összes művészetek ma a meglepőt, az intimet, a misztikust keresik, mint olyat, amit a ma emberének érzékeny idegrendszere az élet mélyéből valónak érez, igazságosnak sejt." Szó sincs tehát véletlenszerűségről, az alkotói hiúság gyorsan ellobbanó lángjairól, annál kevésbé, mert a modern alkotó úgyszólván predesztinálva van arra, hogy az élet feltáratlan mélyrétegei felé tájékozódjon, ahol megannyi meglepetés várja. Függetlenül attól, hogy Csáth Géza túlzón általánosít, önnön magatartását is rávetítve a művészetek egészére, tény, hogy már ekkor, 1906-ban tervszerűen tisztázta maga előtt írói munkásságának irányát és célját. Nem véletlen, hogy évekkel később, amikorra teljes értékű novellák egész kis sorozatát alkotta már meg, továbbra is a befelé figyelő író típusára esküszik, s az esztétika egyetlen kötelességét a betűk, a mű mögött álló ember arcának feltárásában látja. Az új írókat kivétel nélkül az ún. "belső írók" közé sorolja, leszögezve, hogy sem az irodalomban, sem a festészetben nem a természetmásoló képesség az elsődleges, hanem az, hogy abban a módban, ahogyan valaki "lefesti, amit lát, mennyire van képviselve az ő lelki élete, az emlékei, a gondolatai, az asszociációi, az élete, amik a benyomásokat elválasztják, átalakítják. Ha Aiszkhüloszt olvasom, ha Michelangelo szobrait nézem, ha Bach muzsikáját hallgatom, ha Böcklin képeit szemlélem, mindig egy ember kedélyének fenekére láttam, mindig egy lelki élet mélységei tárulnak fel előttem" (Jegyzetek egy új rajzgyűjteményről és a művészetekről). Ennek megfelelően Csáth Géza azokat az írókat becsüli igazán, kiknek "művészi látótere az 'emberre' van beállítva, akiknek az 'egység' nem a mese, hanem egy emberi élet...". Ők írják azt a regényt, amely élmény, "aminek olvasása nemcsak gyönyörűség, hanem még egy darab élet is, de ami nem riport, hanem líra" (Jegyzetek Mikszáthról és az új regényről). S ezeket a követelményeket és intenciókat Csáth Géza nem csupán a modern magyar irodalom "csodás atlétáinak" útitársaként hirdeti, hanem az alkotás terén is érvényt tud szerezni nekik. Igaz, gyors felfutásának idején a borzasztó rémület, a feketén ömlő csönd, az irracionális borzongás és a céltalan menekülés motívumaival is eljátszik, mint A magány történeteiben példának okáért, s esetenként a külsőleges funkciójú szecessziós díszletek bizarr tologatására is vállalkozik, mint a sokszor idézett A varázsló halálában, ez azonban nem homályosíthatja el azt, hogy mégiscsak az Anyagyilkosság vagy A varázsló kertje jelenti ebben a korszakában a célkitűzéseivel teljes mértékben harmonizáló megvalósulást, amelyben a lélek mélyei felé haladva egyetlen pillanatra sem zuhan "álomzagyva stílusmoslékba", ellenkezőleg, mind a nyelvezetben, mind a kompozícióban "kristálytisztán klasszikus", ahogyan azt novellaírása egésze kapcsán Szentkuthy Miklós észrevételezte nemrég.

Az alkotómunka azonban korántsem tölti el zavartalan örömmel Csáth Gézát. Hasztalan tudja, hogy mint újat kereső és újat merő író hullámhegyre jutott, az élet crescendójába mégis zörej vegyül, a megnyugvást hozó pillanatok rendre elmaradnak. Ennek első jelét A sebész című novellájában adja. Egy fantasztát mintázgat itt nagy kedvvel, aki mindennapossá vált alkoholos káprázatában rátalál az időérzékelés agybéli központjára, s most a megváltást hozó műtétre készül éppen, melynek során egyszerűen ki fogja kanalazni "az emberi bánat átkozott darázsfészkét". Ha csak tébolyt súroló gesztusait tartanánk szem előtt, akkor ezt a groteszk csodabogarat egyszerűen a szántszándékkal meglepővé formált szecessziós figurák tárházába utalhatnánk. Nem tehetjük azonban, mert amit az "elmúlás oktalan bánatá"-ról, "csendes őrületé"-ről maga elé dünnyög, az messzemenően metszi Csáth Géza világát. Előbb Babits Mihály "esti kérdésére" asszociáltató módon eltöpreng: "Miért kínlódik az ember? És miért eszik? Miért szeret? És miért örül? Az életért. Ugye, nevetséges, aminek egyszerre vége van. Ami elmúlik." Majd kisvártatva így folytatja: "Az időnek a mérge beleette magát a filozófiánkba, a művészetünkbe, a napi beszédbe. Az embernek, amint kinőtt a gyerekkorból, társává válik az idő gondolata, s el nem hagyja a halál pillanatáig."

Az emberi élet ekképpen megfogalmazott alapkonfliktusa néhány év múlva többszörös hangerővel fog visszhangozni Csáth Géza műveiben. Az önfenntartás "hatalmas ösztöné"-ről értekezve megállapítja, hogy ez az ösztön nem tud belenyugodni, mert nem szabad belenyugodnia a megsemmisülésbe, ezzel szemben kezdettől fogva azt tapasztaljuk, hogy "mindannyiunkra előbb-utóbb a halál, a pusztulás, a megsemmisülés vár" (A vallások és a mítoszok pszichológiája), éppen ezért az emberiség "születése óta benne nyög ennek a konfliktusnak nehéz igájában, és bukva, pusztulva meg újra és újra erőre kapva halad a maga útján" (Jegyzetek egy rajzgyűjteményről és a művészetekről).

Hiba lenne természetesen Csáth Géza efféle eszmefuttatásait a szokványos halálfélelemre visszavezetni. Csáth Géza nemcsak a haláltól fél, sokkal inkább attól, hogy a halálig terjedő időszak végső fokon teljesen értelmetlen. Egyfelől, már-már az anyagelvűség apostolaként, azt vallja, semmiféle metafizikai egérutat nem hagyva magának, hogy az anyag alakulási esélyei szerint alkotott állatok vagyunk, és nincsen lelkünk, másfelől azonban neuraszténiás alkata -- ezen idegrendszere "fejlődöttebb, kifinomultabb állapotát" érti -- valósággal sóvárog a nem lehető, a meghalt istennek nem megbocsátó, jutalmazó kegyelme, hanem végtelensége után, amelybe tudatműködésének termékei majdan felszívódhatnának. E kettősség, melynek hátterében hipertrofált életvágy munkál, oda vezetett, hogy Csáth Géza az élet egyetlen területén sem tudta

az annyira áhított egyensúlyt tartósan létrehozni. A definitív egyedi végességnek és a tudat mindenségáhítatának megújuló küzdelme olyan fokú hiányérzetet horgasztott föl benne, hogy rövidesen a szökésben látta meg az enyhülést ígérő egyetlen lehetőséget. Pontosan úgy járt tehát, mint csodabogár sebésze, aki egyáltalán nem azért dolgozza ki abszurd elméletét, mert napszámban vedeli az abszintet, ellenkezőleg, mert a mulandóság kelepcéjében vergődve, az alkoholtól, e "múló értékű belgyógyászati szertől" reméli a föloldozást mindaddig, amíg "grandiózus" műtéti elképzelését valóra nem válthatja.

Az ópium témájára variáló Csáth Géza helyzete lényegében ugyanilyen. Varázslói palástban ismét szecessziós kis színpadára lép, s a gyávák, megalkuvók felé sújtva, "vitéz és nemes kockázattal" nem kevesebbre készülődik, mint hogy a végtelen megrablása révén az "örökkévalóságba lendítő hosszú gyönyör" állapotába jusson. Mialatt azonban e túlérett intellektuális hedonizmus fegyvereit forgatja, nem lehet nem észrevenni, hogy egyfolytában vacog a foga. Az "ős, szent gyönyör"-t, az abszolút gyönyört teszi meg a lét esszenciájának, de nem az öncélúság jegyében, mint szuggerálja, hanem mert a tér béklyóitól, az idő másodpercmutatójától szeretne szabadulni -- mindenáron. Az élet egyetlen célja maga az élés, veti papírra sietve, legalább öt változatban, anélkül azonban, hogy észrevenné, milyen föloldhatatlan kontroverziákba keveredik ekképp. Mert ha az ember alatti életnek csakugyan az is az egyetlen célja, hogy éljen, az önmagára eszmélt ember már semmiképpen sem elégedhetik meg ennyivel. Vajon Csáth Géza csakugyan perifférikusnak látta volna a művészet, a filozófia és a tudomány évezredes törekvéseit, melyekkel az ember birtokba szeretné venni a létet? Egyáltalán nem, csak épp a tudat mérges virágától, a végső értelmetlenségtől kívánt szabadulni, mégpedig úgy, hogy öntudatát nem kioltani, csak elaltatni szerette volna. Aranykor-nosztalgia, fából vaskarika -- a hullás előtti percekben.

Mert ez már a hullás kezdete. Minthogy a morfium, nem sokkal később, az öröklét megrablása helyett szenvedést hozott, már-már kétségbeesetten kutatni kezd valamely biztos, abszolút értékű pont után, melyben megkapaszkodva, lassíthatná az előre tudott zuhanást. Lépésről lépésre lezárja világát, lövészárkot von maga köré, az összes ajtót bevágja. A tudományos tisztánlátást választja istenéül, amely megóvja majd az öncsalástól, azt azonban nem veszi észre, hogy görcsös igyekezetében fokról fokra dogmatizmusba csúszik át. Ma az "életet, a természetet valóságban ismerjük", a természettudomány alaptételei véglegesek, Darwin ráakadt az "összes talányok kulcsára", Freudnak sikerült "végérvényesen megoldania az álom évezredes nyílt kérdését", vallja,

elfogultságának végpontját pedig az a megállapítása jelezheti, amely szerint a XIX. század lehetővé tette, hogy megismerjük a "nagy kozmosznak, az életnek a titkát". Ez az egyoldalúság, kételyt nem ismerő zártság, ez a menekvő végletesség végül aztán magát az embert is a biológiai erők egyszerű, átlátszó produktumává fokozta le Csáth Géza gondolkodásában, olyannyira, hogy minden lelki jelentést, minden érzést, gondolatot, ítéletet, emlékezést, képzetalkotást egyként a létért való küzdelem szigorú célszerűségű manifesztációjának fogott fel, s ennek következtében írói képzelete mindinkább vesztett lendületéből.

"Csáth Géza az egészsége idején volt álomlátó, aztán csak a földre tekintett" -- írja találóan Kosztolányi, s e jelenség oka föltehetőleg épp abban keresendő, hogy a végletekig vitt "tudományosság" cellájában egészen közel került a naturalistákhoz. Nem aprólékos verizmusuk, életmásolásuk, a valóság felszíni rétegeinek megragadását célzó ábrázolásmódjuk tekintetében, hanem mert ekkorra az ő emberképe is a biológiai determinizmus vonzáskörében alakult és torzult el. Első korszakában, amikor még az emberi lélek rejtettebb régiói felé tájékozódott, friss felfedezések szenzációja is feszítette pontosan megformált, érzelmi töltésükben visszafogott mondatait, most azonban, amikor szó szerint is, áttételesen is kifelé halad, amikor az emberről már mindent tudni vél, az ihletet tápláló élmények sorra elmaradnak.

A mechanizmus még működik, nem is akárhogyan, a kései novellák egyikemásika paradox módon mégis azt a benyomást kelti, mintha nem állna mögötte senki.

ANGYALOSI GERGELY

A SZEREPLŐ ÉS A HŐS CSÁTH GÉZA NOVELLISZTIKÁJÁBAN

Találkozunk-e hősökkel Csáth Géza novellisztikájában? A kérdésnek persze csak akkor van értelme, ha megmagyarázzuk, mit is értünk voltaképp a "hős" szón, s miért állítjuk szembe a "szereplő" általánosabb és ezért meghatározatlanabb fogalmával? A két szó jelentése ugyanis gyakorta egybemosódik, s csak akkor szokás közöttük különbséget tenni, ha az elemzőnek meghatározott célja van ezzel. Az én célom az, hogy ennek a különbségtételnek a segítségével felülvizsgáljam annak a homályos érzésemnek az igazságtartalmát, amely a Csáth-novellák újraolvasásakor elfogott: tudniillik, hogy ezeknek az elbeszéléseknek a világában a szereplők valahogyan másodrendűek, nem "igazi" hősök.

Rögtön essünk túl egy kézenfekvő ellenvetésen. Jól tudom, hogy a novella (Thomka Beáta szavával: a rövidtörténet) éppen rövidsége miatt nem törekedhet, vagy legalábbis általában nem törekszik az egyénítésnek arra a fokára, amit egy terjedelmesebb műfajban természetesnek tartunk. Azt sem tévesztettem szem elől, hogy éppen ez a terjedelmi adottság kormányozza a novellát korszakoktól és történelmi pillanatoktól jóformán függetlenül a példabeszéd, a parabola, továbbá az anekdotizmus irányába. Márpedig mindkét esetben, legyen szó akár anekdotáról, ahol a sztori kereksége, a csattanó a fontos, vagy példázatról, ahol illusztrálandó filozófiai vagy lélektani tétel dominál, mondom, mindkét esetben megelégedhet az író a szereplők funkcióra szűkített, jelzésszerű bemutatásával. Megelégedhet, ismétlem, mert nem biztos, hogy megelégszik ennyivel; Csáth Géza is gyakorta túllép ezen a szinten, s nem tagadom, hogy számomra ezekben a novelláiban válik nagy prózaíróvá.

Mindebből az is kiderülhet, hogy milyen szempontból kívánok különbséget tenni a szereplő és a hős fogalma között. Hadd támaszkodjam itt, az egyszerűség és érthetőség kedvéért, egy Tomasevszkij-idézetre (1925-ből): "A hős alig-alig szükséges a fabulához. A fabula mint motívumok rendszere, teljes mértékben nélkülözni tudja a hőst és jellemvonásait. A hős az anyagnak szub-

jektummá alakulásából jön létre, s egyrészről a motívumok összefonódását reprezentálja, másrészről pedig a motívumok közötti kapcsolódás megszemélyesített motivációját. Az anekdota képviseli általában a fabula redukált, homályos és fluktuáló formáját, s az esetek többségében nem több, mint két főmotívum metszéspontja..." Philipe Hamon, aki 1972-ben, majd 1977-ben megpróbálta kidolgozni a szereplők szemiotikai elméletét, kétségeit fejezi ki ezzel az állásponttal kapcsolatban. Azt állítja, hogy még a legcsupaszabb anekdotában is nagyobb súllyal esik latba az egyik szereplő, mint a többi, már csak azért is, mert az övé az utolsó szó. S ezt már elegendőnek tartja ahhoz, hogy a figurát "hősnek" nevezze. Másrészről, írja, a szereplő igen gyakran részesül az egyedi jellemzésnek olyan embrionális változatában, amelytől nem lehet eltekinteni. Joggal teszi fel hát a kérdést, hogy lehetséges-e totális defokalizáció, vagyis a szereplők puszta funkciókká, motívumkereszteződésekké való redukálása?

Valószínűleg igaza van abban, hogy ezt nem tartja lehetségesnek, bár jómagam e kérdést nem poétikai, hanem befogadás-esztétikai szempontból vizsgálnám. Ugyanis az európai olvasóban működő beidegződések miatt válik a puszta funkciókra redukálás lehetetlenné. Ez az olvasó ugyanis azonnal egyéníteni kezd, s az író által esetleg csak csupasz vázként felrajzolt figurát azonnal és öntudatlanul hús-vér emberré kezdi formálni -- hiszen nem biztos, hogy ennek véghezvitelére egy novella esetében van ideje és anyaga. Hamon viszont egy másik végletbe esik ezzel az álláspontjával: megszünteti a különbséget a hős és a szereplők között; számára minden szereplő hős is egyúttal. Ezzel az összemosással viszont egy nagyon hatékony eszközről mond le az értelmező, amelynek híján pl. Csáth novellisztikájának egy igen fontos rétegét aligha láthatjuk világosan. Az én álláspontom tehát az, hogy teljes defokalizáció -- legalábbis a nem-avantgardista prózában -- nem elképzelhető. Mindazonáltal fontos különbséget tennünk azok között az irodalmi műben szereplő figurák között, amelyek többé-kevésbé kimerülnek egy funkció ellátásában, valamint azok között a figurák között, amelyekről az egyénítésnek olyan eszközei is leolvashatók, amely eszközök nem állnak közvetlen alárendelt viszonyban az egész elbeszélést szervező funkcionális összefüggésrendszerrel. Másképpen úgy fogalmazhatnék, hogy a hős számomra az a szereplő, amely rendelkezik diszfunkcionális vonásokkal (amelyek egy magasabb szinten ugyan szintén funkcióknak bizonyulhatnak, hiszen maga a diszfunkcionalitás is fontos szerepet játszhat egy elbeszélésben, például úgy, hogy növeli a valószerűség-hányadost).

Hősről beszélnék továbbá akkor is, ha a szereplő az elbeszélés egészében betöltött súlyán kívül jellemének ezzel vagy azzal az oldalával többféle funkciórendszerbe is beilleszthető. Ilyenkor éppen a többféle rendszerbe való beilleszthetőség kelt, hogy úgy mondjam, "térhatást", ugyanis ezek a funkciórendszerek ugyanazon a novellán belül ritkán illeszkednek egymáshoz harmonikusan. Gyakorta ellentmondanak egymásnak, konfliktusos viszonyban vannak, ami egy magasabb, strukturális szinten ugyanúgy az esetlegesség, vagyis a nem-irodalmiság, az "életesség" benyomását kelti, mint az imént diszfunkcionálisnak nevezett vonások. Álláspontom tehát két szélsőséges elméleti álláspont között határozható meg. Az egyik lenne egy extrém módon megfogalmazott bahtyini koncepció a szöveg teljes decentralizálásáról vagy defokalizálódásáról a XX. században. (Az eredeti bahtyini elképzelés persze nem volt ennyire szélsőséges.) A másik véglet lenne az, amit Lukács fejtett ki A realizmus problémáiban: hogy minden valóban megkomponált mű hierarchiát hoz létre a szereplők között. S hogy ez a "formális szükségszerűség" olyan erős, hogy az olvasó ösztönszerűen keresi ezt a hierarchiát még a lazább szerkezetű művekben is, és ehhez a hierarchiához viszonyítva ítélkezik az ábrázolás sikeréről vagy sikertelenségéről. Nos, egy ilyen szigorú hierarchia-igényt fenntartani egyet jelentene a méltányos értékelésről való lemondással, hiszen olyan mennyiségű művet kellene elvetnünk századunk irodalmában, ahol ez az igény nem tisztán érvényesül vagy alig-alig fedezhető fel, hogy ez önmagában kérdésessé tenné eljárásunk jogosultságát. Ez a fajta elméleti szigor tehát nem túl célravezető, de a hős teljes kiküszöbölése a hagyományos, tehát nem-avantgardista nyelvszemlélet alapján alighanem lehetetlen.

Ez persze a kérdésnek jelentős leegyszerűsítése, amelyet az a szándék magyaráz, hogy segítségével a Csáth-novellák stratégiáját próbáljuk megragadni. Fogalmazhatnék úgy is, hogy Csáth az általa leggyakrabban művelt tárcanovella műfajában olyan magától értetődő természetességgel, egy zseniális, mindentudó kamasz biztonságával mozgott, hogy általában nem érezte szükségét annak, hogy kitörjön a műfaji konvenciók szűk ketrecéből. Tudniillik ezen a ketrecen belül maradva is könnyen megtalálta a módját annak, hogy sokkolja, megdöbbentse az olvasót, vagy legalábbis ébren tartsa érdeklődését. A ketrec-metafora nem túlzás, hiszen Csáth novelláinak többsége keretes történet. Mai szemmel nézve gyakorta szinte érthetetlen, miért volt szüksége a keretre, tehát arra, hogy elmesélje, hogyan jutott a történet birtokába, hogy -- legalább jelzésszerűen -- teremtsen egy elsődleges narrátor-funkciót, amelytől mintegy elkülönítheti a tényleges elbeszélés narrátorát. Nyilván volt ebben ragaszkodás a konvenciók "kályhájához", amelytől könnyebb elindulni,

továbbá reális felmérése annak, hogy saját meghökkentő vízióit, problémáit csak így "adhatja el" a tárcanovella-fogyasztó polgári rétegnek. Hiszen a kerettel távolságot teremt az általa kedvelt meghökkentő, borzalmas, deviáns vagy éppen fantasztikus problematika és a polgári mindennapok között, s ez az olvasó számára alapvetően szükséges, az író számára pedig megnyugtató volt.

Csáth írás közben nem akart azonosulni saját démonaival, a maga közvetítő jellegével az írás is a démonok elleni védekezés eszköze volt nála. (Ennek egyébként Naplója a legdöbbenetesebb dokumentuma: a görcsös ragaszkodás a racionalitáshoz, miközben, betegsége elhatalmasulván, nem veszi észre, hogy az írott szó racionalitásának teljes fegyvertára az ellenség: a pusztító szenvedély és a téboly érdekeit szolgálja már. Nem sokan írhattak a világirodalomban ilyen kristálytiszta logikájú, hagyományos felépítésű, fegyelmezett mondatokban saját énjük felbomlásáról.) Jellemző, hogy azokban a novellákban, amelyek ma már a magyar naturalista elbeszélés antológiadarabjai (A tor, A kút) nyoma sincs a keretezés szándékának. Itt valóban "az életet" adja, az ábrázolt emberi szenvedélyek, magatartásminták, lelki folyamatok nem nevezhetők deviánsnak semmiféle szemszögből; ezt a novellatípust a század első évtizedében már el kell fogadnia az olvasónak.

Ha most visszatérek kiindulópontomhoz, vagyis ahhoz a homályos érzésemhez, hogy Csáthnál inkább szereplőkről, mint hősökről kell beszélnünk, úgy vélem, hogy amennyiben ez a tétel igaz, akkor minden novellában más és más miatt igaz. Ez is mutatja a szereplő-kérdés hallatlan bonyolultságát. Hamon idézett tanulmányában a szereplők három típusáról beszél: a referenciális szereplőkről (akiket valamely történelmi, mitologikus, allegorikus vagy szociális tudás alapján fel kell ismernie az olvasónak), az összekötő szereplőkről (akik a szerző vagy az olvasó jelenlétét hivatottak jelezni a szövegben), illetve az anafora-szereplőkről, melyeknek funkciója az, hogy megalapozzák a mű szervezettségét és kohézióját. Ez utóbbiak, mondja, valamiképpen az olvasó mnemotechnikai segédeszközei, elsősorban a visszaemlékező, jeleket értelmező, jeleket hagyó stb. figurák tartoznak ide. Egy figura természetesen több kategóriába is tartozhat, de alapvetően mindig az egyenértékűség, a szubsztitúció, az ismétlődés, illetőleg az oppozíció és a hasonlóság azok a kategóriák, amelyeknek alapján a szereplő leírható. Hamon azt tanácsolja, hogy elemzéskor különösen legyünk tekintettel 1. a szöveg logikai pólusaira, 2. az oppozicionális tengelyekre, illetve 3. az alkalmazott sémák közötti kapcsolatokra (vagyis arra, hogy milyen szabályszerűségek szerint változnak a figurák).

Megállapíthatjuk, hogy a Csáth-novellák többségének logikai szerkezete teljesen világos, leggyakrabban ellentétezésre, illetve a hasonlóság és a különbözőség dialektikájára épül, továbbá hangsúlyos bölcselkedő, szentenciózus réteget tartalmaz. Nézzünk néhány példát, hogyan is jellemez Csáth? Az olyan korai novellákban, mint a Szeptember, a logikai séma dominanciája nyilvánvaló, a figurák jellemzése allegorikus. Olyannyira, hogy a férfi szereplőnek nincs is más neve, "Ő maga az, 45 éves öregedő Szeptember", aki "tanácstalanul bámul ki az őszülő alkonyulatba, magát látja benne". Ellenpólusa az őt törvényszerűen megcsaló asszony, "az élet gyermeke", aki nagyon egészséges természetű. "Keveset gondolkodott tudniillik." A halállal, a lassú pusztulással eljegyzett férfi gondolkodik, noha ezzel mit sem változtat kiszolgáltatott helyzetén. Ez az ujjgyakorlatnak minősíthető írás azért tarthat számot érdeklődésünkre, mert ez a séma később is sokszor feltűnik Csáthnál, kiérleltebben, egyéb elemekkel kiegészítve. A tudás, a reflexió összefüggése a pusztulással, szembeállítva az öntudatlansággal, amely az élet elviselésének egyetlen lehetséges formája -- ez az ellentét valóban egyik tengelye világképének. A Mese a kávéházból azt példázza, hogy a boldogság telje már a gyermekkorban is alig-alig érhető el, hiszen a tudatban jelen van az aggodalom, hogy a meleg családi fészek biztonsága és derűje nem tarthat örökké. Az az írás egyszerre egy lelki mechanizmus illusztrációja és egy romantikus boldogság-koncepció kifejtése. Ezt a Tavaszokban el is magyarázza részletesen. E szerint a tökéletes boldogság "a születés előtti öntudatlan (...) növényi létezés". A gyermekkor már szenvedésektől és az említett aggodalmaktól fertőzött, de a gyermekkor örömei megvigasztalhatnak. Amikor már "belenyugodtál, hogy élsz", a serdülőkorban át kell élned a másodszori világrajövetel fájdalmait. Úgy érzed, az élet mégsem ilyen és azon túl nem lehet más célod, mint törekedni arra, hogy újra elégedett lehess.

Azért ismertettem részletesen ezt a gondolatmenetet, mert véleményem szerint kulcsot ad kezünkbe a Csáth-novellák jelentős részéhez. Ha ismerjük ezt a felfogást, továbbá az időnek azt a koncepcióját, amelyet A sebészben és Az ópiumban fejt ki, hamar rátapinthatunk az illető novella tengelyében álló oppozícióra, amelynek a szereplők jellemzése természetes módon alá van rendelve. Könnyebb a dolgunk azokkal az írásokkal, amelyek voltaképpen pszichikai esettanulmányok. Ezekben a szereplő csupán egy lelki mechanizmus vagy egy típusos deviancia megjelenítésére szolgáló eszköz, mint A fekete kutyában, A fekete csöndben, A békában vagy a Moravcsik professzornak ajánlott Kisasszonyban. Ezekben a szereplők egyénítése a központban álló problematikához

képest majdnem nulla. Éppen csak annyira szereplők, hogy ürügyet és teret szolgáltassanak a történetbe ágyazott vízió vagy lelki ficam elmondásához.

Hasonló a helyzet az álom-novellákban. Hosszasan értekezhetnénk az álmok szerepéről, Csáth álom-felfogásáról, álom-filozófiájáról. Ám itt is világos, hogy az álmok sohasem a szereplők egyénítésének, jellemzésének eszközei, hanem inkább az álmok teremtik meg a hozzájuk rendelhető narrátort, aki megint csak nem több annál a szöveg alkotta térnél, amelyben az álom diskurzussá válik.

Az Anyagyilkosság különös keverék: Csáth itt szédítő sebességgel rohan át három szinten. A XIX. századi realizmus szentenciózus motiváló technikáján, amelyet az első mondat képviselt, a század eleji naturalizmus leíró metódusán (az anya, a lakóház jellemzése), majd a deviáns pszichikai mechanizmus bemutatásán át egészen a lélektani valószerűtlenség teljes vállalásáig. Ez az eklekticizmus és inkoherencia az egyik magyarázata annak, hogy miért érezzük olyan hallatlanul modernnek és izgalmasnak ezt a novellát. Nem elsősorban a gyermekkori szadizmus félelmetes felnagyítása a döntő itt, noha teljes mértékben beleilleszthető Csáth jellemzett életfilozófiájába. Abba tudniillik, mely szerint a végességét érző lény szükségszerűen keresi azt a módot, ahogyan kiegyezhet a végességgel, s csak azok élnek valódi életet, akik ezt a keresést állítják életük középpontjába. A polgári világ egyik jellemzője az, hogy az emberek lemondanak erről a keresésről, a végesség szempontjából nézve esztelen módon ragaszkodnak anyagi és érzelmi javakhoz, kiüresedett, hazug, mit sem érő biztonságukhoz. Talán nem is jó szó, hogy Csáth gyűlölte ezt a polgári világot; inkább úgy kellene mondanunk, hogy alkatilag képtelen volt beilleszkedni ebbe a világba, egyszerűen nem kínált számára alternatívát.

A tor és A kút, amelyeket a naturalista elbeszélés csúcsainak tartok, éppen azért remekművek, mert a szereplők egyaránt megfelelnek egy szociológiai sémának (lásd a cselédsors A torban), egy életfilozófiai tételnek (a szegénység öntudatlan boldogsága), s ugyanakkor rendkívül finoman, mesteri szűkszavúsággal egyénítettek is (lásd Maris, a cseléd reggeli tisztálkodását). S A kútban: nem állíthatjuk, hogy Jausz Konrád szadizmusból hagyja pusztulni sógorát, de azt sem mondhatjuk, hogy Csáth valamely szociológiai tételt akart az esettel illusztrálni. Ami itt történik, az egyszerre egyedi és úgy jellemző a leírt környezetre, hogy egyáltalán megtörténhetett, tehát közvetve. Példázatként is felfoghatjuk (az ember minden pillanatban a halál árnyékában él, noha ezt a végsőkig tagadja; az ember kegyetlen és ostoba, a paraszt kegyetlen és ostoba stb.), de érthető, hogy ez csupán a befogadható-

ság hátterét képezi. Hagyományos eszközökkel készült írás ez a két elbeszélés, amely maximálisan kimeríti a mindentudó elbeszélő lehetőségeit.

Tudom persze, hogy Csáth novelláinak teljes világa, amelybe beletartoznak az esettanulmány-novellák, az álom-novellák, a könnyű társadalmi szatírák és a különféle átmeneti típusok is, nos, ennek a világnak az egésze az igazán értékes a maga belső sokrétűségével. Ilyen szempontból nem helyes egy speciális elemzői szemszögből, mint amilyen a hős és szereplő kérdése, kiemelni egy novellatípust. Mégis, ha arról beszélünk, hogy Csáth a maga választotta irodalmi mezőn, játéktéren belül hol érte el a tökélyt, nekem ez a két novella jut az eszembe: A tor és A kút.

RÓNAY LÁSZLÓ

CSÁTH GÉZA ÉS A MODERN ZENE

A cím jelentéstartománya kétféle kifejtést is lehetővé tesz. Vizsgálhatnánk, s elemeznünk is kellene Csáth Gézának, a zeneszerzőnek műveit, s válaszolnunk illenék arra a kérdésre, hogyan valósul meg ezekben az a zenei újdonság, melynek sok változatát annyi beleérzéssel és tehetséggel méltatta zenekritikáiban. E sorok írójának azonban — Dér Zoltán jóvoltából — egyetlen hosszabb eredeti Csáth-zeneműbe volt alkalma betekintenie, s ebbe sem annyi ideig, hogy alaposabb véleményt formálhasson arról a zenei illusztrációnak, kíséretnek mondható alkotásáról, amelyet egy pantomimszerű műhöz készített. Bár a futólagos betekintés nyomán is feltűnt e kíséretben annak keletiesnek mondható jellege, mely Csáth szemlélete szerint az új zene egyik legfontosabb jellemzője volt. Ezt a keleti hangzásvilágot szerette Puccini műveiben, persze azért nem zárhatjuk ki, hogy a zeneszerző világának morbid volta is vonzotta (emlékezzünk csak a Turandot első felvonásának holdfényes éjszakájára, melyen hóhérok menetelnek; A köpeny című egyfelvonásosban ugyancsak kísérteties a Szajna-parti éjszaka, melyen a szerető holttetemét a férj köpenyébe rejti). De tény, Puccini is, Debussy is határozottan érdeklődtek az orientális zene iránt, s annak hangeffektusait nemegyszer kamatoztatták alkotásaikban. Mindezzel azonban csak jelezni szerettük volna, hogy amikor Csáth és a modern zene kapcsolatát elemezzük, esetleg érdekes adalékokat nyerhetünk saját alkotásaiból is, ilyen irányú ismereteinket bizonyára bővíthetjük majd, ha Dér Zoltán közreadja a már jelzett eredeti Csáth-művet.

Jelenlegi ismereteink szerint természetesen sokkal termékenyebb Csáth Gézának, a kritikusnak, zeneírónak a modern zenével kapcsolatos állásfoglalásait alaposabban szemügyre vennünk, s ezek alapján világítani meg a modern zene elméletével és gyakorlatával kapcsolatos álláspontját. S még ez előtt is fel kell vetnünk egy látszólag fölösleges kérdést, nevezetesen azt: mit is

értünk modern zenén? A legmegbízhatóbb és legjobb összefoglalások szinte kivétel nélkül kétféle megközelítés alapján határozzák meg e fogalmat: 1. egyrészt a feldolgozott élményanyag újszerű zenei kifejezését, szorosabban véve a zenei formát, a hangszerelést, hangszerválasztást stb. elemezve, 2. másrészt egy alapjában véve szociológiai kiindulásból, a társadalmi rétegek mozgását és igényét figyelembe véve. Amint látni fogjuk, Csáth Géza a modern zenével, illetve a zene modernségével való kapcsolatában mindkét szempontot felhasználta, átgondolta, s az elsőnek jutott el a másodikhoz, amikor mind határozottabb, elkötelezettebb híve lett annak a modern zenei kifejezésformának, mely Bartók művészetében találta meg legmagasabb rendű formáját.

A kettőt természetesen nem lehet mereven különválasztani. Hiszen már az átmenet éveiben megfigyelhető, milyen szoros a kapcsolata az új zenének a romantikával. Egyrészt a romantika gyakran korláttalannak hitt szabadság-fogalmával. Mahler programjainak egyik meghatározó eleme volt e szabadság: szimfonikus költeményeiben nemegyszer a kötetlen, a teljesnek hitt érzelmi világ megszólaltatására tett kísérletet, s meglepő módon éppen ilyen esetekben érezni nála is, de Richard Straussnál is — aki Nietzsche filozófiájának kifejtésekor az Imígyen szóla Zarathustra című művében a választott hős külső viselkedésformáit igyekezett megragadni; jellemző, hogy műve címlapjára a következő megjegyzést írta: "Tondichtung frei nach Nietzsche" — jó adag szentimentalizmust. Csáth Géza zenekritikáiban és zenei írásaiban jó ideig a zenei szabadságnak ezt az elsősorban a hangszerelésben megnyilatkozó újdonságát emelte vezérelvül. "Valami hősi módon fogta föl ezt a buja, intim tragédiát, amely Wilde-nál csupa visszafojtott tüzes sóhaj, kábító illat és egzotikus csillogás. Strauss zenei énjében ezek a gyönge, finom színek föltranszformálódnak; az alakok stilizált kontúrjai eltűnnek, az emberek közelebb jutnak hozzánk, mozgásaik elevenebbé lesznek; Strauss Saloméjára egészen újra be kell állítani szemünket" — írta a többi között egy 1907-es, különben nagyszerű bírálatában, s ugyanebben a májusi hónapban, Puccini Manon Lescautját méltatva hasonlóképpen a harmóniai finomságokra, az érdekességekre, a hangszerelés ravasz ésszerűségére irányította figyelmét.

De már ekkor megfigyelhetni, hogy kiváló érzékkel ismerte föl: az igazi modern harmóniavilág egyik legfontosabb eleme a teremtő erő. Hiába él a zeneköltő a modern kifejezés konvencióival, hiába idézi például az éjszakát, mely ennek az új zenének oly jellemző és fontos közege — amely például Bartók művészetének mindvégig meghatározó eleme volt —, hiába briliáns a hangszerelés, hiába bámulatosan művelt a zeneköltő, mindez kevés ahhoz, hogy zenéje igazán újszerű és megragadó legyen. Talán azok a kritikus észrevételei

a legjellemzőbbek e vonatkozásban, melyeket Mahler V. szimfóniájának előadásával kapcsolatban tett: "A bécsi verklik és a vurstlik, a Strauss János-valcerek, a harmadik szimfónia gyászindulója (Beethoven III. szimfóniájának híres tételére utal -- R. L.), a Trisztán és a Parsifál: ezek voltak Mahler élményei és ezeket mondja el a reminiszcenciák óvatos kerülésével, mint egy művelt ember, aki nem született zeneszerzőnek, de a mesterséget véletlenül kitűnően tudja." Hasonló fenntartásokkal élt az átmenet egy másik, ugyancsak fontos zeneszerzőjével, Max Regerrel kapcsolatban is. Regernek ugyancsak fontos szerepe volt az új zene kialakításában, de Csáth pontosan ismerte föl, hogy a "transzformáció" jóval erősebb műveiben az "invenciónál". "Elsősorban az a fontos neki -- írta 1908-ban, s itt érdemes figyelnünk a kritikus finomságára, arra a törekvésére, hogy igazságait elmondva se legyen bántó --, hogy színei a kottapapíron gyönyörűek, indokoltak és könyörtelenül logikusak legyenek. Egy speciálisan német temperamentum, aki ha kell elvérzik igazságaiért, de nem enged belőlük. Mik az ő igazságai? Például az, hogy a zenében a tonalitás szabálya idejét múlta; a fejlődés a tonalitás felbomlása felé vezet. Veszedelmes igazság, ha nem járul hozzá Strauss Richard, Debussy poézisa; de a munka... megéri, hogy Reger fejét be ne törjük, hanem babérokkal övezzük."

Az átmenet egyik igen fontos, nálunk nagyon ritkán emlegetett zeneszerzője volt Alekszander Nyikolajevics Szkrjabin. Ő volt az a zenész, aki makacsul kutatta, hogyan lehet összekapcsolni a zenét különféle színhatásokkal. A moszkvai Szkrjabin-múzeumban látható az a maga konstruálta szerkezet, mely a zene színhatásainak törvényeit kutatta. A kör alakú fadeszkára 12 különböző színű villanykörtét szerelt, s zongorázás közben saját maga gyújtogatta föl a szerinte éppen esedékes körtét vagy körtéket. A koncepció nyilvánvalóan romantikus eredetű, mint ahogy Debussynek az a törekvése is, hogy összekapcsolja a zene és a festészet kifejezési lehetőségeit. /Szkrjabin -- ezt csak érdekességképp mondjuk el -- eljutott kísérletének ad absurdum megvalósításáig: Prometheus című szimfonikus művében a partitúrában külön sort írt a Fényszóró számára, hangokkal jelzi, milyen fény és mennyi ideig vetüljön a kifeszített vászonra. Szkrjabin ezek szerint a ma sokszor képtelen újításainak egyik előfutára./ Csáth Géza figyelmét nem kerülte el ez az érdekes újító, s hogy nem írt többször róla, annak az a magyarázata, hogy az orosz zeneszerző alkotásait nagy nehézségeik miatt ritkán szólaltatták meg abban az időben. "Boszorkánymester -- írta róla --, de igénytelen, mintha semmi különös nem történnék."

Talán e néhány futó példa felvillantása is jelezheti, bármily fontosnak érezte is Csáth Géza az új zene jellemzői között a hangszerelés szokatlanságát, érdekességét, mégsem ez volt a zenének az a jellemzője, melyet modernsége és értéke fokmérőjének mondott. Végiggondolta ugyanis az újdonságnak, modernségnek a másik kritériumát is, melyet kortársa, a zenei bírálat másik mestere, Molnár Antal így fogalmazott meg Az új zene című könyvében: "ahogy a társadalmi fejlődés alsóbb szociális rétegeknek a hatalomba való fokozatos felnyomulásában áll, úgy a művészet fejlődését is... alsóbb társadalmi fokról magasabb társadalmi fokra fölnyomuló művészi elemek feszítő ereje idézi elő... a stílusok nemzeti jellege állandóan erősbödik a fejlődés folyamán, de viszont ugyanakkor az összművészet technikája állandóan nemzetközibbé válik". Ha Csáth Géza és a modern zene kapcsolatát leegyszerűsítve szemléljük, talán az a legszembetűnőbb, hogy a nemzetközi stílus hibátlan elemzőjét fokozatosan ellenpontozza írásaiban a nemzeti zene ügyének elkötelezett híve és szükség szerint harcosa.

Persze éppen fellépése idején meglehetősen nehéz volt elválasztani a nemzeti szempontokat a nemzetieskedőktől. 1904-ben még ő sem tudott különbséget tenni a kettő között, hiszen a magyar zene fejlődéstörténetét boncolgatva Bartók Kossuth-szimfóniáját így jellemezte: "...műve irányt jelöl zeneművészetünket illetően. A szimfonikus muzsika új talaja áll rendelkezésére a magyar szellem tehetségeinek, ültethetnek bele, a kikelést vigyázni fogja aggódó örömmel a mi közönségünk." Hogy milyen frenetikus hatást keltett bemutatója idején Bartóknak e műve -- melyet szerzője később oly erős kritikával nézett és ítélt meg --, talán hitelesen idézhetjük vissza Kacsóh Pongrácnak a bemutató után kelt kritikája alapján: "A Kossuth-szimfónia a magyar zeneművészet történelmének legnagyobb kultúrjegye a Bánk bán előadása óta. Amit Erkel Ferenc tett a magyar opera terén, azt teszi most Bartók a szimfonikus költemény formájában, melyet arról a magas színvonalról emel tovább, amelyen Liszt Ferenc a Hungáriával és a Hunok csatájával elhagyta." (Zenevilág 1904. január 19.) A magyar ruhás fiatalembert lelkesen ünnepelte a közönség, benne üdvözölték a kritikusok a "sovén" hazafiság új letéteményesét. Csáth Géza későbbi kritikáiban nyomon követhetjük azonban azt a folyamatot is, ahogy az ünnepelt gyökeresen szakított addigi magatartásával és a hazafiságnak egy nagyobb, egyetemesebb modelljét igyekezett kifejezni, ahogy a költészetben Ady tette ugyanazt.

Megfigyelhető, hogy eleinte mintha Csáth is némi zavarral tudósított volna Bartók és Kodály teljesen új törekvéséről: az originális népzene műzenévé formálásáról. A magyar "nóták" "üde szénaillata", mely megcsapta or-

rát az 1906-ban megjelent népdalgyűjteményből, inkább egy jellegzetesen városias bíráló közhelyből táplálkozó kifejezése, mint ahogy a "színmagyar nóták"-ról írva olyan valaki próbál kapcsolatot teremteni e nemzeti irányzattal, aki nem pontosan tudja, mit is jelent a "színmagyar" kifejezés, s alig-alig sejtheti, mit jelentett ez a fogalomkör Bartók és Kodály számára. De az I. zenekari szvit bírálatában már érezni, hogy teljes mértékben azonosulni tudott Bartók új törekvéseivel, rögtön megértette, hogy e műben a szerző összefoglalja mindazt, amit csak a 19. századi romantikus zenéből, a népies műdalból és Richard Straussból meríthetett. Csáth kivételes ízlésére vall, hogy ezt az I. szvitet "határozott úttörés"-nek nevezte, hiszen nem árt emlékeztetnünk arra, hogy ugyanezt a darabot Reinitz Béla üres titánkodásnak vélte. Csáth azonban megérezte Bartók művészetében annak egyik alapvető jellegzetességét, európai szemhatárú magyarságát, mely nem a kor színvonalán nyilatkozott meg, nem a fokosok forgatásának zenei leképezésével keltett hatást, hanem egy egészen új fantázia-birodalom megszólaltatásával, melyről bírálója már 1906-ban azt írhatta: "... hasonlít Ady Endrééhez. Csakhogy Bartók vidámabb, egészségesebb. Az ő szarkazmusa derültebb."

Tévedés volna azt hinnünk, hogy Csáth Gézának a modern zene elfogadtatásáért folytatott küzdelmét hatalmas tömegek kísérték rokon- vagy ellenszenvvel. Molnár Antalnak az új zenéről írt nagy tanulmányából tudjuk, hogy e küzdelem milyen szűk terepen folyt, miközben az operettnek valóságos kultusza volt a felemás módon polgárosuló fővárosban, százas szériákban futottak a legnépszerűbb bemutatók és reprízek e műfajban, egy Bartók-bemutatót gyakran ötven, jó esetben száz ember tapsolt és fütyült végig. Ő sosem értett ahhoz, amit taktikának nevezhetünk, amihez hozzátartozik a sajtó és a kritikusok meghódítása, amit a jelek szerint mesterfokon gyakorolt Kodály Zoltán tüneményes tehetségű felesége. Bartók a maga útját járta, konok következetességgel, s hogy Csáth rövid virágkorában követni akarta és követni tudta ezen, az zenei ízlésének csalhatatlan biztonságát, szemléletének szilárdságát, a modernségről kialakított képének teljességét sejteti. Mert Csáth Géza elsők között érzett rá arra, hogy az igazi magyarság nem a zsinóros magyarság, hogy az ő zenei analógiáját ismételjük: nem Simonffy Kálmáné és Egressy Bénié, hanem egy merőben új lelki állapot megszólaltatása, mely az ő számára -- jellemzően -- "az álom és őrület határán" mozgott, mint utóbb kiderült azonban, ez a lelki állapot volt valójában az, amelyet -- és most megint Csáth nagyszerű és akkor eretnek megfogalmazását idézzük -- "Erkel, Mosonyi, Liszt és annyian, csaknem teljesen hiába kerestek". Itt találkozik Csáth Géza szemléletében a nemzeti tartalom és a nemzetközi technika, az igazi modern

zene két jellemzője, melyeknek mesteri egymásba fonódását az I. szvitről írt Nyugat-beli tanulmányában 1909-ben így jellemezte: "A zenekara szokatlanul színpompás. De ellentétben a modern franciákkal, illetőleg a németekkel, nincsen benne semmi valőrös (Debussy), illetőleg dinamikai (Strauss) monotonság. Friss, erős, fantasztikus, egészen új és zseniális ez a zenei nyelv, és frissek, tiszták, hatalmas foltokban világítanak, csillognak a zenei színek." S ezért a viharzó és viharos ellenérzéseket is keltő, gyakran a zenekari tagok sztrájkját is kiváltó zenei anyagért immár azt is vállalta, hogy szembeszálljon a pesti tömegízléssel, azzal a gyökértelen városi kultúrával, mely Pestet jellemezte ezekben az években, s amely széles tömegek zenei közkincsévé tette az ilyesféle sorok behízelgő dallamát:

Matild, maga nem is szép
és nem is fiatal,
Tűnjön hát a balfenéken el.

Kétirányú harcot vállalt Csáth Géza, s ennek vívásához nem is kis bátorságra volt szüksége: küzdött a fokosokkal képviselt parlagi nemzeti szellem, de egy hagyománytalan internacionalizmus ellen is. Ez a küzdelem olyan példa, amire a későbbi nemzedékeknek sem árt tanulsággal figyelniük...

Csáth Gézának a modern zenéhez való kapcsolatát természetesen egyénisége, pszichológiai érzékenysége is alapvetően befolyásolta. Elsősorban ebben látjuk annak magyarázatát, hogy azok a zeneköltők álltak legközelebb hozzá, s azoknak világát elemezte a legérzékenyebben, akik nem a forma virtuozitásával és újszerűségével ragadták meg — a túlzott tanultságot még Kodályról írt első bírálatában is rosszallotta —, hanem a fantáziával, azzal a törekvésükkel, hogy valósággal felrobbantották a formákat. Ennek a kompozíciós eljárásnak is Bartókban látta egyik legteljesebb megvalósítóját. A II. szvit bemutatójáról tudósító sorai (Polgár, 1909) ezért is inkább a beleérző esszéíróra vallanak, semmint a tudós zenekritikusra: "Ez nem muzsika, ez több a muzsikánál, a fantázia játéka, meglesve a gondolatok és érzések megszületésének szűzi pillanataiban." Vonósnégyeséről írva (Polgár, 1910) pedig az ő számára érvényes zenei modernség eszményét is megfogalmazta. Bartókot azért nevezi forradalmárnak — szemben Kodállyal, akiről hasonlóan nagy szeretettel és elismeréssel írt, de észrevette, hogy "irtózott a dicsőséges és fájdalmas harctól", s "ötletgazdag artista, mélyérzésű költő" —, mert "nem tud megbékülni a meglévő formákkal és szűknek talál minden keretet. Ő újra konstruálja magának a zenei nyelvet, az ábécét, a grammatikát és a szintaxist."

A teremtő, a harcok árán is új formanyelvet találó géniuszt értékelte a modern zene igazi nagy alakjaként. S hogy ezt olyan biztonsággal találta meg Bartók művészetében, azt már csak azért is méltányolnunk kell, mert Csáth sajnos rövid fénykorában a zeneköltő még csak a kezdet legkezdetén járt. De bírálója kivételes érzékenységgel vette észre, hogy ebben a kezdeményben rejlik a modern zene egyik legfontosabb lehetősége, s ezért is fordult el fokról fokra az átmenet immár csúcson lévő mestereitől, s szegődött a magyar zene megújítója mellé, vállalva a közönség nevelésének nem könnyű és nem hálás feladatát. Azok a nagy zenekritikusok, akik az új magyar zene ügyét a nagyközönségnél is diadalra vitték -- mindenekelőtt Molnár Antalra, Tóth Aladárra, Szabolcsi Bencére gondolunk --, sokat köszönhettek Csáth Gézának, aki e vonatkozásban a kezdeményező volt. S abban is, hogy együttérzését, szeretetét igazi író módjára fogalmazta meg, ezért lehetett a zenei esszének is egyik megteremtője, megint csak úttörője egy olyan műfajnak, mely Tóth Aladár és Szabolcsi Bence munkásságában teljesedett ki.

GEROLD LÁSZLÓ

BÓKA LÁSZLÓ CSÁTH-KÖNYVÉRŐL

Ez a kis könyv, amely doktori értekezésként született pontosan ötven esztendővel ezelőtt, azt a feladatot vállalta magára, hogy egyszerre teszi irodalomtörténeti vizsgálat és műfaji elemzés tárgyává a harmincas évekre szinte már elfelejtett Csáth Géza novelláit. Bóka László munkája afféle műfajtörténeti kismonográfia, amely mind a tárgy megválasztása, mind pedig a tárgy taglalása tekintetében olyan rendhagyó vállalkozás volt a maga idejében, mely kétségtelenül figyelmet érdemelt volna, s mely évtizedekkel később, amikor a válogatott novellákat tartalmazó kötetet követően ugrásszerűen megnőtt az érdeklődés Csáth Géza opusza iránt, jelentős hivatkozási alapul szolgálhatott volna a Csáthtal foglalkozók számára. Bóka László könyvéről, ahogy Dér Zoltán 1977-ben kiadott bibliográfiája tanúsítja, megjelenésekor egyetlen méltatás, egyetlen kritika sem látott napvilágot, ami elég különös, megvallom, számomra valamelyest ismerve az akkori publikációs lehetőségeket, ez a hallgatás érthetetlen, talányos. Nem tudom ennek okát, persze nem is lényeges, lévén hogy célom nem Bóka kötetének kritikai recepciója, hanem a munka Csáthra vonatkozó megállapításainak, tételeinek vizsgálata, megmérése. Sokkal méltányosabb volt az utókor Bóka László munkája iránt. Gyakorta hivatkoznak rá, bár közel sem olyan mértékben, ahogy a kismonográfia írójának szándéka, megállapításai szükségessé tennék. Elsősorban azt a felismerést szokták idézni, miszerint Csáth Géza novelláinak szerkezete fölöttébb emlékeztet bizonyos zárt zenei formákra, s mellőzik egyéb, a Csáth-életmű szempontjából jelentős észrevételeit. Ez akkor is kár, ha nyilvánvaló, hogy Bóka László Csáth novelláiról írt kismonográfiája semmiképpen sem hibátlan munka. Ezek szerint mostani szándékom sem tekinthető utólagos igazságszolgáltatásnak, rehabilitációnak. Olyan dolgozatként olvastam Bóka könyvét, amely Csáth iránti érdeklődésünk szempontjából tartalmaz érdekes, hasznos mozzanatokat.

A kötet hat fejezete közül, nem számítva a témakijelölő s a szükséges élet- meg környezetrajzi adatokat elősoroló első, felvezető részt, melyből megtudjuk egyfelől, hogy Bóka célja a "magyar irodalom egyik ízlésválságának" korában született novellák műfajtörténeti vizsgálata lesz, másfelől viszont vázlatos képet kapunk Csáth életéről, századunk első évtizedének Szabadkájáról, a korabeli Pestről, ennek irodalmi próbálkozásairól, szellemi életéről, a további öt fejezet közül kettő Csáth Géza irodalomtörténeti helyét kívánja megállapítani, előbb a kortársak között és felett tartva seregszemlét, majd pedig a magyar novellaírás történeti áttekintését adva keresi meg ebben Csáth Géza helyét, míg a munka gerincét képező másik három fejezet Csáth naturalizmusával, novelláinak formai és szerkezeti sajátságaival, valamint a naturalista novellával foglalkozik.

Ha Bóka úgy látta, hogy Csáth Géza irodalom iránti vonzódásának, egyre szorosabb kötődésének fokozatait, állomásait kell meghatározni, akkor ezeket a szakaszokat ő Arany János, Andersen és Bródy Sándor nevével jelölte meg. Arany jelentette a középiskolás, az önképzőkörben szereplő diák irodalom iránti érdeklődésének kiindulópontját. Ennél azonban régebbi Andersen meséinek emléke, ami mélyen elraktározódott benne, s nem irodalmi, hanem szemléleti, bölcseleti jellegével, mikor Csáth írónak készül, tűnik fel meghatározó erővel. Gyakorta idézett vallomása: A "naturalista írók művészete iránt érdeklődtem és azt képzeltem, hogy Andersen bácsi, mint művész alaposan elbújhat mellettük, akik tökéletesen és részletesen figyelik meg az életet. Nem tudtam még, hogy a bölcsesség nem az őszinteségben van és nem is a hazugságban, hanem másutt, a kettőn kívül." Így válik majd a régi emlék felidézésével Csáth novellaírására döntő hatásúvá. "Andersen bácsi rongyos, elfakult" könyvéből sugárzó mese-, illetve álomszerűség lesz, a novellák sajátos tartozékává, legalábbis az alig egy évtizednyi novellista pálya első éveiben, A varázsló kertje és a Délutáni álom több darabjában. Hogy a Csáth-irodalom legtöbbször említett írója, aki szerzőnkre hatással lehetett, Bródy Sándor, azt egyfelől az az életrajzi tény is népszerűsítette, hogy Csáth A kályha című novelláját Bródyhoz küldte véleményezésre, s hogy tőle válaszul azt az üzenetet kapta, miszerint a Jövendő szerkesztője "jót, sőt feltűnőt" vár tőle, másfelől viszont a Bródy nevéhez és munkásságához társított fogalom, a naturalizmus szálán, okán szokták kettőjüket együtt említeni.

Ezzel, a naturalizmus szálán történő kapcsolatbahozással elérkeztünk a csáthi életmű egyik központi kérdéséhez, ami Bóka László könyvében is centrális problémaként jelentkezik.

Amint jeleztem, két fejezet is foglalkozik -- cím szerint is -- a naturalizmussal, részint mint az életmű jellegzetességével, részint pedig mint az irodalmi naturalizmus és a Csáth-novellák érintkezési pontjaival. Ez önmagában is igazolja, Bókát milyen mértékben foglalkoztatta Csáth novellái kapcsán a naturalizmus. Nem véletlenül. Igaz, hogy a Csáth-kötetekről írt és közölt ismertetések, kritikák csak elvétve írják le a naturalizmus terminus technicust, mint a Független Magyarország kritikusa, aki írónk sajátos timbre-jét vizsgálva fedezi fel a szimbolizmussal elegy naturalizmust A varázsló kertje novelláiban, vagy Kárpáti Aurél az Életben az utolsó Csáth-kötet, a Muzsikusok kapcsán, ki már sivár, szürke naturalizmust említ, s ró fel Csáthnak, kiben a kritikus szerint "Még a naturalisták jellemző előszeretete, egyoldalú érdeklődése a rút iránt sincs meg." Őt "Nem kíváncsiság hajtja, nem titkok kulcsa után sóvárog, csak boncol, néz, konstatál. A legteljesebb impasszibilité merevíti meg az arcát, a szívét, nem bólint, nem botránkozik, nem mosolyog."

A kritikáktól függetlenül, sőt látszólag ezek ellenére, könyvében Bóka a csáthi naturalizmus körüljárására, titkainak megismerésére tesz kísérletet, egyszerre vizsgálva a jelenséget elméleti s történeti általánosságában és a konkrétumok, a novellák felől. Mindenekelőtt a naturalizmus meghatározását látja Bóka szükségesnek. Ehhez bevezetőként kurta történeti vázlatot ad -- így akarván "anticipálni (...) azt a folyamatot, amelynek végén megszülethetett Csáth Géza művészete" --, s e vázlat lényege, hogy a magyar írók a romantikától elfordulva -- itt Reviczky és Komjáthy Jenő költészetére s Tolnai Lajos regényeire utal -- megszűntek idealisták lenni, illetve ideáljuk többé nem a "nemzeti ideál volt". A "romantikus idealizmus"-t azonban nem a "realista idealizmus" váltotta fel, hanem egy másik, hasonlóan szélsőséges szemlélet, amit Bóka nem kis bonyolultsággal "ideáltalan naturalizmus"-nak mond, alkalmasint ideálok nélküliségre, eszményítés nélküli világszemléletre gondolva. És ezt tekinti azon eszmei háttérnek, mely Csáth novelláit is determinálja, életre hívja, naturalista szemléletének magyarázatát ilyképpen a kor szellemében ismerve fel, melyhez emberi motivációt "nem nehéz (...) az idegorvos Csáth Gézánál találni". Adva van tehát egyfelől az ideálokat megtagadó naturalista szemlélet, másfelől pedig az orvos--író kettős énje, aki "az embert mint kórházi esetet szemléli, orvosi szimptómákat lát", novelláinak részletei a "pontos leírás orvosi kórkép"-ei lehetnek, de aki művész is, s bár az "ő világa anyagi világ", az őt ért benyomásokat egy metafizikai síkra emeli, a lelkével dolgozza fel, s bizonyításképp Bóka Csáthot idézi, miszerint "a műalkotás (...) formájában erről a feldolgozó lelki gépezetről

beszél". Állításának igazolására a monográfia írója néhány Csáth-novellát idéz. A varázsló kertjéből a Mesék, amelyek rosszul végződnek című ciklus harmadik darabját, mely arról a fiatal orvosról szól, ki menyasszonya véres zsebkendőjét mikroszkóp alá téve fedezte fel a kórt, s határozott úgy, hogy visszaküldi a jegygyűrűt. A Délutáni álomból a Moravcsik professzornak ajánlott A kisasszony címűt, melynek szanatóriumi kezeltjének fokozódó betegségével együtt burjánzik el benne a féltékenység, s önvigasztalásképp kitalál egy kisasszonyt, ki a faliórában lakik s innen vigasztalja őt, kit éppen akkor csal meg a felesége a segédorvossal, amikor képzetében már-már vigasztalást találna. A Muzsikusok címadó novelláját, a vidéki kisváros cseh zenészeinek pontos orvosi leírással ábrázolt pusztulását. A Smith a mézeskalácsos című kötetből A kutyát, amely tönkreteszi a benne státusszimbólumot látó családot. E példákra alapozva látja Bóka László bizonyítottnak Csáth naturalizmusának -- ezen ő anyagszerűséget, az anyagi világ meglétét érti -- tudatosságát, azt a tárgyilagosságot, azt a következetességet, amelyet a Csáthról író Karinthy Frigyes a fölény megnyilvánulásának tart: "ridegnek mutatkozni, mint maga az élet és a sors: élet és sors képét ölteni fel s azoknak nevében szólni emberről és emberi nyomorúságról".

A fentihez hasonló álláspontig jut el Bóka László könyvének negyedik fejezetében is, melyben a naturalista novella ismérveit keresi. Előbb azonban Csáth novelláinak formai és szerkezeti sajátságain időz.

Bóka a "naturalista szemlélet mellett két jellegzetes tulajdonságá"-t ismeri fel Csáth Géza novelláinak, stiláris és szerkesztésmódbeli sajátságot említ. A novellák stílusbeli jellegzetessége -- a beszédszerűség, amit Csáth azzal ér el, hogy ritkán használ alárendelő mondatokat, hogy kevés hasonlattal él, gyakorta első személyben emlékezik --, mégpedig nem szubjektív, hanem objektív emlékezőként, aki "Nem hangulatokat keres a tegnapban, hanem 'eseteket'. Emlékei nem érzékenyítik el, úgy nyúl utánuk, mintha egy példatárból emelne ki egy jellemző esetet --, továbbá hogy díszítmények nélkül ír. Csáth szerkesztésmódjára viszont a zene világából átvett -- mielőtt írt volna, Csáth már komponált, jegyzi meg Bóka -- rövid, zárt formák jellemzőek, amit a novellák egyrétűségével -- nem ágaznak epizódokra --, ökonomikusságával és tagoltságával ér el. Mindezt példák felsorolásával bizonyítja, mígnem eljut a konklúzióig, miszerint a "tiszta formák" sivárságukkal megfelelő, kiváló alapot nyújtanak a naturalista világkép kifejezésére. Ily módon Bóka számára kettős céllal bír ez a fejezet, egyrészt műfaji elemzést végezhet, belülről vizsgálhatja Csáth novelláit, másrészt viszont a formai sajátságok

megállapításával a csáthi naturalizmus és a naturalista novella közötti átkötést is elvégezheti.

Az új fejezet bevezető soraiban még látszólag meglep azzal, hogy megkérdőjelezi az irodalmi naturalizmus létjogosultságát, lehetőségét, mondván, hogy a valósághoz viszonyítva mindenféle művészi naturalista próbálkozás egyértelmű hamisítást jelent, hogy a "valóság felől" nem beszélhetünk irodalmi naturalizmusról, de ezt a kitérőt csak azért teszi, hogy mint a lendületet vevő röpülő, eljusson végcéljához, a magasba emelkedhessen, meghatározhassa azt az irodalmi naturalizmust, ami szerinte Csáth Géza novellaírását jellemzi, novelláinak sajátossága; s ami a "naturális absztrakció" szószerkezettel fejezhető ki legpontosabban. Innen már csak egy lépés annak felismerése és kimondása, miszerint Csáth novellái úgy naturalisták, hogy vállalják is és tagadják is a naturalizmust -- hozzátehetnénk, de nem a sült-naturalizmust! --, vagyis ambivalensek. S erre a bizonyító példa az Eroica című novella, mely a romantikus feldolgozás kínálkozó lehetőségével íródott, de orvosian pontos kórkép, mégpedig a pusztulás kórképeként, amely annyira hiteles, hogy szaga van. Ez a csáthi naturalizmus, amely formáját tekintve hideg és tárgyilagos, kikezdhetetlen, szilárd, biztos tárgyi alapozottságú, tartalma szerint viszont éppen a múlást, az enyészetet fejezi ki, példázza, ez minden Csáth-novellának a tartalma. S bár Bóka Csáth zenei írásaiból kölcsönöz olykor bizonyító példákat, most mégsem követjük módszerét, mert úgy tűnik, Csáth Szomory-esszéje jobb, hitelesebb hivatkozási alap, nem csak azért, mert irodalmi példát kínál, sokkal inkább azért, mert Szomoryról írva Csáth lényegében önmagáról vall: "Minden impresszió megbolygatja az összes emlékeit, az összes szenvedéseit, az összes örömeit; orvosi nyelven: az összes komplexeit. Mik a komplexek? Azok a képzetkörök, amelyek az egyént leginkább foglalkoztatják, amelyek az életének irányítói." Hogy Csáth novellisztikájának, s Csáthnak is megvannak a Szomory kapcsán említett "komplexei", arra könyvében Bóka is figyelmeztet, amikor "az álom, a kéj, az őrület" hármasságát emeli ki, jóllehet nem komplexeknek nevezi őket, hanem az írói szemlélet "végső határai"-nak, amelyek "az anyagi élet magas szintjét jelentik", de "maguk is az élet valóságához tartoznak".

Ez a kettősség jelenti egyik oldalon a naturalizmust Csáth novelláiban, másik oldalon viszont a naturalizmus meghaladására is utal. Csáth Géza novelláinak erre a kétarcúságára mutat rá kismonográfiájában Bóka László, s ezzel lényegében megnyitja a naturalizmustól különböző értelmezés lehetőségét is. Például a szecesszió felőli értelmezés és befogadás lehetőségét, noha -- akárcsak a Csáth-kötetekről egykoron értekező méltatók, kritikusok,

kiknek meglátásait Bóka ügyesen szintetizálja -- ő sem írja le a szecesszió szót. Amit azonban Csáth novelláinak ambivalenciájáról mond, az nemcsak igaz, hanem egyértelműen a szecesszió felé is mutat, s ahogy ez a nem különösképpen méltányolt kis könyv időben összeköti a Csáth iránti érdeklődés két korszakát, a kötetek megjelenésének éveit és az utóbbi húsz évben egyre fokozódó figyelmet, ami ezt az opuszt joggal kíséri, ugyanúgy szemléleti hidat jelent a Csáth Géza novellisztikáját közrefogó naturalizmus és szecesszió között. Azok, akik az utóbbi negyedszázad során Csáth szecessziós világáról és művészetéről értekeztek, akár úgy, hogy vitát folytattak, mint Gerelyes Endre és Diószegi András, akár úgy, mint Bori Imre, aki az egész opuszt a szecesszió jegyében szemléli, vagy akár úgy, mint Szentkuthy Miklós és Esterházy Péter, akiket egy újszecessziós modorra csábított a csáthi életmű, valamiképpen folytatói a Bóka által mutatott útnak, továbbfejlesztői a kismonográfiában megfogalmazott értelmezésnek.

A HETVENES — NYOLCVANAS ÉVEK IRODALMA A SZOCIALISTA ORSZÁGOKBAN

A SZUTA Szlavisztikai és Balkanisztikai Intézete és az
MTA Irodalomtudományi Intézete
A hetvenes—nyolcvanas évek irodalma a szocialista országokban című
közös konferenciája 1988. március 24-én Budapesten

JURIJ BOGDANOV

A MAI IRODALOM FEJLŐDÉSÉNEK HUMANISTA KONTEXTUSA

1. 1985 áprilisától kezdve társadalmunkat a radikális átépítés (peresztrojka) jellemzi. "A kérdés ma így áll: demokratizáció vagy szociális tehetetlenség és konzervativizmus. Harmadik út nincs." (M. Sz. Gorbacsov). Amiről szó van tehát, az a stratégiai öntudat pillanata a szocializmus fejlődésében, a gondolkodásmód forradalmi megváltoztatásában.

Az "újfajta gondolkodás" nélkülözhetetlensége erősen érezhető a társadalomtudományok minden szférájában, így az irodalomtudományban és a kritikában is. A közelmúlttól eltérően, amikor is tevékenységünk rendszerint kimerült az ilyen-olyan határozatok sietős végrehajtásában és népszerűsítésében, a ma kialakult helyzet -- leszámítva a kollektív megvilágosodás euforiáját -- egészen más képet mutat: szembenézve a társadalmi feladatok soha nem tapasztalt tömegével, az 1986—87. években hirtelen felgyülemlett minőségileg sokrétű irodalmi anyag birtokában, az irodalomtudomány és a kritika is égető szükségét érzi a megújulásnak.

Az a nagy mennyiségű irodalmi alkotás, amely az előző évtizedekben született és ma már belekerül az olvasói és szakmai — irodalomtudományi — körforgásba, nemcsak magának az irodalomnak a fejlődéséről alkotott elképzeléseinket módosítja és egészíti ki, hanem rákényszerít minket, hogy a társadalmi öntudatnak a szocializmus feltételei között való kialakulásának és fejlődésének néhány általános problémájára is másképpen tekintsünk.

2. A hetvenes évek végét, nyolcvanas évek elejét vizsgálva természetesen nem szakadhatunk el gyökeresen az ezt megelőző időszaktól; maga a pangás,

helybentopogás fogalma, tehát a mozgás megszűnésének sajátságos szakasza is arra kötelez, hogy ne feledkezzünk meg a mozgás forrásáról, de a fékezőerőkről se, amelyek vitathatatlanul korábban is hatottak. Ezeknek az éveknek e szempontból történő elemzése azonban önmagában is jellemző, egyfelől azon tény szemszögéből, hogy a negatív tendenciák paradox módon tömegesen jelennek meg, éppen a szocializmus létének viszonylag kedvező, "békés" időszakában — a külpolitikai (igaz, rövid ideig tartó) enyhülés során; másfelől az "össznépi állam" antagonisztikus osztályellentétei alól történő felszabadulás szemszögéből. Ennek a paradoxonnak a magyarázatát elsősorban a társadalom fejlődése és stabilitása dialektikus viszonyának durva megsértésében kell keresnünk, amikor is akarva-akaratlanul feláldozták a mozgalom objektív érdekeit és igényeit a fokozatosan konzervatív, bürokratikus jelleget öltő elsődleges stabilizáló tendenciáknak, elnyomva így az ellentétes páros komponenst.

3. Az olyan kifejezések, mint "akarva vagy akaratlanul", "gyakorlatban" stb. nemcsak ennek az összetett problémának ma még elégtelen feldolgozottságát tükrözik, hanem a helyzetnek azt a sajátosságát is, amikor a mozgás ütemének gyakorlati lassulását, üresjáratát olyan terminológiával álcázták, mint "fejlődés" ("fejlett szocializmus") stb. Ennek eredményeképpen a társadalmi tudatban az illuzórikus forma és a reális tartalom katasztrofális elszakadása ment végbe. A társadalomtudományok erre a természetellenes állapotra a skolasztikus tendenciák jellemző erősödésével "reagáltak". Egészében "a hivatalos és nem hivatalos álláspont közti elszakadás és a nagyszámú tiltott szó nemcsak különbséget szült a szó és a cselekvés között, hanem a kétértelműség egy sajátságos fenoménját is: egy és ugyanazon szavak több értelmet nyernek, egy és ugyanaz az ember helyzetétől függően (például gyűlésen és otthon) egyforma lelkesedéssel hangoztat teljesen ellentétes dolgokat" (I. Kon: A szociális tehetetlenség pszichológiája. Kommunyiszt, 1988. 1.).

4. Az irodalom — a maga legjobb, meghatározó részében — a kialakult körülmények között a kollektív öntudat egyik legfontosabb intézményévé vált, amelyek nyíltan vagy lappangva gyűjtöttek dinamikus energiát a leendő átépítés (peresztrojka) számára. Ez elsősorban kritikai, polemikai energia volt. Az irodalom elemző érdeklődésének legfontosabb kiindulópontjává, központi objektumává a személyiség vált. Ez a beállítódás látszólag nem mondott ellent a hivatalosan hangoztatott "a személyiség teljes fejlődéséről való gondoskodás"-nak, "minden egyes ember eszmei, erkölcsi fejlődésének óriási, egyedülálló értéké"-nek. Ebből az állásból az irodalomnak kellett kiharcolnia és kiszélesítenie művészeti terét az élet igazsághű, realisztikus (háborús,

falusi, városi, történelmi próza) és metaforikus ábrázolásához és értelmezéséhez. Kimerítő "lövészárok harc" volt ez a szocializmus igaz humanista lényegének védelme és megtisztítása érdekében, annak a szocializmusnak, amely arra van hivatva, hogy ne csak elméletben, de gyakorlatban is az embert, "minden dolgok mértékét", a társadalom történelmi haladásának mint alapvető integrált mutatóját tekintse. Az "elkésett" költészetnek, de elsősorban prózának, a ma már közkinccsé lett tengernyi alkotása új ékes bizonyítéka az irodalom éppen ilyen szellemének, mélységfeltáró törekvésének. "Akad, aki a modern prózában »befeketítést«, az »alapok aláásását«, a »szentek ledöntését«, a »negatív« abszolutizálását látja, keresi, de mi az embert keressük és senkit, semmi mást" (I. Dedkov: Az igazság keresése..., Znamja, 1988. 2.).

5. Az elmondottak, természetesen, elsősorban a mi konkrét, "pillanatnyi" helyzetünkkel, a mi társadalmunk intellektuális klímájával, a szovjet irodalommal, illetve irodalomtudománnyal kapcsolatosak. A legdurvább módszertani hiba volna -- még le nem vetett eddigi szokásaink szellemében -- a többi szocialista országban a hetvenes--nyolcvanas években felgyülemlett irodalmi tapasztalatot a szovjet irodalom mai fejlődésének (hát még történelmének), új koncepciójának éppen csak tisztuló, távolról sem éles kontúrjaihoz "igazítani". Mindannyian jól tudjuk, hogy az ehhez hasonló "szovjetcentrikus" erőfeszítések, akármennyire jóindulatúak is, soha nem vezettek semmi jóra. Ennek ellenére távol áll tőlem, hogy elzárkózzak minden további elemzéstől és általános törvényszerűségek megállapításától, amelyek a kutatások különböző "szintjein" fellelhetőek és jellemzőek a szocialista országok irodalmi folyamatára.

6. További feldolgozást érdemel a szocialista országok 1945 utáni irodalma fejlődésének régebben felállított hipotézise. Eszerint a szocialista irodalom fejlődése a szocializmus általános fejlődése által meghatározott, és két szakaszban megy végbe. Amíg az első, a kiélezett osztályellentétek szakaszában az irodalomban az ember szociális és történelmi önrendelkezésének eszméje dominált, és az ember mindenekelőtt mint a széles nemzeti és osztályközösség képviselője szerepelt, addig a második szakaszban, a már kialakult új társadalmi rendszer feltételei között, törvényszerűen előtérbe kerülnek a szociális-erkölcsi ismérvek. Ezek a kritériumok annak az egyre növekvő figyelemnek a jelei, amelyet az irodalom minden egyes ember "életútjával" szemben tanúsít, a személyiség potenciális lehetőségeinek és az új szocialista együttélésben, valós részvétele tanulmányozásának szán.

Bármennyire absztrakt is ez a séma, bármennyire nem engedi elképzelni sem a lehetséges konkrét művészi megoldások gazdagságát, úgy hisszük, mégis

segít megérteni, hogy a régi társadalom forradalmi átalakulása és az új társadalom építése folyamán a "társadalmi megrendelés", a társadalmi igény és az irodalom fejlődésének dinamikája között alapvető kapcsolat létezik. Most, amikor végérvényesen elvetettük az utópisztikus és antimarxista illúziót "az automatikus fejlődésről" a szocializmus idején, amikor rehabilitáltuk a törvényes jogaitól megfosztott ellentmondások, mint a társadalmi mozgás energiahordozóinak objektív szerepét, nyilvánvalóvá vált annak a szükségessége is, hogy teljes egészében, szisztematikusan tanulmányozzuk a szocializmus "saját" problematikáját, és eltávolítsuk az összegyűlt "fehér foltok" sokaságát, amelyek általában a szocialista építés visszahúzói és súlyos taktikai, stratégiai hibák által keletkeztek. Az irodalom keresi saját helyét a rohamosan fejlődő általános analitikus folyamatban. Ez a tendencia különböző országokban különböző módon jelentkezik, olyannyira, hogy van példa demonstratív, "esztétikus" lemondásra arról, hogy az irodalom egyáltalán részt vegyen ilyen, az örökkévalóság szempontjából nem mindig hálás munkában. E lemondás okai nem mindig egyértelműek. Mindenesetre nem lehet visszavezetni őket ahhoz a szociális apátiához, amely ma a lakosság széles köreire jellemző, beleértve a művészi értelmiséget is. És itt számolni kell azzal a súllyal, amelyet az irodalom saját akaratától függetlenül kényszerült a vállára venni, és amelyről a szovjet irodalom mai helyzetével összefüggésben (más szovjet kritikusok, G. Belaja, V. Guszev, L. Annyenszkij stb. mellett) I. Dedkov azt írja: "A mai irodalom rendkívüli történelmi súllyal, vezeklés és megváltás kötelezettségével terhes, és ezért nem rendelkezik művészeti szabadsággal."

7. A személyiségre és az idő és tér bizonyos pontjaiban való állapotára irányuló összpontosítás a jellemző közös vonása a szocialista országok irodalmi folyamatainak a hetvenes--nyolcvanas években. A körülmények, és magának az emberi "anyagnak" a sokfélesége eleve meghatározza az alkotó döntések rendkívül nagy változatosságát. Ezeknek a döntéseknek a jellege és művészeti jelentősége elsősorban az alkotó lelkiismeretét terhelik, de az alkotó kutatás sokban a kor általános, szociális-humanista kontextusától, az ember szociális védettségétől, a személyiség társadalmi és erkölcsi önmegvalósításának gyakorlati lehetőségeitől függ.

Az "emberi faktor" mint az átalakítás alapvető, kulcsfogalmának előtérbe helyezése, általános irány a társadalom következetes demokratizálására, a kezdeményezés nemcsak deklarált, de gyakorlati kibontakozására, megalapozza hitünket, hogy az irodalom fokozatosan felszabadul béklyózó, gyakran tisztán utilitáris funkciói alól. További fejlődésének távlatai ma törvényszerűen, ahogy Lenin mondotta, az "általános emberi értékek osztályfeladatokkal szembeni növekvő jelentőségéhez" kötöttek.

NÉMETINÉ SARGINA LUDMILLA

ÖRÖK ÉRTÉKEK: TÖRTÉNELEM, IGAZSÁG, HUMANIZMUS A HETVENES--NYOLCVANAS ÉVEK SZOVJET IRODALMÁBAN

A kialakult történelmi helyzetből adódóan, a szovjet irodalom fejlődésében elkülönítve kell vizsgálnunk a 70-es--80-as éveket, pontosabban külön a 60-as, 70-es és a 80-as évek irodalmát. Természetesen, ahogyan arra Dérczy Péter is rámutatott, nehéz egyetlen előadás szűk keretei között jellemezni annak a rendkívül bonyolult jelenségnek a sokféleségét, amelyet irodalomfejlődésnek nevezünk, ezért most a szovjet irodalom szóban forgó időszakának csupán néhány, általam is jellegzetesnek vélt vonását emelném ki.

Az 50-es--60-as évek fordulójával, a XX. kongresszust követő időszakkal vette kezdetét sok társadalmi, szociális elképzelés átértékelése, a nemzeti történelem rehabilitációja és a nép, illetve annak történelmi sorsa iránti érdeklődés újjászületése. Ez volt az ideje a Sztálin-kultusz leleplezésének, a megtorlás áldozatainak (már aki életben maradt) visszatérése, emberek millióí nyerték vissza nevüket és becsületüket, ez volt a kor, amikor lelepleződött az ún. "túlkapások" feneketlen kútja, amely kis híján az egész parasztságot elnyelte. Ez volt a sztálini ideológia jegyében született és az életben és az erkölcsben tapasztalható értékek átértékelésének kezdete.

A 60-as években először jelent meg az irodalomban Suksin, Ajtmatov, Raszputyin, Bikov, Belov, Asztafjev, Abramov, Matevoszjan, Mozsajev, Szjomin és sok más író neve.

Azonban a 60-as évek prózája, alighogy megjelent, ismét a bonyolult történelmi helyzetben találta magát, amelyet ma a "pangás" időszakaként nevezznek. Az irodalom akkor kezdett a nép életének mélységeiről beszélni, amikor a társadalmi élet ismét erősen deformálódni kezdett; olyan periódusban emelte ki az egyéni méltóság érzését mint legmagasztosabb értéket, amikor ennek az egyéniségnek a jogait újból állandóan lábbal tiporták. Lényegében a 60-as--70-es évek prózája nem a társadalmi, történelmi körülményeknek köszönhetően, hanem éppen hogy azok ellenére fejlődött.

Az igazság elutasítása, az elavult felfogások újraélesztése, a történelemhamisítás, amelyek a 60-as évek végétől ismét gyökeret vertek a társadalomban -- nos, mindez erőteljesen hatott az írók pszichológiájára. A 30-as években áldozatul esett írók és költők, a mindenki szeme láttára megfeszített Paszternák, Tvardovszkij, Dugyincev tragikus sorsának tudata elkerülhetetlenül deformálta a művész alkotását, legyen bármilyen belső állhatatossága is. Az írót béklyóba verték a témákra, problémákra vonatkozó tiltások. És mindez a XX. kongresszuson elhangzottak után. Újra megjelent -- vagy csak továbbra is létezett? -- a témák és érzések íratlan lajstroma, azoké, amelyekről lehetett szólni és azoké, amelyekről nem. Látszólag a körülményektől függetlenül, valójában azokkal szemben az akkori "fiatal" prózaírók -- Raszputyin, Belov, Bikov, Suksin, Asztafjev, Ajtmatov, Adamovics, Trifonov, Okudzsava, Fazil Iszkander és mások -- az egyik legkomolyabb tilalom megszegésével kezdték tevékenységüket -- műveikben, a legkülönbözőbb formában és műfajban -- az örök, általános emberi értékek kérdését vetették fel. Az emberi természet "örök" törvényeiről szólni, akkoriban szentségtörésnek számított. Vaszilij Suksin azért nem készíthette el Razinról szóló filmjét -- "Szabadságot jöttem osztani" --, mert őt a hatalom természete mint olyan érdekelte. Arról írt (előbb "film-regényt" és abból forgatókönyvet), hogy a felvilágosítatlan és fejletlen öntudat alapvetően alkalmatlan a hatalom birtoklására. Ez olyan istenkáromlásnak tűnt, hogy filmről szó se lehetett.

Ezekről az időkről emlékezve írja Viktor Asztafjev "levélformában íródott, kommentárokkal kísért regényében" -- "A látó bot"-ban --: "általában nálunk nagy erőfeszítéseket tesznek, csak hogy beszűkítsék, elkenjék és teljesen kivonják a forgalomból az 'általános emberi értékek' témáját, hogy minket és társadalmunkat kizárólagossá emelje, ez pedig nemcsak egyszerűen rossz, de nyomorúságos is. Ez elsősorban magának a társadalomnak a feladataival ellenkezik, amely nemcsak egyszerűen humánusnak, hanem a mai világ egyetlen humánus társadalmának tartja magát, annak ellenére, hogy tudja, a kizárólagosság a világtól és a többi embertől való elszigeteltséghez, azonkívül ahhoz a felfogáshoz vezet, hogy a többségnek mindent szabad, minden megengedett... a pusztítás, a széttagolás, a háborúskodás, a közelállók kifosztása, egyesek magasztalása, mások meghurcolása."

1962-ben a Szovjet Írók Szövetsége és a Gorkij Világirodalmi Intézet vitát rendezett "A humanizmus és a jelenkori irodalom" címmel. Felszólalásában Olga Berggolc költőnő emlékeztetett egy 1949-es cikkre, amelyben egy bizonyos irodalmár szemére vetette D. Danyinnak a Leningrád blokádjáról írt

könyvében említett részvétet, fájdalmas együttérzést, melyet a nép és a haza táplált e város iránt. A cikk szerzője kijelentette, hogy részvét, irgalom, a sajnálat érzése nem méltó a szovjet emberhez, hogy országunkban rég elfelejtették, mi az a könyörületesség és együttérzés, Leningrádra pedig -- büszkeséggel és elragadtatással gondoltak. De ez egy 1949-es cikk volt. A vita anyaga viszont a "Voproszi literaturi" című folyóirat 1962. évi 11. számában jelent meg. Ebben olvasható, hogy néhányan a felszólalók közül megrögzött megvetéssel nyilatkoztak "a könyörület különböző formáiról" (A. Ovcsarenko), még az emberszeretet eszményéről is.

Természetesen az irodalom nem menekülhetett és nem is menekült meg a kor -- az írói öntudatba ilyen vagy olyan módon betörő, és a napi gondokhoz való viszonyát meghatározó -- nyomása, annak különböző irányzatai és ellentmondásai alól. Márpedig ezek között akad olyan valóban nehéz és drámai probléma is, mint az egyén és a tömegek, az osztály és az általános emberi feladatok érdekviszonya. Amikor a "Városok és évek"-ben Fegyin igyekezett történelmileg igazolni a hős halálát, akkor ez nagyrészt a kor közkedvelt formulájának igazolásaként tűnt: "ahol fát vágnak — forgács is száll" (emlékezzünk csak e mondat értelmének szimbolikus megjelenítésére Abuladze "Vezeklés" című filmjében). Andrej Platonov 1934-ben írt (1986-ban megjelent), éppen a tárgyalt 30-as évek hangulatával átitatott regényében, a "Juvenilis tenger"-ben, Afanaszij Bozsev csordás így gondolkodik: "Hiszen emberek milliárdjai haltak meg értelmetlenül... minek sajnálnánk hát egyet! Nem maradt-e így is elég ember a földön?" És hozzá csatlakozik az "aktivista" öregasszony, Federatovna is: "Nem kell mindenkit sajnálni, sokakat meg kell ölni..." Hasonlóképpen gondolkodik Platonov sok más szereplője is. A groteszk itt elválaszthatatlanul kötődik az abban az időben reálisan létező, az egyes ember életének értékét erősen alábecsülő felfogáshoz. A tömegek bevonása a szociális alkotás folyamatába, a korábbi életforma gyökeres megváltozása háttérbe szorították az egyént a maga személyes gondjaival és igényeivel együtt. Természetesen más, nem kevésbé fontos összetevői is voltak az emberi élet társadalmi tudatban történő leértékelődésének: az első világháború és a polgárháború; az osztályharc kiéleződésének sztálini tézise, amely tömegterrorba torkollott. Az ország által megjárt út nem győzelmi menet, hanem egy mélyen ellentmondásos folyamat volt, amelyben az ellentmondások nem a jó és rossz konfliktusának "híres" sémája szerint, hanem igazán tragikus módon bontakoztak ki.

Említést érdemel a 60-as--70-es évek irodalmának fokozott érdeklődése a történelem iránt. Szimonov, Bikov, Trifonov, Doros, Adamovics és sok más író belső késztetést érzett a történelemhez hű beállítottság kiélezésére, a je-

lenkori életnek az azt megelőzőtől való évekig kultivált tudatos elszakításnak leküzdésére.

Ma már látható, hogy ugyanebben a stílusban, ugyanazokban az években íródott V. Grossman "Élet és sors", A. Ribakov "Az Arbat gyermekei", A. Beck "Új kinevezés", V. Dugyincev "Fehér ruhák" című könyve.

Ma már világos, hogy mindkét irányzat -- az is, amely akkor -- a 60-as--70-es években megjelent könyvekben talált kifejezést, és az is, amely még ismeretlen volt számunkra, mint jelenség -- ugyanabból született, egy tőről fakadt: a forradalom utáni időszak történelme iránti érdeklődésből, legyen az maga a forradalom, a kollektivizáció, a harmincas évek vagy a háború.

Vaszil Bikov, például, a háborús évek valós tényeit vizsgálva, "Rossz előjel" című kisregényében megközelítette a 20-as--30-as évek történelmi körülményeinek értelmezését és rámutatott, "hogyan szorulnak halálos hurokba a 20-as--30-as években megkötött csomók, illetve hogyan oldódnak fel a német megszállás ideje alatt".

Ami a 80-as évek irodalmát legjobban izgatja, az nemzedékek pozitív gyakorlatában évszázadok alatt kipróbált és kihordott hagyományos erkölcsi értékei devalvációjának veszélye. A becsület és tisztesség témája központi jellegű Granyin "Bölényében", "Az örök értékek igaz kódexét" tárgyalja a "Rossz előjelben" és a "Kőfejtőben" Bikov, az örök igazságokat emlegetik Raszputyin és Ribakov. "A világ lassan elveszti a vallási etikát. De hol van a nem vallási etika?" -- ezt a kérdést teszi fel Jurij Davidov "Két köteg levél" című regényének főhőse, orosz forradalmár, German Lopatyin, akit komolyan nyugtalanít a forradalmi harc sok résztvevőjének hajlama az általánosan elfogadott erkölcsi normáktól való eltérésre. A 80-as évek irodalmát különösen érdekli a társadalom erkölcsi alapjai megszilárdításának szükségessége, a humanista értékek jelentőségének növelése. Az ehhez vezető út pedig minden egyes ember belső igényének felébresztése, az etikai és annak magasabbrendű kategóriái -- a szeretet, a részvét, az együttérzés, tisztelet a másik iránt. Ezért hívja fel ma az irodalom olyan állhatatosan a figyelmet az egyén tudatára és öntudatára, ezért kényszerít, hogy mélyebben tekintsünk magunkba és határozzuk meg, mi a legfontosabb.

1981-ben a "Voproszi literaturi" című folyóirat megvitatott néhány majdnem egyidejűleg megjelent művet -- Ajtmatov "Évszázadnál hosszabb ez a nap", Bondarev "Választás", Olesz Goncsar "A te hajnalod", Dumbadze "Fehér zászlók", Granyin "Festmény", Raszputyin "Búcsúzás Matyorától" és más regényeket. A vita egyik résztvevője, A. Bocsarov kritikus arról beszélt, hogy -- az irodalomban "tanúi vagyunk olyan regények születésének, ahol központban

az emberi sors áll, nem pedig a termelési, ideológiai, hétköznapi konfliktus, amelyben jellemüket megmutatva egymással küzdő, egymásnak ellenálló szereplők vesznek részt". Az irodalmi gyakorlat megerősítette a kritikus megfigyelését: az azóta megjelent regényekben -- Trifonov: "Idő és hely", "Eltűnés" (ez befejezetlen), Granyin: "Bölény", Mozsajev: "Férfiak és asszonyok" folytatása, Belov: "Előesték", Ribakov: "Az Arbat gyermekei" -- a figyelem középpontjában az emberi sors áll. Az ember, a személyiség humanista koncepciójának elmélyülésével kapcsolatban törvényszerűen felmerül a kérdés a tragikum problematikájának komolyabb átgondolásáról. Az irodalom erre reális lehetőséget biztosít. Hiszen éppen magas tragikus hangvétele emeli ki Tvardovszkij "Az emlékezés jogán" című elbeszélő költeményét, Ahmatova "Requiem"-jét, Vorobjov "Ezek mi vagyunk, Uram" című kisregényét, Ajtmatov "Vérpad"-ját vagy Olga Berggolc verseit.

A 80-as évek regényeit olvasva (Ribakov: "Az Arbat gyermekei", Granyin: "Bölény", Mozsajev: "Férfiak és asszonyok", Dugyincev: "Fehér ruhák", Beck: "Új kinevezés", Geraszimov: "Éjszakai villamosok"), látjuk, hogy nem csak a történelem könyörtelen törvényeiről van szó, hogy kolosszális a szerepe a véletlennek, az egyes embernek, az egyén pszichológiájának, tisztességének, erkölcsi viselkedésének.

Nem érdemes mindent -- mondják e regények szerzői -- a történelem törvényeire hárítani, elfeledkezve az erkölcsi magatartásról, minden egyes ember személyes felelősségéről. Nem a kapitalizmusból szivárogtak be Dugyincev regényének antihősei -- a "népakadémikus" Kasszian Damjanovics Rjadno (ezen a néven szerepel Liszenko), a KGB tábornoka, Aszikritov vagy a besúgó "alpinista", Krasznov. Aszikritov, aki mindenben összeesküvést látott, és a semmiből hozta őket létre, kizárólag a saját karrierje érdekében -- ártatlan embereket ítélve eközben pusztulásra. A szegénységből jött, úgymond, ízig-vérig "a mi emberünk", nos ő, a regény egy másik hősének, Szvesnyikovnak a jellemzése szerint "személyiségének belső teréből szállt ide, amely csordultig van telve irigységgel. Irigységgel és hatalomvággyal." Törvényszerű, hogy a szerzők tüzetesen vizsgálják antihőseik bensejét, igyekezvén megérteni viselkedésük mechanizmusát. Jurij Davidov Azefet próbálja megfejteni, az eszer párt egyik alapító tagját, a titkosrendőrség ügynökét ("Két köteg levél"); Ajtmatov a "nagy inkvizítorságra" törő Grisant és a hóhér Ober-Kandalovot ábrázolja ("Vérpad"); Granyin bizonyos Gyomocskint, az egyetlen embert, aki nem engedélyezte Granyinnak, hogy igazi nevén szerepeltesse, Gyomocskint, egy nagy tudós tanítványát, aki feljelentéseket írt tanáráról ("Bölény");

Trifonov a mások feletti hatalomban megrészegülten tobzódó Arszenyij Florinszkijt ("Eltűnés"). Nem véletlen, hogy az emberi árulás és hitszegés természetéről elmélkedik Ajtmatov, Asztafjev, Bikov és Ribakov is. "Szeretném — írja Bikov — művészi formában tisztázni, miért történhetett meg mindez, kimutatni a hanyatlás szociális-erkölcsi genezisét." Adamovics "Büntetőkülönítmény" című művében példa nélkül álló vizsgálatát vállalja az árulás szélsőséges, az emberi személyiség elfajzásával egyenértékű formájának.

Majdnem közhellyé vált a mai szovjet publicisztikában és kritikában az a csehovi gondolat, ami szerint mindannyiunknak cseppenként kell kiszorítania önmagából a rabszolgát. De Suksin már a hetvenes években rámutatott, mennyi rabszolgai vonás él még az emberben, ő a rabság másik oldalát ábrázolta, magának a "szabadság" lehetősége gondolatának hiányát, az ember felkészületlenségét a szabadságra, a személyes méltóság hiányát.

"Egyik legfőbb oka a rabszolgaságnak, amelyben Oroszország találta magát — írta Herzen 1850-ben —, a személyes függetlenség hiánya, ebből ered az ember tiszteletének hiánya a kormány részéről és az oppozíció hiánya az egyes ember részéről; innen a hatalom cinizmusa és a nép végtelen türelme. Oroszország jövője veszterhes Európa számára és szerencsétlenségekkel fenyegeti önmagát, ha a személyi jog nem kerül felszabadító alapokra. A despotizmus még egy ilyen évszázada, és az orosz nép minden jó tulajdonsága elvész."

E veszélyről a 60—70—80-as években először az úgynevezett "falusi" irodalom szólt. Suksin, Raszputyin, Asztafjev regényeiben és elbeszéléseiben olyan hősök jelentek meg, akik megzavarodtak attól, ami az őket körülvevő valóságban történik, azoktól a kérdésektől és jelenségektől, amelyek nem hagyják nyugodni a hős erkölcsi érzékét. Ez a megzavarodottság elsősorban a hirdetett eszmék és a tettek elkülönüléséből, szükséges és létező egyre növekvő távolságából, a becsületes ember életét megnehezítő rendetlenségből táplálkozik, amely szabad utat enged mindenféle szennynek, harácsolásnak, kufároknak, semmittevőknek. A "Tűzvész"-ben Raszputyin ajánlatosnak tartja elgondolkodni ezen és sok más ezzel kapcsolatos okon, meghúzva a vészharangot.

A "Tűzvész" hőse, Ivan Petrovics falusi sofőr tisztességes ember, aki megőrizte minden értékét — világszemléletét, megszenvedett meggyőződéseit és elveit, a rend utáni vágyát és jóakaratát. Annál áthatóbban és keserűbben hangzanak nyomasztó gondolatai arról, hogy "feje tetejére" állt a világ, hogy alapjai meginogtak, az emberek mások lettek.

Ivan Petrovicsra súlyosan nehezedik a magányosság és tehetetlenség a falujában, Szosznovkában eluralkodott káosz láttán: egyesek dühödtek és ke-

gyetlenek, mások nyíltan, feltartóztathatatlanul harácsolnak, a többiek csendes közönnyel nem óhajtanak belekeveredni semmibe.

Az utóbbi két évben megjelent regények, elsősorban Ajtmatov "Vérpad", Asztafjev "Szomorú detektív", Raszputyin "Tűzvész", Kalegyin "Békés temető" című művei, sajátos módon tükrözik a jelenkori humanista tudat válságát, amely nem képes megbékélni a valósággal, ugyanakkor nem lát más kiutat, minthogy az alapvető nemzeti erkölcsi értékekhez forduljon. Csakhogy ezek is -- mondják ugyanezek az írók -- szemünk láttára már a nép köreiben is semmivé válnak.

Természetesen, ahogyan bármely más időszakban is, a 70-es--80-as évek, különösen az átépítés (peresztrojka) irodalmában is sok véletlenszerű mű születik, a leleplezésre spekulálva, hiszen konjunktúralovagokból mindig termett elegendő. "Ma egy kényes témájú darabot vagy prózai művet megírni -- mondja Csingiz Ajtmatov Judkovszkaja kritikussal való eszmecseréjében (Irodalmi Szemle, 1987. 11. sz., 44. o.) -- még csak a dolog könnyebbik fele. Elengedhetetlen a teljesen más, újszerű művészi gondolkodásmód, az új nézőpont, a látottak újfajta tükrözése. Persze majd sokan megbélyegeznek ugyanolyan hevesen, ahogy korábban dicsértek. -- Mint áradáskor a felkavart víz -- jegyzi meg a kritikus. -- Ha meg visszahúzódott -- teszi hozzá Ajtmatov --, megmutatkozik az igazi szépirodalom, amelynek központjában mindig az ember, a személyiség állt és áll, az a jelenség, amelyen, akár egy prizmán, keresztülhalad és megtörik a mindenség -- tér és idő."

VIKTOR HOREV

ÚJ TENDENCIÁK A NYOLCVANAS ÉVEK LENGYEL PRÓZÁJÁBAN

A lengyel próza fejlődésében szerepet játszó új irányzatok közül csak azokkal foglalkozom ebben a tanulmányban, amelyek meghatározták e próza jellegét a hatvanas--hetvenes években, s amelyek jelentős művészi eredményeket hoztak a nyolcvanas években. Olyan irányzatok tartoznak ide, mint a "falusi" próza (pl. Myśliwski Kő a kövön című szubjektív nagyregénye, amelynek főhőse, az elbeszélő Simon Petruski sorsában fejeződnek ki azok a társadalmi, egzisztenciális és filozófiai értékek, melyek nemzedékek tapasztalata útján jöttek létre), a történelmi regény (W. Terlecki, E. Rylski, Z. Safjan stb. művei), a memoárok és a művészi dokumentumpróza más típusai (I. Newerly, A. Rudnicki, T. Konwicki) és a történelmi-politikai esszék sora.

A fent említett irányzatok közül azt a kettőt szeretném röviden jellemezni, amelyek a legtipikusabbak, s amelyek a nyolcvanas években mutatkoztak meg.

Az egyik ilyen a kritikusok által "forró" prózának nevezett irányzat, amely 1982 után jelentkezett. Ezek a művek a politikai regény publicisztikai variánsai, olyan eseményekről tudósítanak, amelyek a nyolcvanas évek elején Lengyelországban jelentkező társadalmi-politikai válsággal kapcsolatosak (illetve néhány író figyelme a hetvenes évek kritikus eseményei felé fordul: például W. Rogowski Fehér pont című regénye). Az ilyen tematikájú egyre nagyobb számban megjelenő művek közül jó néhány nagy visszhangra talált az olvasók és a kritikusok körében. W. Biliński Magyarázat (1984) című regényének főhőse a válság évében elvesztette meglehetősen magas beosztását, s most, miközben próbálja megérteni pályafutása összeomlásának okait, jön rá, hogy a társadalmi katasztrófa létrejöttében nem kis része van neki és a hozzá hasonló bűnösöknek.

A "forró" prózához tartozó alkotások közül R. Bratny elbeszélése, a több kiadást megért Eltemetett év (1985) a legnépszerűbb. Bratny mindig a legéle-

sebb problémákkal foglalkozik, s bár művein gyakran látszik a sietség nyoma, az olvasókat változatlanul vonzani tudja a lebilincselő cselekmény, a kiélezettség, a mindennapok friss részletei. Ez jellemzi az Eltemetett év című elbeszélést, s Bratny következő regényét, a Folytatás következik (1985) címűt is.

Ezeknek az íróknak a nagy része világraszóló eseményeket hajszol, és az ábrázolást jelentéktelen, intellektuálisan szegényes emberek hajszás életének bemutatására korlátozza (pedig általában a szellemi közeget is szemléltetik). A lengyelországi válság eszmei-művészi elemzése a "forró" próza képviselőinek még nem sikerült. Megnevezek még néhány művet, melyek ehhez az irányzathoz tartoznak: W. Sokorski Nem lehet megismételni, M. Kowalski A függöny előtt, J. Krakowski Saját szememmel, avagy napló a válságról, Cz. Wolński Repedés, A. Minkowski Pudricia feltámasztása stb. Művészi színvonalánál fogva ezek közül kiemelkedik J. Lozíński Vadászképek Alsó-Sziléziából című műve, amely egyformán szkeptikus a társadalmi-politikai konfliktusban szemben álló felek megítélésében.

Ha egyértelműen meg akarnánk határozni ezeknek a műveknek a műfaját, akkor azt mondanánk, hogy pamfletek, s ez nemcsak a hivatalos kiadók által megjelentetett írásokra jellemző, hanem az akár Lengyelországban, akár külföldön illegálisan kiadott, úgynevezett "másodforgalom"-ba hozott könyvekre is. Csak címzettjük és színezésük más. Ahogy A. Szandauer okosan megjegyzi: "A lakk lehet piros is, fekete is." A "másodforgalom"-ba hozott könyvekben a szocialista Lengyelország ábrázolásához a szerzők csak fekete színt használnak. A szocializmus-ellenesség, szovjetellenesség, a visszájára fordított szocialista realizmus (a maga legrosszabb vulgár-szociológiai formájában) még az olyan neves írókra is jellemző, mint T. Konwicki vagy M. Nowakowski.

A "forró" próza kormánypárti és kormányellenes alkotásait politikai röplapokként, a legjobb esetben a politikai regény publicisztikai változataiként értékelhetjük.

A politikai-publicisztikai prózával szemben megjelent az úgynevezett "művészi forradalom" irányzata, melynek képviselői tiltakoznak a pangás és a realista prózát visszakövetelők ellen. Az irányzat vezető teoretikusa (egyben a fogalom megalkotója), H. Bereza véleménye szerint a "művészi forradalom" a hetvenes évek közepén, fiatal írók tömeges jelentkezésével vette kezdetét. Ezek az írók az elbeszélés mikéntjét és formáját, mindenekelőtt magát a nyelvet akarják forradalmasítani. A "művészi forradalom" azt jelenti, mondja, hogy "a nyelvi normák halott szépségét az alkotás élő szépsége váltja fel", hogy a fiatal írók arra törekszenek, hogy "a gondolatot teljes mérték-

ben felszabadítsák a naiv mimetizmus szabályai alól, hogy eljussanak a gondolat fantasztikus lényegéig" (Bereza: A dolgok futása, 1982).

A Bereza által megfogalmazott program gyakorlati megvalósítása, szerintem, oda vezetett, hogy az irodalom nem tudja már betölteni ismeretelméleti és erkölcsi hivatását, hogy a fiatal írók eltávolodtak az olvasóktól, hogy a műalkotás -- és ez nem először történik meg az irodalom történetében -- a beavatottak játékává vált, ahelyett, hogy az örök kérdésekkel, a Jóval és a Rosszal, Isten és Ördög harcával (ebben látta például Dosztojevszkij az irodalom feladatát) foglalkozna.

A "művészi forradalom" prózaírói lényegében a húszas évek avantgárdjához nyúlnak vissza. S. Witkiewicz, a lengyel avantgárd egyik kiemelkedő teoretikusa és alkotója a húszas években azt írta saját drámájáról, hogy az olyan, mintha "egy őrült agyveleje lenne a színpadon", amely már megszabadult minden szokványos hangzás- és díszítésbeli, pszichológiai, nyelvi és más asszociációktól, így "tiszta formának" tekinthető. (Igaz, Witkiewicz nem volt következetes; több drámáját -- melyek a "tiszta formá"-t lettek volna hivatottak illusztrálni -- alapozta az életre, kinevette bennük a lengyel és az európai élet sok abszurd vonását és ellentmondásait.)

A fiatal írónő, K. Sakowicz Szerelmesjelenetek című regényét a kritika helyesen nevezte "egy őrült ellenőrizetlen álmá"-nak. A. Pastuszek Jó éjszakát! című regényének hőse, Kortezal író, saját könyveit "a részeg agyvelejének megnyilatkozása"-ként nevezi, s így jellemzi saját helyét a világban: "Harminckét évet éltem le a saját kis lyukamban, szemtanúja voltam a rothadásnak, káosznak, teljes eszeveszettségnek. A világ részeg, és mi nem találjuk a kivezető utat: utazunk valahova, és nem tudunk kimászni ebből a részeg világból."

Ennek az irányzatnak egyik legtehetségesebb képviselője -- a kritikusok a "halál énekesé"-nek nevezik, mert a halál, a gyilkosság és az öngyilkosság vonzza -- A. Luczenczyk (Amikor kinyílik az ajtó, 1985; Csillagherceg, 1986). Sakkjátszma című novellájában például az akasztásnál segédkező börtönorvos érzéseit írja le, az Éjszakai villamos című elbeszélésében -- a rettenet ábrázolásának legjobb filmes tradícióit követve -- az éjszakánként kötelességszerűen három szeánszot tartó, áldozatait hol késsel, hol selyemszalaggal, hol pisztolygolyóval meggyilkoló kéjgyilkost mutatja be.

Még fantasztikusabb T. Wysogląd prózája (A szelep, 1985; Moszkva három napon át, 1986), melyben a tér és az idő teljes mértékben keveredik. Az Iszak Babel és Edi L. útban a Virágzó Ország felé című elbeszélésben Babel beszélget képzeletbeli útitársával történelmi és aktuális eseményekről.

Természetesen a "művészi forradalom" legtehetségesebb képviselői -- és sok közülük valóban tehetséges (megemlíthetjük közülük D. Bittner, J. Szubert és J. Dziedżon nevét) -- gazdagították a lengyel prózát a hétköznapok sokoldalú ábrázolásával, világértelmezésükkel, az alkotói fantázia kiterjesztésével, az elbeszélés technikájának megújításával. Néhány kritikus a nyugati irodalomtörténetben manapság divatossá vált posztmodernizmus fogalmát tartja ezekre az írókra jellemzőnek. Lehetséges az ilyen, s a másfajta osztályozás is, de fontosabb a jelenség lényegét meghatározni. Azt hiszem, nemcsak az elbeszélés struktúrájára, a nyelvi rögzítésre kell figyelnünk, mint ahogy ezt néhány kritikus teszi. Inkább arra a kérdésre kell válaszolnunk, mi késztette ezeket az írókat arra, hogy éppen ezt a művészi szerkezetet válasszák. Aligha érthetünk egyet azokkal, akik e próza érdemeit abban látják, s azért védelmezik, mert "áthatja az a meggyőződés, hogy nincs jövőnk, hogy mivel minden lehetséges felépítmény állandó bizonytalanságban van és fenyegetett, akkor nincs értelme arról gondolkozni, mi lesz később... Nem ad programot az embereknek, nem moralizál, az emberekkel együtt szenved a kétségbeéséstől és a valóságtól, melyben nem látja az értelmet" (L. Bugajski, Zycze Literacke, 1987. 25. sz.).

Mit ad ez a próza ahhoz, hogy megismerjük a valóságot és benne az embert? Azokban az esetekben, amikor elszakad egymástól a konkrét valóság és a mű, a külvilág kizárólag az elbeszélő vagy a hős körülhatárolt, szubjektív tudatán szűrődik át, a szerző vagy a hős még csak nem is konstatálja a társadalmi viszonyokat. Ilyenek M. Hlasko hősei is. Ez a hős az outsider, aki idegenkedik a felnőttek világától, nem tud hozzá alkalmazkodni, nem érti. De Hlasko realista poétikát alkalmazott, a mai fiatalok pedig megpóbálják az elbeszélőt elmozdítani hagyományos helyéről, elszegényítik a fabulát, szabadon kezelik az időt és a teret; általában a művek valószerűségét csökkentik. Ezek a művek vagy a beszélt nyelv különböző rétegeiből álló montázsok (Szubert, Luczeńczyk), esetleges emberek dialógusainak részletei -- mivel, Luczeńczyk szerint, nincs értelme felidézni, citálni a teljes dialógust --, vagy az író metaforikus, kigondolt véleményét tükrözik az örök problémákról; a válság, a katasztrofikus világérzés kifejeződései, amit nemcsak társadalmi-politikai okok, hanem a civilizáció értékeinek válságba jutása váltott ki.

Úgy vélem, hogy a formális kísérletek ellentmondásos hagyományainak abszolutizálása, a fiatal írók forradalmárként való kikiáltása nem tarthat sokáig, hiszen kárt okoz ezeknek az íróknak, s az egész irodalomnak is. Ez már több íróban és kritikusban tudatosodott. Példaként szolgál erre a "lingviszticai" próza áramában indult J. Lozíński (pl. a már említett Vadászképek Al-

só-Sziléziából és az azt követő művei), vagy T. Sejak (Vizsgálat és Pusztaság című művei, melyekben az idegesítő nyelvi vulgarizmusok használata nem zárja ki azt, hogy az író éles problémákkal foglalkozzon, világosan ábrázolja a Lengyelországban zajló politikai harcot.)

A nyolcvanas évek a lengyel próza történetében átmeneti periódus. Néhány egyéni alkotói sikertől (Myśliwski, Newerly, Rylski, Safjan stb.) eltekintve azt mondhatjuk, hogy ezekben a művekben nem jelennek meg a lengyel történelem és jelen nagy, általános problémái. A lengyel irodalomban nem tűnt fel olyan tehetség, aki egyesítette volna a kortársakat egyaránt izgató időszerű és örök kérdéseket, aki a társadalmi jelentőségű tartalmat a művészi kifejezés megújított eszközeivel fejezte volna ki. De ahogy C. Norwid mondta: "a nagy költők akkor tűnnek fel, amikor nincsenek nagy költők". Úgy gondolom, hogy ez az állítás megerősítést nyer a közeljövőben.

(Fordította: Koncz Virág)

POMOGÁTS BÉLA

KÖLTÉSZET AZ ÁTALAKULÓ VILÁGBAN

A hetvenes–nyolcvanas évek magyar költészete

Az új magyar költészetbe a hetvenes évek hoztak változást, jóllehet ez nem mérhető a korábbi korfordulók eredményeihez, minthogy az átalakulás lassabban és folyamatosabban ment végbe, mint a nagy történelmi megrázkódtatások hatására bekövetkezett korábbiak. A változások részben a költészet helyzetét érintik: az epikai, drámai és értekező műfajok határozott fejlődése következtében mintha megingott volna a magyar líra hagyományos műfaji primátusa. Költészetünk a hetvenes években is magasrendű eszmeiséggel és művészi biztonsággal végezte feladatait, a kor lényeges társadalmi és nemzeti tapasztalatainak kifejezésében azonban már felzárkózott hozzá az elbeszélő irodalom, a drámairodalom és az esszéirodalom. A költészet helyzetének változását követte orientációjának bizonyos mértékű átalakulása. A közélet, a közösségi erkölcs iránt táplált hagyományos érdeklődés továbbra is megmaradt, de nagyobb hangsúlyt kapott az emberi személyiség helyzetének és konfliktusainak vizsgálata, illetve azoknak az értékorientációs zavaroknak a kritikája, amelyek mind a társadalom, mind az egyén életében oly fenyegető veszélyeket jelentenek. A hetvenes évek társadalmi fejlődése jobban előtérbe állította a személyiséget, jobban kidomborította a személyiség érdekeit és felelősségét, nagyobb figyelmet szentelt igényeinek, törekvéseinek és konfliktusainak. Ez a nagyobb érdeklődés fejeződött ki a költészet erősebb személyiségorientációjában is.

A személyiség értékeinek és törekvéseinek kinyilvánítása nemegyszer konfliktushelyzetek feltárásával jár együtt: azokat a sérüléseket világítja meg, amelyeket az alkotó személyiség kapott a történelemtől, azokról a morális és kulturális feszültségekről ad képet, amelyek az alkotó személyiség és társadalmi környezete között jöttek létre. A költészet egyik fontos feladata ezeknek a konfliktusoknak az elemzése és megoldása. Erőfeszítései arra irányulnak, hogy a személyiség ki tudja vívni helyét a társadalomban, s

valamiképpen fel tudja oldani közéleti elhelyezkedésének feszültségeit, lehetőleg fenntartva közösségi elhivatottságát, társadalmi és nemzeti szereptudatát.

Ez a folyamat magával hozta a magyar lírában történelmileg kialakult költőszerepek rendszerének átalakulását. A magyar költőnek többnyire a nemzeti lelkiismeret szerepét kellett vállalnia, nehéz történelmi korszakokban ő képviselte egy társadalmi osztály vagy éppen az egész nemzet közvetlen politikai érdekeit. Balassi Bálint, Zrínyi Miklós, Vörösmarty Mihály, Petőfi Sándor, Ady Endre és József Attila adott ennek a szerepnek méltóságot, hitelességet. Nehéz küldetést jelentett ez a történelmi szerep: nemcsak a "vátesz" öntudatát kínálta, komoly felelősségtudatot is követelt. A magyar költő büszkén vállalta a néptribun sorsát, mindamellett akkor is érdemes alkotómunkát végzett, ha nem kellett ezt a küzdelmes sorsot vállalnia. Élete végén Arany, fiatalságában Babits, majd a Nyugat "harmadik nemzedékének" költői (közöttük Weöres Sándor, Jékely Zoltán, Kálnoky László és Rónay György) másban keresték az alkotóművész feladatát. Az emberi lélek rejtett dolgait, a létezés nehezen megközelíthető rezdüléseit vizsgálták, az emberi személyiség és a világmindenség viszonyával vetettek számot. Vagy ha lehetett, az élet értelme mellett érveltek, a szó varázsával próbálták elhárítani a történelmi létben tapasztalt válságokat.

Az új korszak nyugodtabb alkotó légkörében, abban a "szélárnyékos" helyzetben, amelyről Illyés Gyula beszélt, ugyancsak be kellett következnie a hagyományos költőszerep módosulásának. A költő nem kényszerült foglalkozni az ország napi gondjaival, s nem kellett nagy történelmi válságokkal szembenéznie. A szocialista társadalom stratégiai céljaival egyetértve a valóság és a gondolkodás nagy területeit hódíthatta meg. Az emberi létezés kérdéseivel viaskodott, saját személyiségének bensőbb tájait fedezte fel, s ha kedve volt hozzá, kísérletezhetett, akár játszhatott. Ez a széles körben mozgó érdeklődés és tevékenység is hozzájárult új költészetünk gazdagodásához.

Ahogy a történelmi költőszerep árnyaltabb és változatosabb tevékenységi körnek adta át a helyét, úgy növekedett meg a költészet helyzetét és jövőjét érintő kérdések súlya. A kor költőjének számot kellett vetnie mesterségének törvényeivel, küldetésének lehetőségeivel vagy korlátaival. Sorra készültek a költészet föladatával foglalkozó versek, az "ars poeticák". Költőink sorra adtak hangot ama meggyőződésüknek, hogy a költészet a teremtő emberi létezés természetes szükséglete, amely a lélek vagy a társadalom veszedelmes feszültségeit oldja fel, közösségi igényt elégít ki. Illyés Gyula Teremteni című nagy versének soraiban a lelkiismerettel végzett kétkezi munkához hasonlí-

totta a költő tevékenységét, a verset mintegy az alkotómunka emlékművének tekintette. Tulajdonképpen ezzel csengett egybe Weöres Sándor ars poeticája is. Az ő költészettana szerint a versnek titokzatos ereje van, amely gazdagabbá teszi az ember belső világát, a lélek és a létezés között teremt összeköttetést. Ezt a gondolatot fejezte ki Vázlat az új líráról című költeményében. Mások kezén is sorra születtek az egyéni poeticák. Vas István a világban biztos tájékozódást kereső józan értelem munkájának, Benjámin László a közösségi kapcsolatok szervezőjének érezte a költészetet. Általában a vers erkölcsi értékként jelent meg a költők előtt, olyan erkölcsi értékként, amely a szélesebb körben tapasztalható értékorientációs válságokban biztos szellemi támaszt jelent.

*

A korszak magyar költészete több kiváló alkotó egyéniség munkássága nyomán született, közülük talán Illyés Gyula, Vas István, Zelk Zoltán, Weöres Sándor, Jékely Zoltán, Kálnoky László, Csorba Győző, Pilinszky János, Nemes Nagy Ágnes, Nagy László, Juhász Ferenc, Kormos István, Garai Gábor, Csoóri Sándor, Orbán Ottó, Tandori Dezső és Ágh István nevéhez fűződnek az elmúlt két évtized leginkább megbecsült életművei. Ez a nem is olyan hosszúra nyúló névsor legalább három vagy négy nemzedék munkásságát jelenti. Az idősebb költők többnyire elégikus hangon tekintettek vissza életük, illetve a történelem eseményeire, s hasonlóképpen elégikus módon vetettek számot eszményeikkel. Megnövekedett az "őszikék" szerepe. A letisztult indulatok, a bölcs nyugalom, a számadás igénye szabták meg e visszatekintő líra hangját. Idősebb költőink szelíd nosztalgiával, esetleg iróniával idézték fel életük eseményeit, különösen zaklatott ifjúságukat. Az emlékeket az elégiák opálos fénye vonta be. A számvetés igénye és az "őszikék" hangulata jelent meg Illyés Gyula kései műveiben is (Fekete-fehér, Minden lehet, Különös testamentum). A visszatekintés elégikus érzését azzal a meggyőződéssel egészítette ki, hogy a test hanyatlását a szellem erejének kell leküzdenie: "... nem kell félni attól, ami hátra van. / Van benne hősiesség. / Érdemes fölemelni a fejet" — szólt A korosztály behajózása soraival. Hasonló meggyőződést fejezett ki Vas István Branyiszkó című verse, általában Önarckép a hetvenes évekből című verseskötete. A múló idővel és az emlékek sokaságával nézett szembe Weöres Sándor Harmincöt vers, Jékely Zoltán Az álom útja és Minden csak jelenés, Takáts Gyula Száz nap a hegyen és A semmi árnyéka, Csorba Győző Anabázis és Észrevételek, Keresztury Dezső Égő türelem, továbbá Vészi Endre Farsangi király című könyve is.

A "középnemzedék" költői, pontosabban a Nyugat "harmadik nemzedékének" vagy a háború után Újhold néven megjelenő, majd hamarosan betiltott folyóiratnak a lírikusai nemcsak a bejárt útra tekintettek vissza, új kísérletekbe is fogtak. Részben azzal a céllal, hogy képet adjanak a modern emberi személyiség helyzetéről, és számot vessenek e személyiség válságtüneteivel, részben azért, hogy meghaladják ezeket a válságokat, s egy teljesebb, gazdagabb, minden emberi lehetőséget átélő alkotó személyiséget hozzanak létre. Az alkotó személyiség átalakításával tett látványos költői kísérletet Weöres Sándor 1972-ben kiadott Psyché című verseskönyve, amely egy tizenkilencedik század eleji "költőnő": Lónyay Erzsébet fiktív alakjának és pszeudo-életművének megteremtése révén nemcsak a személyiségváltás -- különben a modern költészetben nem egészen szokatlan -- eljárásával játszott el, hanem a magyar líratörténet egy meg nem valósult lehetőségével is. Átértelmezte a költői személyiség fogalmát, poétikai és nyelvi értelemben termékeny költői szerepet alakított ki. A költői személyiség hasonló "kitágításával" tett kísérletet Károly Amy (Kulcslyuk-líra) és Somlyó György (Épp ez).

A személyiség átértelmezésének költői kísérlete öltött alakot Kálnoky László újabb költészetében, így Egy magánzó emlékiratai és Homálynoky Szaniszló történetei című versciklusaiban. Ezek a költemények búcsút mondanak a hagyományos líraiságnak, s epikus eszközökkel, szellemes iróniával adnak képet a közelmúlt világáról, pontosabban arról, hogy a történelem hogyan fosztotta ki vagy nyomorította meg az emberi személyiséget. Éppen a személyiség autonómiájának védelme adja ennek a fanyar "antilírának" a lírai erejét és költői pátoszát.

Az alkotó személyiség konfliktusai és küzdelmei eredményezték a lírai én folytonos önvizsgálatát. Különösen a "középnemzedékek" képviselői hajlottak arra, hogy következetes szigorral, nemegyszer drámai módon, más esetben iróniába burkolt aggodalommal végezzenek önvizsgálatot, s mérjék fel a költészetnek a társadalomban elfoglalt helyét, vessenek számot lehetőségeivel. A hetvenes évek magyar költője gyakran érezte elhagyatottnak magát, gyakran panaszkodott arról, hogy üzenete nem jut el úgy a társadalomhoz, mint korábban, s szellemi küzdelmeiben magára kell maradnia. Nagy László megrendítő költeménye, a Versben bujdosó ezt a szorongató érzést szólaltatta meg, midőn sajátos szereplírát építve az üldözött haramia szerepében találta meg a költői szuverenitás lehetőségét.

A költő közösségi helyzetének megerősítése, esetleges visszavívása, a költészet társadalmi szerepének megőrzéséért folytatott küzdelem általában új eredményeket hozott. A hetvenes évek magyar költészete -- erősebb szemé-

lyiségorientációja mellett is — meg akarta fogalmazni a közösségi tapasztalatokat és felismeréseket. Kifejezte azt a meggyőződést, hogy az alkotó személyiség nem "izolált én", hanem történelemben és emberi közösségben elhelyezkedő személyiség, amelynek továbbra is felelősséget kell vállalnia a társadalom, a nemzet sorsának alakulásáért. E mellett a meggyőződés mellett elsősorban Juhász Ferenc nagyszabású lírai eposzai tettek hitet: olyan költeményekre gondolok, mint A Szent Tűzözön regéi, a Gyermekdalok, az Anyám, A halottak királya és a Halott feketerigó. Juhász az emberi történelem kritikus pillanatának tartja a korszakot, amelyben él. Ebben a kritikus pillanatban a költészetnek mintegy fel kell mérnie a történelem minden tapasztalatát és mindazt a tudást, amelyet a természet- vagy embertudomány felhalmozott. Az atomhalál vízióinak szorongatásában el kell mondania mindazt, amit az emberről tudni lehet. Éppen ez a kötelezettség ad a költészetnek, hogy Adorno híres gondolatára utaljak, "Auschwitz után" új küldetést és távlatot. Az összegezésnek ez az igénye indokolja Juhász hatalmas költészeti építményeit, valóságos "verskatedrálisait", a költői képek féktelennek tetsző burjánzását, az anyagi világról adott katalógusokat. Mindezt valóságos életbizalom hatja át, a költő éppen annak a reménynek a jegyében dolgozik, amely szembefordul a gonosz tapasztalatokkal és látomásokkal, és a szocializmus eszményei nyomán ismeri fel az emberi történelem értelmét.

*

A hetvenes és nyolcvanas években fájdalmasan megritkult a magyar költészet kórusa. Eltávozott Illyés Gyula, Zelk Zoltán, Jékely Zoltán, Benjámin László, Pilinszky János, Váci Mihály, Simon István, Kormos István és Nagy László. Költészetünk tablója lassan átalakult, és ezt az átalakulást szolgálta az új költői nemzedékek megjelenése is. A fellépő fiatal költők kétféle élményvilággal érkeztek, kétfajta vonzás körében helyezkedtek el. Egyik csoportjuk a népi élet tapasztalatát hozta, a népi hagyománytól kapta első művészi élményét, mestereit Illyés Gyulában, Juhász Ferencben, Nagy Lászlóban és Kormos Istvánban találta meg. Az új magyar lírának ahhoz a vonulatához csatlakozott, amely a társadalom morális konfliktusait vizsgálja, és a nemzeti történelem drámai eseményeivel foglalkozik. Ilyen költők Ágh István, Bella István, Csukás István, Buda Ferenc, Ratkó József és Veress Miklós, illetve az úgynevezett "kilencek" költőcsoport tagjai, például Utassy József, Kovács István, Kiss Benedek. A nemzedék másik csoportja városi környezetben kulturális élményekkel indult. Biztos nyelvismerettel tájékozódott a világirodalom új áramlataiban. A Nyugat "harmadik" nemzedékét és az "újholdas" köl-

tőket tekintette mestereinek, kivált Weöres Sándort, Pilinszkyt és Nemes Nagy Ágnest. Költészetében nagy szerepet kapott az önismeretre irányuló törekvés, a gondolati igényesség, műhelyében a kísérletezés. Szándékait és eredményeit jelezte Orbán Ottó, Tandori Dezső, Marsall László, Parancs János, Vasadi Péter és Beney Zsuzsa költészete. Természetesen ezek a költők is szembekerültek a személyiség válságával. Egyik legnagyobb tehetségük, Tandori Dezső ezt a válságot a személyiség fogalmának átértelmezésével kívánta megoldani, egyfelől a minél erősebb költői elvonatkoztatás révén, amely személytelenséget és tárgyiasságot jelent (Töredék Hamletnek, Egy talált tárgy megtisztítása) című köteteiben), másfelől a túlságos köznapiság és közhelyszerűség által, amely arra utal, hogy a személyiségnek igazából nincs is alkotói szerepe (A mennyezet és a padló című kötetre gondolok).

A fiatalabb líra mindazonáltal a teremtő munka, az emberi szolidaritás és a teljes szívvel vállalt alkotó küzdelem mellett tett tanúságot. Még a nyolcvanas években fellépő avantgárd kísérletekben, a nyelvkritikai jellegű költészetben vagy a vizuális megoldásokban is, ahogy ezeket a kísérleteket a Ver(s)ziók című antológia szerzői mutatták. Zalán Tibor, ennek az új avantgárdnak talán a legtehetségesebb képviselője, arra hivatkozott, hogy a kelet-európai avantgárd költészet egészen más feltételek mellett, következésképp más célkitűzések jegyében jön létre, mint a nyugati. "Ezen a tájon -- írja Vázlatos gondolatok című tanulmányában -- a gesztusnak akkor is társadalmi értéke van, ha a társadalomból kivonulást célozza meg... A világ e tájékán igazán érdekes, a nagyvilág érdeklődésére számot tartó mű akkor született, ha a kísérleti eszközök visszakerültek az életközegbe, s ott feltöltődtek azokkal a feszültségekkel és sókkal, amelyeket a laboratórium klórszaga és sterilitása nem volt képes biztosítani. Itt nem a forma századik variációja a bravúr, hanem a századikhoz is megtalált szervesség, feltalált lételevenség." Az avantgárd újításnak ez az értelmezése arra utal, hogy a nyolcvanas évek végének magyar költészete sem szakít azokkal a szellemi értékekkel és hagyományokkal, amelyeket a nagy elődök kialakítottak, és törés nélkül építi tovább a szellemnek azt a sok évszázados épületét, amelyet nemzeti költészetünk jelent.

VJACSESZLAV SZEREDA

A HETVENES--NYOLCVANAS ÉVEK MAGYAR PRÓZÁJA

(Az irodalom társadalmi funkciójának változása)

A modern magyar irodalom kutatói egyetértenek abban, hogy a hatvanas--hetvenes évek fordulója az irodalom fejlődésében is határozott fordulópontot jelent. Az irodalomban végbement változásokat a magyar társadalom életének átalakulása okozta: az 1968-as gazdasági reform -- mely messzemenő következményekkel járt mind az ideológia, mind a kultúra területén -- gyökeres fordulatot hozott. A hetvenes években radikálisan megváltozott a magyar nép élete: a társadalom, s így természetesen a kultúra, az irodalom egyre nyitottabbá vált, a demokratizálás üteme fölgyorsult, s egyre inkább feledésbe merültek a múlt dogmatikus sajátosságai, a szocializmusról vallott sztálinista-rákosista nézetek, melyek a negyvenes--ötvenes években az új társadalom építését meghatározták. A hatvanas évek végétől a nyolcvanasok közepéig tartó időszakot a jövő történészei valószínűleg úgy fogják értékelni, mint Magyarország legújabb kori történelmének egyik legjelentősebb, de egyben egyik legbonyolultabb periódusát. Hisz a szocializmus új modellje nem a legkedvezőbb külső feltételek mellett jött létre (a szovjet társadalomban ezek az évek éppen a pangás évei), a reform megvalósítása során akadtak visszaesések és kitérők, eltávolodott egymástól a politika gyakorlata és elmélete, a gazdaság és az ideológia, a demokratizáció programját meghirdették, de a politikai szerkezetet csak a nyolcvanas években kezdték átalakítani.

Az 1968 után megváltozott magyar valóság következtében az írók világról alkotott képe is átalakult, lehetővé vált, hogy az életet olyan ellentmondásos és sokoldalú folyamatként fogják fel, amely végső fokon a társadalmi mechanizmus fő mozgatója. Az új és a korábbinál bonyolultabb szellemi közegben az irodalmi műfajok közül a próza került előtérbe, mivel a többi műfajnál szélesebb körű elemzésre alkalmas. Az írók az új helyzet ábrázolásához szükséges eszközöket keresik: a szubjektumból indulnak ki, az ember belső világát vizsgálják -- akár a társadalmi körülmények rovására is. Egyidejűleg

azonban kialakulóban van egy másik áramlat is, amelyet a felfokozott tárgyiasság jellemez, és amely -- Béládi Miklós szavai szerint -- "a társadalomriporttól a konkrét helyzetek konkrét rajzát nyújtó epikán át a modelláló tényregényig terjedő skálán mozog".

Ez a két, egymással sokszor érintkező és kölcsönhatásban lévő irányzat a hetvenes években alapvető tematikai és műfaji-stilisztikai differenciálódáshoz vezetett, olyan sokoldalú próza kialakulását idézte elő, amely ember és történelem, ember és társadalom, ember és tulajdonképpeni személyiség viszonyait ábrázolja. E próza vitathatatlan gazdagságát olyan művek bizonyítják, mint Kertész Ákos Makra című regénye, mely a modern életmóddal kapcsolatban tesz fel kérdéseket, Mesterházi Lajos filozófiai esszéregénye, A Prométheusz-rejtély, Déry Tibor utolsó, az individuális létezés kérdéseivel éppen úgy, mint az egész emberi civilizációt érintő problémákkal foglalkozó művei, vagy akár Örkény István groteszk prózája. A hetvenes évek prózai művei közül meg kell említeni Gáll István Ménesgazda című, a személyi kultusz ideje alatt játszódó, drámai eseményekről szóló regényét, Galgóczi Erzsébet, Karinthy Ferenc és Jókai Anna a hétköznapok erkölcsi konfliktusairól szóló elbeszéléseit és novelláit. A felsorolást a Magyarország felfedezése sorozat legjobb szociográfiáival vagy a gazdag memoárirodalom néhány darabjával (Illyés Gyula: Beatrice apródjai, Vas István és Kolozsvári Grandpierre Emil visszaemlékezései) lehetne folytatni.

Figyelemre méltó, hogy a hetvenes évekre leginkább jellemző művek túlnyomó többsége nem a valóság nagyméretű külső jegyekkel való extenzív ábrázolása során, hanem éppen ellenkezőleg, az emberi élet egyediségének, külön aspektusainak, különösen a belső, erkölcsi sajátosságoknak megvilágítása útján jött létre. A hős egyéni világának bemutatása közben az írók mind gyakrabban fordulnak a belső monológhoz, a lírai vallomáshoz, az ironikus kifejezésmódhoz.

Az elmúlt tíz--tizenöt évben a fiatal alkotók szokatlan tömegben jelentkeztek. A kritikusok velük kapcsolatban kezdtek beszélni az "új próza" jelenségéről, a posztmodernizmusról. Ezek az írók nemcsak követték a realista hagyományokat (mint például Simonffy András, Balázs József vagy Ördögh Szilveszter), de túl is léptek azokon mind poétikai, mind világszemléleti értelemben (legvilágosabb példája ennek Esterházy Péter és Nádas Péter művészete).

A kutató számára vonzónak tűnik úgy leírni a hetvenes--nyolcvanas évek sokszínű magyar prózáját mint művészi irányzatok rendszerét, avagy a próza fejlődését olyan terminusokkal meghatározni, mint realizmus és avantgárd,

realizmus és posztmodernizmus, tárgyiasság és példázatosság, groteszk és naturalizmus, társadalmi szerződés és összemberi irányzatosság. De egy ilyen új, tisztán még nem látható művészi anyag esetében az irányzatok szerinti csoportosítás sematizmushoz vezetne. Hasznosabbnak tűnik a művészi folyamat azon jellemző sajátosságairól beszélni, amelyek a legkülönbözőbb írók műveiben az irodalom társadalmi funkciójának változásáról tanúskodnak. Ilyen, a hetvenes--nyolcvanas évek prózáját elkülönítő sajátosságot jó néhányat említhetünk.

A tárgyalt korszak prózája először is alkalmat ad arra, hogy elmondjuk, miként változik az irodalom alkotó jellegéről való elképzelés a modern szocialista társadalomban. Az írók nemcsak a múlt sablonjait ("az irodalom az élet tankönyve", "az irodalom az új ember tanítómestere" stb.) tették félre, és nemcsak válaszoltak a felvetett kérdésekre, hanem maguk is kezdtek kérdéseket feltenni. Kialakult a próza társadalomkritikai funkciója, létrejött egyfajta, a társadalmi fejlődés ellentmondásai iránti érzékenység. A prózát éppen ez, a korábbi dogmatikus és maradi szemlélettől eltávolodó természete teszi alkotóvá. Ez a fajta próza szemléletesen mutatja, hogy a valódi irodalom, így vagy úgy, de mindig az élet kritikája. Ezt számtalan művel lehetne alátámasztani, kezdve a Magyarországon leginkább népszerű terjedelmes irodalmi riportokkal, Galgóczi Erzsébet és Karinthy Ferenc művein át egészen Mocsár Gábor és Mesterházi Lajos szatirikus alkotásaiig.

A másik jelenség, amiről beszélni szeretnék, az írók érdeklődésének a nemzeti múlt felé fordulása. Észrevehető ez a legkülönfélébb műformák esetében: a történelmi regényekben, a történelmi dokumentumregényben, a történelmi esszében, a memoárokban. A magyar prózának ez a vonulata arról tanúskodik, hogy az irodalom igen fontos társadalmi feladatot vállalt magára: a mai ember önazonosságának megtalálásában, történelem- és nemzettudatának erősítésében segédkezik.

Végül a legfiatalabb nemzedékről -- amellyel Dérczy Péter is foglalkozik -- ejtenék szót. Azt hiszem, ezzel kapcsolatban fontossá válnak az olyan, korábban elítélően használt fogalmak, mint az önmegismerés, az öntudatosodás. Ez nem csak a személyiség, de a társadalom szempontjából is lényeges. Miközben az egyén és a társadalom kapcsolatában jelentős változás állt be, azaz a személyiség egyre kevésbé függ a társadalomtól, az irodalomban egyre nagyobb szerephez jut a személyiség, az élet értelme, az értékek rendszere, a cselekvésszabadság és a felelősség közötti ellentmondás. Ezért a személyiség válságának érzékeltetését aligha szabad divathóbortként felfogni, amelynek semmiféle kapcsolata nincs a szocialista társadalommal. A modern technika,

a tudomány hat a személyiségre. Esterházy Péter és Krasznahorkai László posztmodern kísérletei láthatóan ezzel hozhatók összefüggésbe.

A személyiség, a kultúra válsága, ontológiai problémák foglalkoztatják azt az írócsoportot is, amely az elmúlt néhány évben a "metaliteratúra" jelszavával lépett fel. Mint ahogy az 1987-ben Lélegzet-2 címmel publikált antológiájukban közzétett manifesztumukban írták, kulcsfogalmuk a Gondolat és az Intellektus, de "nem a praktikus és nem is az elvont gondolat, hanem a létezés értelmét, forrását, célját kutató szenvedélyes gondolkodás". Ady, a korai Babits, a felnőtt József Attila, Kosztolányi, Füst Milán, Weöres Sándor és Ottlik Géza, a külföldiek közül Hlebnyikov és Tarkovszkij hatására e csoportosulás prózaírói, esszéistái, költői éppúgy elutasítják a "pusztán vallomásos", mint a "tisztán l'art pour l'art" irodalmat. Mint minden irodalmi manifesztum, a "metaliteratúra" manifesztuma is a korábbi hagyományok -- jelen esetben a "mimetista", az "ideologizált" irodalom -- tagadására épül. A csoport tagjai többé-kevésbé egységesek ebben a tagadásban, de közel sem ilyen egységesek abban a kérdésben, hogy mi a művész új pozíciója, vagy abban, hogy merre kell tartani, hogy legyőzzék a közhasználatban lévő megfogalmazási módokat.

Íme két szélsőséges álláspont! Földényi F. László A belső hang című esszéjében konstatálja a világ és a személyiség válságát, mely az utóbbi tíz évben, a létfeltételek radikális változása eredményeképpen mélyült el; látja, hogy teljesen eredménytelen mindenféle próbálkozás a valóság megváltoztatására. A művész számára egyetlen magatartásforma képzelhető el szerinte, s ez "nem a megoldások és javaslatok keresése, hanem a tagadás, a mindenre kiterjedő elutasítás".

Egészen mást olvashatunk a modern világban élő művész pozíciójáról Korniss Mihály A krízis és divatja című esszéjében. Korniss is abból indul ki, hogy az emberiség történelmének kivételes pillanatát éli át: a kultúra nemzetközi, tág értelemben felfogott válságának pillanatát. De a válság -- húzza alá Korniss -- nemcsak zsákutcába vezethet, hanem fordulatot is hozhat. Napjainkban dől el, hogy visszafelől nézve miként jellemezhető a huszadik század: a forradalom eszméjének végső összeomlása lesz-e fő tulajdonsága, az a század lesz-e, amelyik bizonyítja, hogy "csak a haszonelvű önzés, a manipulált fogyasztás és a magukat népjólétinek feltüntető, militarista tömegtársadalmak életképesek. Vagy századunk első nyolcvanöt éve csupán fokozhatatlanul keserű, de szükséges előjátéka volt a világkultúra gyökeres megújulásának?" Ehhez viszont, írja Korniss, meg kell tanulnunk -- ha nem is mindjárt az első alkalommal, de újabb és újabb próbálkozások során --, hogy a másik ember sza-

badságát éppúgy védenünk kell, mint sajátunkat. A katasztrófa és a válság abszurd propagálása helyett a művész szabad és demokratikus nyilvánosságot teremtsen, ami azt jelenti, hogy a művészi alkotások két szélsőséges válfaja -- a lingvisztikai laboratóriumokban a kiválasztottak számára gyártott művek és a tömegízlést szolgáló darabok -- egyaránt feledésbe merül. A mai körülmények között, tartja A krízis és divatja szerzője, föltétlenül szükség van kultúrára, s így irodalomra is, de olyan kultúrára és irodalomra, amely alapvetően új, képes megrövidíteni az emberek közötti távolságot, és képes dialógust teremteni a társadalmon belül, s a különböző társadalmak között.

Miközben a legújabb magyar irodalomról beszéltem, kételkedni kezdtem abban, hogy célravezető az irodalmi műveket művészi irányzatok vagy alkotói csoportosulások szerint minősíteni. A legutóbbi példám is ebben erősít meg: az esztétikai szempontú osztályozás során létrejött írói csoportok tagjai az irodalomról eltérően gondolkodnak, az irodalom társadalmi szerepéről és feladatáról szabad vitát folytatnak.

A Lélegzet-2 című antológia szerzői által javasolt "metaliteratúra" fogalma eléggé meghatározatlan. Mi sem lenne egyszerűbb, mint a szerzők hibájául felróni illuzórikusságukat, utópikusságukat. Pontosan úgy, ahogy utópikusnak nevezik nálunk az Adamovics által néhány évvel ezelőtt közhasználatba hozott "irodalom fölötti irodalom" fogalmát. Mégis, nekem úgy tűnik, hogy a gondolkodás jellemzői, az új művészi eszmék, az új érzékenység segíthet abban, hogy korunk kegyetlen valóságával szembeni passzív magatartásunk megváltozzon, hogy leomoljanak az emberiséget megosztó korlátok, s hogy ne térhessen vissza a múlt.

(Fordította: Koncz Virág)

DÉRCZY PÉTER

ELBESZÉLÉS, NÉZŐPONT ÉS METAFORIKUSSÁG

(Narrációs változatok az 1970-es--1980-as évek újabb magyar epikájában)

A dolgozat alcíme a külső szemlélő számára mást ígér, mint amire ténylegesen vállalkozhatom. Közel húsz évnek az epikáját -- akár csak bizonyos szempontokra szűkítve is a vizsgálatot -- nem lehet bemutatni egy viszonylag szűkre szabott terjedelemben. A magyar szépprózа -- bárhogy értékeljük általános teljesítményét -- éppen ezen időszakban lett olyan sokrétű, sokféle irányba elágazó, hogy akár csak érintőlegesen is igen nehéz lenne felvázolni a különféle törekvéseket, szemléleteket a maguk teljességében. Az alcímbe foglalt "újabb" jelző ezért lényegében egy megszorításra utal; arra, hogy az időszakból elemzés tárgyául csak az úgynevezett s egykor használatos kifejezéssel élve a "fiatal", ma már inkább s több joggal kísérletezőnek jelzett próza történetét, illetve némely poétikai jellegzetességét próbálom meg vázolni. Most, a nyolcvanas évek végére érve, a magyar prózának ez a szelete önmagában is olyan terjedelmű és súlyú, hogy itt csak szinte jelzésekre, összetett problémák, kérdések egyszerűsített, sarkított megfogalmazására szorítkozhatom.

TÖRTÉNETI BEVEZETŐ

A hatvanas évek végére, hetvenes évek elejére felnőtt egy olyan nemzedék, amely számára a közelmúlt nevezetesebb eseményei -- a háború, ötvenes évek, 1956, 1968 -- közül legfeljebb az utolsó jelentett teljes értékű történelmi-társadalmi élményt. Az ezt megelőzőekről gyermekkori, kamaszkori élményeik lehettek csak. Így, ha nem is teljesen egyértelműen, de ők a konszolidáció első igazi nemzedéke. E nemzedék bonyolult viszonyokba nőtt bele, melyekben sem emberileg, sem művészileg nem találta a helyét, mivel e valóság kialakítása nem rajta múlott. Így bizonyos mértékig idegenül tekintett rá, s ezt a jogosan nemzedékinek nevezett életérzést a novella műfajában próbálta

megragadni. Az ekkor még ténylegesen fiatal prózaíró nemzedék úgyszólván tömegesen jelentkezett ez idő tájt. Ezt a prózai áramlatot többféleképpen is nevezték ekkoriban, talán legtöbbször "lézengő irodalomnak", mely tán nem is fejezte ki rosszul e nemzedék valóságos életérzését, világképét, noha az elnevezés mögötti tartalom ennél jóval bonyolultabb.

Mint talán az elnevezésekből is érzékelhető, az életérzés a szemléletekben, formákban valójában burkoltan egy lírai viszonyt is jelöl a valósághoz. Az önmeghatározásokra törekvő nemzedéknek így szükségszerűen válik reprezentatív műfajává a novella, mely minden tekintetben adekvát forma volt a világkép kifejezéséhez átmeneti műfaji jellegzetességeivel. A forma mellett mint tartalom szerepelt szinte általánosan az egy hősre koncentrált ábrázolás, vagy még inkább úgy mondhatnám, kifejezés, hiszen e novellák, majd később már regények is, nem annyira a valóságról tudósítottak, mint inkább az ehhez való viszonyról. E novellisztikának azonban sem lebecsülnünk, sem túldimenzionálnunk nem szabad a jelentőségét. Kétségtelen, hogy poétikai szempontok szerint kevés újdonsággal szolgáltak, sokszor követték lényegében a hatvanas évek formai-poétikai megoldásait, tehát azt, hogy nem értelmezték át a prózapoétikai hagyományokat, másfajta életérzéseket közvetítettek korábbi formai köntösökben, s ami tán a leglényegesebb, kevéssé bírtak átfogó világképpel s ezzel összefüggő autentikus prózaformával. Ám az mégis tagadhatatlan, hogy részben önmagában az újfajta életérzés többé-kevésbé hiteles közvetítésével is új tartalmakat vetettek a korszak magyar prózájának felszínére, s ezzel megnyitották a lehetőségeket újfajta -- a későbbiekben már poétikai irányultságú -- prózaképzéshez, másrészt néhány értékes alkotás is fűződik e nemzedék tevékenységéhez. A továbblépés irányát és lehetőségeit az jelezte, hogy a hetvenes évek közepére már nemcsak novellák, de regények sora is megszületett, utalva arra, hogy a nemzedék maga is érezte: a korábbi lírai jellegű viszony revízióra szorul, s szükséges az átfogóbb epikai műfaj, a regény meghódítása is ahhoz, hogy akár mint nemzedéket, akár mint egyes önálló alkotót önmagát definiálni tudja. Ám a regényforma sem hozott kezdetben sok poétikai újdonságot, inkább csak a novellaforma terjedelmesebb változatának tűnt. Igazi, poétikai tekintetben is értékes, vagy legalább figyelemre méltó alkotások, regények a hetvenes évek végére születtek meg, s ettől kezdve egészen a jelenig tart az a folyamat, mely immáron jelentős alkotók jelentős műveit hordozza, s nem nemzedéki érvénnyel, hanem mint szuverén világképpel és poétikai törekvésekkel telített epika. A nemzedék túllépett önmagán, nem volt és nincs is szüksége ekkor már e nem túl szerencsés fogalomra önmaga meghatározásához, s ekkor derül ki az is, hogy sokkal több köze

van azokhoz az idősebb generációk íróihoz, akik a magyar próza kevésbé reflektorfénybe állított vonulatához tartoznak, mint Ottlik Géza, Mészöly Miklós, Mándy Iván vagy a korábbi időkből Kosztolányi, Krúdy; illetve a világirodalom modern prózatörekvéseihez. Ezek azonban már tisztán poétikai kérdések.

ELBESZÉLÉS ÉS NÉZŐPONT

Mi jellemző poétikailag és világképileg a hetves évek második felében születő újabb magyar epikára? Ami a szemléletet és világképet illeti, mindenekelőtt az a jellegzetesség, hogy a személyesség, a személyesség hitele kitüntetett szerepet kap ebben a prózában. Ez sajátos formában nyilvánul meg ezen epikában: a hetvenes évek második felében ugyanis elszaporodtak az úgynevezett családregények (természetesen a klasszikus családregény modellektől eltérő típusú szerkezetekkel találkozhatunk e megnevezés alatt). Ábrázolásmódjukra, megjelenítő "technikájukra" jellemző, hogy az egyén, a kisközösségek felől indulnak el szerzőik a valóság birtokbavételére. Úgy is mondhatnám, e regények a kistörténelem felől szemlélik hőseiket, s csak utalásszerűen hivatkoznak a nagyobb történelmi-társadalmi mozgásokra. Jóval nagyobb szerepet kap így a személyiség történelmi-társadalmi meghatározottsága mellett az alkati-lélektani meghatározottság, a valóságos személyiségrajz.

E családregényekben fellépő személyesség-igény azonban jelentősen különbözik a korábbi vallomásos, szubjektív — tehát szintén a személyességre alapozó — indíttatású novellisztikától, regényirodalomtól. Beremányi Géza Legendáriuma, Lengyel Péter Cseréptörése, Nádas Péter Egy családregény vége és Esterházy Péter Termelési regénye mind arra utalnak, hogy íróik, megőrizve a személyesség hitelét, az epikai keretek tágításán munkálkodnak, a valóság szélesebb érvényű elsajátítására és műbe emelésére törekszenek. Hadd tegyem hozzá, egymástól jelentős mértékben eltérő változatokban. E művek megváltoztatták, vagy legalábbis komoly kísérletet tettek arra, hogy megváltoztassák az elbeszélés grammatikai viszonyait, az elbeszélői nézőpont jellegzetességeit.

E változtatás tendenciája elsősorban arra irányult, hogy a hagyományos, főleg a XIX. századi nagy, realista regényekből elvont elbeszélői nézőpont sajátságait vegyék revízió alá. E nézőpont auktoriálisnak nevezhető: a szerző a történeten kívül és felül állt; hősei, a cselekmény, a történet s minden epikai jellegzetesség neki volt alárendelve; mindent tudott róluk, s mintegy irányította az epikai világot a végkifejlet felé. Ez egyfelől ugyan

megengedte azt, hogy a szerző a valóság különféle és szélesebb értelmű rétegeit emelje a fikció világába, de a modern világképek számára ez az omnipotens felülemelkedés mégsem kielégítő, kevésbé hiteles. Beremányi Géza Legendáriumában egy másfajta elbeszélői szerkezetet épít fel. Egyfelől az elbeszélő egyes szám első személyben szólal meg, tehát már eleve eltávolodik az auktoriális beszédtől és nézőponttól, noha kétségtelen, hogy a történet elemeinek szelekciójában megtartja a szerzői elbeszélés egyes jellegzetességeit is. Az elbeszélő azonban végül is csak az egyik a teljes történetben, hiszen a történet nagyobbik részében a perszonális elbeszélés uralkodik, méghozzá oly módon, hogy abban különböző nézőpontok kapnak helyet. A családtörténet egyes részeit különböző elbeszélők -- az apa, a nagyapa, a nővér és mások -- beszélik el, szintén egyes szám első személyben. Beremányi e különféle nézőpontok alkalmazásával kettős eredményre is eljut: megszabadul a kevésbé hiteles szerzői elbeszélés világképi vonzataitól, de túljut nagyrészt azon a korábbi periódusra jellemző elbeszélői formán, nézőponton is, amely a világ és az elbeszélés között közvetlen személyes megfeleltetést értett, szubjektív-lírai viszonyt épített ki. Beremányi regényében, részben megtartva, de azt átalakítva, a szerzői nézőpont is érvényre jut -- mint utaltam rá, elsősorban a történetelemek szelekciójában --, de ezt is erősen oldja a különféle nézőpontok alkalmazása. A regényben e nézőpontok aztán valamilyen módon -- megtartva különállásukat is -- összefonódnak, s így alkotják a mű fikciós világát, anélkül, hogy az elbeszélői nézőpont végül is rögzített lenne.

Rögzítettebb az elbeszélői nézőpont Nádas Péter regényében, mivel itt lényegében egy elbeszélőről van szó, a főszereplő-hős kisfiúról, s az ő szemszögén keresztül ábrázolódik a mű története. Az elbeszélő perszonális beszédben nyilatkozik meg, s ez a nézőponttal együtt azt jelezné, hogy a regényben csak az jelenítődik meg, melyet ez a narrátor érzékel. Nádas azonban e fikciót a mítosz felé tágítja, s ez már nem lehetséges pusztán a narrátor perszonális nézőpontján keresztül. A közbeiktatott mitikus mesék -- a nagyapa előadásában -- ezért sajátos indirekt beszéd formájába öltöznek; a kisfiú-narrátor közvetíti ezeket. Azaz, a felnőtt világ a narrátor számára nem felfogható és értelmezhető mozzanatai egyfajta sajátos szerzői közlésnek tűnnek, még akkor is, ha ez a főhős-narrátor személyén szűrődik át. Nádas tehát mintegy kombinálja a perszonális elbeszélés nézőpontját egy bújtatott auktoriális narráció nézőpontjával, s így tágítja az elbeszélés lehetőségeit, s egyúttal a regény terének kibontakozását, s természetesen a műbe emelt világ teljességének lehetőségét is. A rögzítettebb nézőpont így végül is -- más mó-

don, mint a Bereményi-regényben -- szintén elmozdul pozíciójából, új perspektíva lehetőségeket nyitva az elbeszélő számára.

Nádas 1986-ban megjelent hatalmas regénye, az Emlékiratok könyve már ennél is bonyolultabb nézőpont-struktúrát alkalmaz. Visszatér ugyan itt is egy rétegben a kisfiú-narrátor perszonális nézőpontja, de ezt a szemszöget más, szintén perszonális nézőpontok egészítik ki. A regény szerkezete körülbelül a következőképpen vázolható: a jelenben játszódó "emlékiratok" elbeszélője, a tulajdonképpeni főhős nézőpontját képviseli; az ötvenes évekbeli történetben, a főhős gyermekkorában a kisfiú-narrátor nézőpontja érvényesül, de ezt már reflektálja a felnőttkori elbeszélő, aki itt mintegy az auktoriális elbeszélőt is képviseli. A regénynek ezt a rétegét újabb nézőpont bővíti, amikor is a főhős-narrátor, illetve a kisfiú-narrátor történetét a gyermekkori barát a saját nézőpontjából "újrameséli", s egyúttal reflektálja, értelmezi is. Ez már eleve háromféle nézőpontot eredményez. A regény testét azonban tovább dúsítja egy kifejezetten fikciós réteg, úgy is mondhatnám, kettős fikció; a főhős ugyanis egy regényt ír, amelyben megint csak a nézőpontok sokaságával találkozhatunk (egyébként mintegy a "valóságos" réteg újbóli leképezéseként; lásd: gyermek-narrátor és felnőtt-narrátor nézőpontja), arról már nem is beszélve, hogy e réteg kialakításában, történeteinek szelekciójában nyilvánvalóan szerepet játszik az az auktoriális nézőpont, mely a másik rétegben mint személyes, én-formájú narrációs nézőpont működött. Nádas e regényét még csak érzékeltetni sem tudom, annyira gazdag és sokrétű, akár csak a nézőpont kérdését tekintjük is. Az biztos -- s ezt most részletes bizonyítás nélkül kell leszögeznem --, hogy a különféle nézőpontok a műben olyan strukturáló tényezők, melyek a korábbi regényhez képest is a regényben megjelenő világot teszik tágasabbá, teljesebbé.

Másfajta képleteket takar a nézőpont szempontjából Esterházy Termelési regénye, és egészen különös megoldási módokat érvényesít a Bevezetés a szépirodalomba című műve. Előbbiben Esterházy többféle elbeszélői nézőpontot alkalmaz, legalább kettőt, már csak a mű ikerregény formájából is következően, de lényegében tulajdonképpen négyet. Ebből mégis a kisregény perszonális elbeszélői nézőpontja és a krónikaíró nézőpontja a fontos. Sajátságukat az adja, hogy Esterházy pontosan megmutatja, hogy e nézőpontok valójában csak típusok, modellek az általános narrációs nézőpontok közül, igazából mindegyik mögött egy szerzői elbeszélés áll, s ezek az elbeszélések csak variációk, alakmások e folyamatban. A Termelési regény nézőpontjai így csak ebben a fajta viszonyításban fontosak, nem tényleges nézőpontok. Mégis, e viszonyításban, hasonlításokban döntő az, hogy bennük reflektálja Esterházy a tradi-

cionális szerzői nézőpontot és beszédet. S egyúttal relativizálja is azt. A Bevezetés..., mely több önálló darabból áll, amelyek ugyanakkor egymásra is vonatkoznak, olyan bonyolult problémákat vet fel a narrációs nézőpont kérdésében, hogy e szűk terjedelemben érinteni sem tudom őket. Az egyes külön egységek is önálló nézőpont struktúrával rendelkeznek -- ezek a már jelzett elbeszélő viszonyítástól, szerzői nézőpont relativizálástól a perszonális nézőpontig terjednek, s ezeken belül is különböző fokozatokat képeznek --, de a teljes műnek, tehát az egyes alkotások összességének is van egy önálló és átfogó nézőpont koncepciója; ezt csak megkockáztató feltételezésként érintve: az egyes szövegegységek mint nézőpontok is funkcionálnak a nagyobb egységen belül.

Két nézőpont-struktúra változatot kell még megemlítenem az idézett korszakból. Az egyik Krasznahorkai László Sátántangójához kapcsolódik. Krasznahorkai regényében az előbbiekétől erősen különböző nézőpont alkalmazást fedezhetünk föl. A mű egyéb szintjeihez adekvátan nagyon erős az auktoriális elbeszélés eleme a narrációban, méghozzá a hagyományosnak tetsző változatban legalábbis a külső megjelenést illetően. Ez a narráció a tradíciókhoz alkalmazkodva e tekintetben a harmadik személyű elbeszéléssel rokon, sajátságát mégis abban találhatjuk, hogy e szerzői beszéd és nézőpont nem a szokásos felülemelkedő és kívülálló pozíciót veszi fel, hanem sokkal inkább a történetben bennefoglalt tudósítói-tárgyilagos közlői helyzetet. Azaz leír, közöl, de nem omnipotens érvénnyel, majdnem inkább a helyszínen lévő szemtanú hitelességével. Ezzel párhuzamosan a szerzői nézőpont oldódik azzal, hogy Krasznahorkai érvényesíti egyrészt a perszonális beszédet és nézőpontot is, tehát a rögzített általános szerzői nézőpontot korlátozza, másrészt a szerzői nézőpont helyébe az előbbi kettő -- tehát az auktoriális és a perszonális -- keverékét az indirekt belehelyezkedő nézőponttal helyettesíti.

A másik, bár jóval kevésbé fontos kísérlet Temesi Ferencé, a Por című regényben. Temesi műve arra jó példa igazából, hogy a látszólag bonyolult nézőpont viszonyok olykor mennyire egyszerű képletekre vezethetők vissza, illetve arra is, hogy ilyen vagy olyan okok miatt ezen újabb próza egyes alkotói valójában nem tudtak elszakadni a hetvenes évek eleji, korlátozott érvényű narrációs módozatoktól. A Por ugyan alapvetően kétféle narrációból épül föl, auktoriális és perszonális elbeszélésből, lényegében azonban a nézőpont mindvégig az elbeszélő főhős nézőpontja, akármilyen köntösben is jelentkezik maga az elbeszélés. Ez nyilvánvalóan korlátozott érvényű nézőpontot jelent; ami nagyobb baj, az az, hogy így bizonytalan helyzetűvé válnak az auktoriális szócikkek a teljes regénystruktúrán belül, sőt ezt a struktúrát önmagában is meglehetősen kérdésessé teszi e nézőpont.

Talán látható e néhány modellszerű példából is, hogy a 70-es--80-as évek újabb magyar prózájában az egyik igen fontos poétikai kérdés az elbeszélés és nézőpont problémája. Számomra azért különösen az, mert enélkül nem érthetünk meg egy sor más epikusi jellegzetességet ebben az irodalomban, s ez elsősorban az adott művek megértését, s főleg világképének kibontását akadályozza. Ugyanis, mint azt Borisz Uszpenszkij írja "a nézőpont... központi kérdésnek számít a műalkotások kompozícióját illetően..." (B. V.: A kompozíció poétikája. 1984. 5. o.) Márpedig ha a nézőpont érvényesítése átalakul, vagy átértelmezésen esik keresztül, ez nyilvánvalóan maga után vonja értelemszerűen az epikai mű más, lényeges elemeinek az átalakulását is, sőt végső soron a befogadási mechanizmusokat is megváltoztatja. Ez utóbbira már nem térek ki, de néhány lényeges szempontot ki kell még emelnem.

TÖRTÉNET, SZUKCESSZIÓ, METAFORIKUSSÁG

Volt már szó róla, most csak újraidézném: ha jól megfigyeljük a korábban érintett vagy csak említett műveket, azt láthatjuk, hogy ezek többsége valamilyen tradicionális prózaformára utal, alapozódik. Elsősorban a családregényre: ilyen Bereményi, Lengyel Péter, Nádas Péter Egy családregény vége című műve, de ide tartozik lényegében Temesi regénye is, s van a műfajjal kapcsolódási pontja Esterházy Termelési regényének is. Nádas másik regénye viszont a nevelődési regény egy sajátos változata ("s mi végül is nevelési regényt írunk"; 128. o.). Ám ha e prózaformák alapvető jellegzetességeit keresnénk bennük, kudarcot vallanánk.

Ami a legfeltűnőbb, hogy kisebb-nagyobb eltéréssel ugyan, de egyikük sem rendelkezik cselekménnyel, azaz akciósorozattal. A művek több-kevesebb érvénnyel statikus helyzetek sorozatából épülnek föl. A legjobb példa erre Bereményi Legendáriuma, mely portrészerűen vázolja föl egy család történetét, s egyáltalán nem dinamikus cselekvésszituációkban. Az említett alkotások közül még leginkább Lengyel Péter regénye áll a legközelebb az akcióhoz, cselekményhez, s talán még Krasznahorkai Sátántangója is, de ezek is csak nagyon erős megszorításokkal.

A történet fogalmával hasonló a helyzet. (Történeten itt most a fabulát értem, tehát egy összefüggő eseménysort.) Esterházy Termelési regényének egyáltalán nincs elbeszélhető, összefüggő, "meseszerű" története, egészen radikális módon szüntette meg ezt a fajta prózaképzési eljárást. Bereményinél ugyan talán kikövetkeztethető egyfajta igencsak szűkös történet, de ez a különféle nézőpontok érvényesítése mögött teljesen a háttérben marad, s ugyan-

így háttérszerű, nem lényeges és sovány Nádas családtörténetéé. Lengyel Péter regénye már kiindulásában is arról szól, hogy egy történetet kellene megszereznie a főhősnek. Nádas emlékiratainak is csak igen szűkös történetrétegét fedhetném fel. Leginkább történetes még Krasznahorkai regénye, s még inkább Temesié, de mint láttuk már, ez Temesi esetében egyéb poétikai-világképi vonzatokkal jár együtt; azaz, nem paradigma érvényű.

A cselekménytelenség, történetnélküliség egyenes következménye a nézőpontok sokféle felfogásának. Végeredményben e sajátos hiányok e regényekben teljes kompozíciómódosulást eredményeznek. A szerkezetben a kohéziós erőt, a szervező középpontot nem az előbbi epikai elemek képezik, hanem a nézőpontok különféleségének egysége, összefonódása, illetve e nézőpontok jelentette epikai egységek sajátos viszonya, egymásra vonatkozása. Ha a fikciós epikai világ nem cselekményközpontú, nem a történetre, fabulára alapozódó, akkor az is bizonyos, hogy a tradicionális időképzésektől eltérő időviszonyokkal fog rendelkezni. S ez pontosan nyomon is követhető ezen regényekben. Miután nincs összefüggő és átfogó, regényvilágot képező történet, a művek időbeli viszonyai is ennek megfelelően alakulnak. A tradicionális regénymodellek a linearitásra, a szukcesszív epikai elemekre épülnek. Ezt a fajta időbeliséget a vizsgált regények majd mindegyike -- különböző fokon -- kiiktatja. Egyáltalán nem játszik szerepet az időelvű folyamat Esterházy műveiben, szintén nem szervező erő Beremányinél, Nádasnál igen csekély mértékben csak, erősebben van jelen valamivel Krasznahorkai regényében; Lengyel Péter Cseréptörésében fordított előjellel működik (amennyiben a főhős visszafelé "terjeszkedik" az időben), Temesi Por című regényében -- éppen a zavaros és nem megoldott elbeszélés és nézőpont kérdése miatt -- minden látszólagos folyamatszerűség kiiktatása ellenére jóval nagyobb szerepet tölt be.

A szukcesszív folyamatot így felváltja -- s ez a nézőpontok jellegzetességeiből is következik -- egyfajta időtlenség, illetve egymás mellettiség, egymás mellé rendeltség. A legtisztábban ez Beremányi regényében látható: a különféle nézőpontok nincsenek egy folyamat fonalára felfűzve, az elbeszélések nem egymás után következnek időben, ilyen időbeli összefüggésük nincs is, de nincsenek is egymással alá- vagy fölérendeltségi viszonyban; egymás mellett léteznek. Hasonló a helyzet Nádas családregényében; a mű tulajdonképpen a benne helyet kapó szereplők "meséiből" szerveződik meg: az apa, a nagymama, a nagypapa különböző szinteken és értékviszonyokban jelentkező elbeszélései nincsenek az időbeliség által összefűzve; mintegy hierarchizálatlanul vonatkoznak egymásra csupán. Temesi regénye -- ha eltekintünk egyéb problémáktól -- még pregnánsabban tükrözi e folyamat megszüntetésére való törek-

vést: itt négy generáció történetei szerepelnek egymás mellett, olykor úgy, hogy az ükapák "meséje" mellett rögtön ott találhatjuk a fiuk "történetét" is.

Az időbeli, lineáris folyamat, az ilyen értelmű szukcesszió átalakítása, megszüntetése a történet epikai menetét, irányultságát is megváltoztatja. Az elemzett vagy érintett regények többségében a történet -- ha egyáltalán beszélhetünk ilyenről, mint láttuk -- nem halad valami felé, nincs teleologikus irányultsága, célképzete. A tradicionális kompozíciójú művek lassítva vagy gyorsítva, de mindenképpen egy ilyen célképzet felé haladnak, s ez a regény végkifejlete, zárlata, mely végül visszafelé elrendezi a teljes regényvilágot. Az újabb magyar epika legfontosabb műveiben ez egyáltalán nem érvényesül; a kompozíciós értékű és érvényű folyamat és elrendeződés másképpen alakul, más poétikai tényezők veszik át szerepüket. Hogy mennyire nem a folyamatszerű fabula, a célképzetes haladási irány határozza meg e műveket, az abból is kitűnik, hogy gyakori szerkezetforma a körkörös elrendeződés; tehát nem a valahonnét valahová eljutás dinamikája, íve, hanem a körszerűség állapotot kifejező statikája lesz a domináns e regényekben.

Mindez a prózaképzés, a fikciós regényvilág megalkotásának egy kevésbé szokásos eljárásához vezet. A hagyományos, általában realistának nevezett regénymodellben az epikai egységeket, elemeket a történet metonimikus, tehát érintkezésen, logikai kapcsolaton alapuló jellege szövi össze, vonja egyetlen egységes kompozícióba. Ha a történet mint fabula megszűnik, ha a szukcesszió átalakul egymás mellettiséggé, akkor az egyes epikai elemek egymáshoz csak hozzá vannak rendelve, s nem kauzális törvények szerint vonatkoznak egymásra. Jól látható ez Beréményi regényében, az egymástól független "monológokban", vagy például Nádas családregényében, ahol tulajdonképpen a kompozíció testét a különböző szereplők "meséi" alkotják, anélkül, hogy bármiféle logikai kapcsolatot feltételezhetnénk közöttük. Nádas Emlékiratok könyve című műve vagy Esterházy Termelési regénye, illetve Bevezetése... még inkább megszünteti a metonimikus kapcsolási, elrendezési eljárást. A kompozícióban az egyes epikai elemek, egységek szinte önállóan "lebegnek". Az, hogy mégis erősen megkomponált, kohéziós rendbe szerveződő regényekké válnak ezen alkotások, annak köszönhető, hogy miközben csökken vagy teljesen eltűnik a metonimia szerkezetalkotó szerepe, helyét a prózában kevésbé megszokott metaforikusság veszi át. Az egyes epikai elemek tág értelmezési lehetőségekben utalnak csak egymásra, vonatkoznak egymásra, mögöttes jelentéseik több rétegben, több síkon egységesítik az epikus világot. A logikai síkon így egyfelől kihagyásokkal, elemi egységekre tagolással dolgozik ez a fajta regény-

típus, másfelől viszont, s ez a metaforikus sík, szélesebb jelentésmezőket képez, nyitottabb, polifón epikus szerkezeteket hoz létre. (Mindez természetesen az értelmezési lehetőségekre is vonatkozik, s egyben a befogadási mechanizmusokat is radikálisan átalakítja.)

Összefoglalva: ez az újabb magyar próza igen sok tekintetben átalakította a magyar epikai hagyományokat. Az átalakítás egyre inkább olyan tendenciát öltött a hetvenes--nyolcvanas években, hogy miközben sok poétikai meghatározó jegyről lemondott e próza, ezeket képes volt más, érvényesebb formákkal, szerkezetekkel és eljárásmódokkal helyettesíteni. Sőt, egyre inkább arra is törekszik, hogy a sokszor szemére hányt "valósághiányt" újfajta módon -- nézőpont, metaforikusság stb. -- eltüntesse, s a valóság elemeit ily módon emelje be a mű világába. Ez a próza már nem a valószerűség referencialitására, s nem a szubjektív-lírai vallomásosságra épül. Nyitottabb az epikai világszerűség megalkotásában, sokkal inkább hagyatkozik a mű megkomponált "beszédére", artisztikumára, s kevésbé arra, hogy a mű közvetlenül a valóságtól való visszaigazolásban nyerjen létezést. Íróik nem fejlődési tendenciákban gondolkoznak, jóval inkább ontológiai érvényű állapot-kifejezésben. Mindez természetesen egy másfajta világképre is vonatkoztatható; illetve: e világkép és a művek poétikai jellegzetessége kölcsönösen feltételezik egymást. Hogy végül is milyen ez a próza, milyen világképi jelentőségű vonások bonthatók ki belőle, arra hadd idézzem Esterházy Pétert:

> "Milyen a mai prózaíró?
> A mai prózaíró olyan, hogy az élete, olyan, hogy az nem halad valahonnét valahová. Így azután a regény sem jut: innét: oda. Vagyis ugye a cselekmény, az ív... Ezért aztán ő is a múlt századi regényeket lapozza, és felelőtlen szeretettel lajstromozza a valóság káprázatának növelésére tett eredményes erőfeszítéseket. Hanem akkor milyen a regénye? Persze olyan, mint ő, olyan, mint az élete, meg a miénk: azaz az a valami, ami körül állongálunk, s nézegetjük, fintorogva és izgatottan -- de mintha nem is a miénk volna. Bizony, forog, pörög maga körül, mint a töketlen kutya -- s viszolyogva látom: olykor sír, olykor nevet." (Bevezetés a szépirodalomba. 502. o.)

KECSKÉS ANDRÁS

NÉGYESY LÁSZLÓ VERSELMÉLETI MUNKÁSSÁGA[1]

A 19. századi magyar verselmélet legkiemelkedőbb alakjának, Négyesy Lászlónak (1861—1933) verstani működése egy összehasonlító metrikai témával indult. Még egyetemi hallgatóként írta — címével is új kutatási irányt sejtető — tanulmányát Az ugor összehasonlító verstanról, a Budenz-album számára (1884). "Ha Westphal beszélhetett indogermán összehasonlító metrikáról, mért ne beszélhetnénk ugor összehasonlító metrikáról is? — tette fel a kérdést olvasóinak, megadva a felvetett gondolat szakirodalmi forrását is.[2]

Kortársak visszaemlékezéseiből tudjuk, hogy Négyesy első — nyomtatásban megjelent — tudományos verstani munkája nem pályakezdő tapogatózás volt: új alapokra fektetett, egyéni szempontú, részleteiben végiggondolt verselméleti felfogás húzódott mögötte. (Ugyancsak 1884-ben a Fővárosi Lapokban is közzétett egy tudománynépszerűsítő cikket "a magyar ősi versről".)[3] Maga a tanulmány is arról árulkodik, hogy szerzőjének jóval több mondanivalója volt a verselésről, mint amennyit az adott téma kapcsán, kötött terjedelemben kifejthetett. Az "ugor összehasonlító verstan" lehetőségét firtatva Négyesy már körvonalazta általában a vers ritmusáról és közelebbről a magyar verselésről vallott nézeteit is.

Négyesy szerint a verstan a nyelvtudomány sarja, s így az újabban kibontakozó ugor nyelvészetből is kihajthat az "ugor ritmika". (A költészetben

[1] Az itt közölt tanulmány az MTA Irodalomtudományi Intézetének kritikatörténeti programjában elkészült, A magyar verselméleti gondolkodás története című, kiadás előtt álló monográfia Négyesy-fejezetének rövidített változata.

[2] Négyesy László: Az ugor összehasonlító verstanról. — Budenz-album. Budapest, 1884, 84—95. Négyesy hivatkozása: "Westphal: Zur vergl. Metrik der indogerm. Völker. Zeitschr. für vergleichende Sprachforschung. IX, 437—458".

[3] Négyesy László: A magyar ősi vers. Fővárosi Lapok 1884. ápr.

nem tesz különbséget ritmika és metrika között.) Az összehasonlítást történeti távlatban végzi: a versformák eredetét, kialakulását, fejlődését vizsgálja. Szemléletét, módszerét a nyolc szótagú sor példájára vonatkoztatva ismerteti.

Két, egymással szemben álló álláspontot idéz a szakirodalomból. Barna Ferdinánd szerint a nyolcas ősi altáji versforma, a román népek innen kölcsönözték (1872). Szilády Áron a nyolcas minden megjelenési formáját egyházi latin eredetűnek tartja (1877).[4] Négyesy véleménye: a román és az ugor nyolcas külön eredetű, "a finn, lapp és magyar nyolcasoknak... több közük van egymáshoz, mint a latinhoz". Az ugor népek versbeszédének közös vonása "a tartalmi párosság". A mondatok párossága mozdította elő "az egyenetlen melódia arányos tagolódását".[5]

Négyesy a "nyelvbeli ritmusra" építi a versritmus vizsgálatát, de ezen -- Aranytól eltérően -- nem a gondolatritmust, hanem "a hangzás idomait" érti. Westphal zenei alapozású metrikai szemléletének hatására állítja, hogy "a hangbeli ritmus nem a beszédből származott, hanem az énekből". A verset egykor csak énekelték, és "minden verses forma, melyet ma ismerünk..., csak egy-egy régi typikus dallam maradványa". Az összehasonlító metrikának "e typikus dallamok ritmusát" kellene egybevetnie.

Az ugor verselésben gyakori alliterációról is azt tartja Négyesy, hogy az altáji népeknél "ép oly eredeti, mint a skandinávoknál".[6]

Az 1884-es tanulmány végén felvillan az a két verselméleti alaptétel is, melyek Négyesy egész további munkásságának irányt szabtak: a hangsúly és az időmérték egyidejű érvényesülése minden versritmusban; valamint az elvont, nyelvtől függetlenül is értelmezhető versritmus megkülönböztetése az adott nyelv sajátosságaihoz kötött verselő eljárástól. Így ír erről: "Minden ritmusban van hangsúly is, időméret is. ... Hangsúlyból és időméretből áll a ritmus, az adja neki a mozgást, ez a symmetriát. Ez mindenütt így van a világon. Más kérdés aztán, hogy ez vagy az a nép a maga nyelvét, e rhythmizomenont, mint önti bele abba a ritmusmintába. ... Ebben áll a verselő eljárás különbsége."[7]

[4] Barna Ferdinánd: A finn költészetről, tekintettel a magyar őskölteszetre. Értekezések a Nyelv- és Széptudományok köréből, III, 6, Bp., 1872, 153 o. (Felolvasta 1870. márc. 7-én és 28-án.) -- Szilády Áron: Jegyzetek a Régi Magyar Költők Tára I. kötetéhez. Középkori költői maradványok. Bp., 1877. A latin nyolcasról: 353--354.

[5] Az ugor összehasonlító verstanról, 1884, 86., 89.

[6] Uo. 92., 93., 91.

[7] Uo. 94.

Négyesynek már középiskolás diákként szembe kellett néznie vitatott verstani kérdésekkel. Az egri cisztercita gimnáziumban tanára volt Maczke Valér, aki 1876-ban megjelent Költészettanának verstani részébe Arany és Greguss nézetei mellett már Torkos László néhány tételét is beépítette.

Irodalmat, nyelvészetet és esztétikát hallgató egyetemistaként Négyesy egy új, egységes verselméleti felfogás alapvonalait dolgozta ki. Pap Károly írta meg az 1931-ben Négyesyt köszöntő Emlékkönyvben, hogy az ifjú kutató három héten át ismertette verstani elméletét Gyulai Pál -- kettőzött időtartamú -- óráin. Gyulai ugyan nem fogadta el, de nagyra értékelte az új -- több ponton Arany tanait is bíráló -- elméletet. Már ott, akkor heves vita kerekedett az ütemegyenlőség, az ütemfeleződés, valamint a versütem és a szótaghosszúság közötti összefüggés kérdéseiről.

Mindez 1883 májusa előtt (talán még 1882-ben) történhetett. Akkor ugyanis sor került Négyesy első nyilvános szereplésére: Ponori Thewrewk Emil meghívására felolvashatta verstani értekezését a Magyar Philologiai Társaság ülésén. A vita során ott is Arany iránti hűtlenséggel vádolták, és -- Pap Károly szerint -- az elnöklő Thewrewk is ellene fordult.[8]

Budapesti és bécsi egyetemi tanulmányait befejezve, 1885-ben Négyesy az egri katolikus főgimnázium helyettes, majd "rendes" tanára (Maczke Valér kollégája) lett. Még ez év elején nyújtotta be három részből álló, terjedelmes verstani munkáját a Kisfaludy Társaságnak, kiadását kérve. Ezt az eredeti, Mi a magyar vers? című kéziratot három, önálló értekezésnek tekinthető fejezet alkotta: 1. A magyar verselmélet kritikai története, 2. Általános verstani elvek, 3. A magyar vers szervezete.

A munkát Bartalus Istvánnak és Beöthy Zsoltnak adta ki a Társaság bírálatra.[9]

Bartalus részletes, tudományosan érvelő -- Aranyt védelmező -- bíráló jelentést készített, de végül is nem ajánlotta kiadásra az új verstani értekezést. Egyfelől korábbi elméletek (Fogarasi, Erdélyi, Schedel, Greguss, Arany, Torkos és Thewrewk) ismétlését vetette Négyesy szemére, másfelől viszont az Arannyal való -- szerinte indokolatlan -- szembefordulást. Kifogásolta, hogy a szerző túlságosan is a "hangidomra" és a zenei ütemre alapozta felfogását, holott a beszédben "a gondolat realizálódik", az énekben pedig "a szóköltemény adja a rhythmikai vázlatot".

[8] Pap Károly: Négyesy László és Beöthy Zsolt barátsága. -- Emlékkönyv Négyesy László hetvenedik születésnapja alkalmából. Bp., 1931, 131.

[9] Bíráló jelentések Négyesy László "Mi a magyar vers?" c. dolgozatáról. -- A Kisfaludy-Társaság Évlapjai XXI, 1887, 84--92.

Külön figyelmet érdemel Bartalus bírálatának az ütemek "ritmikai viszonyára, páros összetartozására" vonatkozó megjegyzése. Az Arany tanulmányából (Arany igazolásául) idézett példasor: "Lóra csikós, / lóra, / elszaladt (a / ménes". Ennek kapcsán így ír a bíráló: "Minden két üteny megfelel egy értelmi nagyobb mondatnak, s azt, hogy pl. a fennebbi névelő az egyik vagy másik ütenybe essék, a fölvett rhythmus szabályozza. ARANY nem vét az összetartozó mondatrészek beosztása ellen; mert az a két üteny egymáshoz tartozik, egymásnak kiegészítő része." (Négyesy elméletének végleges megfogalmazásában a "taktuspár" és a "dipodikus rend" fogalma fejezi majd ki a szomszédos ütemek szorosabb összetartozását.)[10]

Beöthy Zsolt bíráló jelentése -- a Bartalusétől eltérően -- egyetlen bekezdésnyi terjedelmű, lényegi méltatást nem tartalmaz, de a kéziratot "figyelemre méltó" és "hasznos" munkának tartja, melynek kiadása "nem tenne rossz szolgálatot". Igaz, azt is kijelenti, hogy nem ért egyet "alapgondolatával, a rhythmusnak a szótól való teljes elvonásával", s nem hiszi azt sem, "hogy Arany elméletét megingatná".[11]

Az elutasító-fanyalgó bírálatok nyilvánosságra hozatala (1885. szept. 30.) után több mint egy év telt el a következő fordulóig. Ismét Ponori Thewrewk Emil vette kézbe az ügyet. Tanácsait követve Négyesy lerövidítette és átdolgozta a kéziratot, így végül lehetőséget kapott, hogy A magyar verselmélet története c. első részt 1886. okt. 27-én előterjessze a Kisfaludy Társaság felolvasóülésén. Bemutatkozása kedvező visszhangot keltett: az első részt -- mint önálló értekezést -- kinyomtatták a Társaság Évlapjainak 1887-es kötetében.[12]

Formailag erre az adott lehetőséget, hogy Ponori Thewrewk Emilt hivatalosan is felkérték írásbeli javaslattételre. Thewrewknek az előadás másnapján (1886. okt. 28-án) kelt bíráló jelentése elvi kifogásokat hangoztat ugyan (pl. hogy a szerző "az ictus és accentus közti különbségről teljesen megfeledkezett", valamint "nem veszi észre, hogy ... különbség van a szavalati s a zenei, vagyis énekbeli rhythmus között"); azt is megkockáztatja, hogy Négyesy munkája "nem tudományos mű"; de -- Beöthy Zsolt véleményéhez csatlakozva -- kiadásra ajánlja.[13]

[10] Uo. 89. Vö. A magyar vers, Eger, 1887, 77--78.!

[11] Bíráló jelentések 1887, 90.

[12] Négyesy László: A magyar verselmélet kritikai története. A Kisfaludy-Társaság Évlapjai XXI, 1887, 293--362. Különlenyomata: Bp., 1888, 74 o. ("Elfogadtatott 1886. okt. 27-én.")

[13] Bíráló jelentések, 1887, 91. A Négyesy-mű kiadásának történetét ld. Kéky Lajos emlékezésében: Négyesy László a Kisfaludy-Társaságban. -- Négyesy-Emlékkönyv, 1931, 105--115.

A magyar verselmélet kritikai története (1887) az első, tudományos módszerrel megírt áttekintés azokról a nézetekről és elméletekről, amelyek "eredeti formáink" magyarázataként napvilágot láttak a kezdetektől a 19. század utolsó negyedéig, közelebbről Földi Jánostól és Csokonaitól kezdve Thewrewk Emilig, Greguss Ágostig. Tisztáznunk kell, hogy Négyesy számára a "magyar verselmélet" nem a magyarul vagy a magyar nyelvű verselésről írott, hanem csupán az ún. nemzeti versformákkal foglalkozó állásfoglalásokat jelenti. A "kritikai" jelző pedig arra a viszonyítási alapra utal, melyet a szerző saját, addigra már részleteiben is kidolgozott verstani rendszere kínált.

Az ismertetett és kritikailag elemzett verselméleti munkák értékelésében Négyesy néhány -- a saját tudományos meggyőződésének megfelelő -- kiemelt szemponthoz igazodott. A versritmus eredetét tekintve nyelvi alapot és zenei alapot, jellegét tekintve gondolatritmust és hangritmust, nyelvi megvalósulását tekintve pedig hangsúlyt és időmértéket különböztetett meg. A történeti áttekintés alapján a legközelebbi feladatnak látszik a hangritmus tüzetes, elemző vizsgálata "a modern rhitmika összes segédeszközeivel", "a rithmikai és a prozódikus elv" következetes megkülönböztetése útján.[14]

A megjelölt "legközelebbi feladat" végrehajtásában maga Négyesy vállalta a legjelentősebb szerepet. Háromrészes nagy tanulmányának további fejezetei már közvetlenül ezt a célt szolgálták.

Minthogy a Kisfaludy Társaság Évlapjaiban csak A magyar verselmélet kritikai története jelenhetett meg, a készen álló folytatás kiadására más lehetőséget kellett keresnie. Mint korábban Arany és Torkos is, Négyesy egy középiskolai évkönyvben, az egri katolikus főgimnázium Értesítőjében tette közzé alapvető verselméleti tanulmányát A magyar vers címmel (1887).[15] A közölt szöveg -- némileg átdolgozott formában -- azt a két értekezést tartalmazza (I. Általános verstani elvek, II. A magyar vers szerkezete), melyeket már két évvel korábban benyújtott a Kisfaludy Társaság bíráló testületének. Erre az összefüggésre maga a szerző is utal a bevezetésben, hozzátéve még, hogy az általa tervezett "kis ciklus" szerves tartozéka "az iskola és a közönség számára" 1886-ban közreadott Magyar verstan is.[16]

[14] A magyar verselmélet kritikai története, 1887, 362.

[15] Négyesy László: A magyar vers. -- A cisterci rend egri kath. főgymnasiumának Értesítője az 1886--87. iskolai évről. Eger, 1887, 3--94. o. (Solymossy Sándor ismertetése: Egyetemes Philológiai Közlöny 1888, 431--438.)

[16] Négyesy László: Magyar verstan. Középiskolai segédkönyvül s magánhasználatra. Bp., 1886, 112 o.

A magyar vers -- mely azóta sem jelent meg új, hozzáférhető kiadásban -- Négyesy legjelentősebb verselméleti munkája. Kinyilvánított célja a "reform": egy új verstani rendszer meghirdetése, "modern ritmikai alapon". A "kulcs" pedig, mellyel -- Négyesy meggyőződése szerint -- "a verstani függő kérdések záros ajtaja felnyílik": az ütemek időbeli egyenlősége és feleződése.[17]

A magyar nemzeti verselésben korábban is sokan keresték az időmértéket, de mindig csak a szótagokban. Négyesy úgy véli, megtalálta a magyar verselmélet "archimedesi pontját": van időmértékünk, de nem a szótagokban, hanem a verssorok ütemeiben. Az ütemet ugyanis két dolog hozza létre: a kezdő energia és az időtartam. A magyar vers ennek megfelelően "hangsúlyos, mert minden ütemének első szótagja súlyosabb a többinél; egyszersmind a magyar vers időmértékes, mert minden üteme egyenlő időtartamú".

Négyesynek ezt az alaptételét csak akkor érthetjük meg, ha a fogalmak értelmezését illetően is az ő gondolatrendszerébe illeszkedünk. Nem a később tudatosuló "szimultán" elvről van itt szó, hanem arról, hogy Négyesy általános verselméleti felfogása szerint a világon minden vers hangsúlyos és időmértékes egyszerre, hiszen "a mozgást mindenütt a hangnyomatékok indítják, az egyenletességet mindenütt az időmérték szabályozza".[18]

A korábbi elméletekben Négyesy azt kifogásolja, hogy "a szótagokból indultak ki, nem a vers ritmusából. A prozódiát összevéteték a ritmikával." Akik pedig megsejtették az ütemegyenlőségnek a magyar versben is uralkodó törvényét (mint pl. Torkos László és Maczki Valér), azok nem ismerték fel elvi jelentőségét, nem erre alapozták elméleti rendszerüket.

A feltételezett ellenvetéseket előre kivédve Négyesy arra is figyelmeztet, hogy az ütemegyenlőség nem a közbeszédben, nem is a szavalásban érvényesül, hanem csak a sorokat eleve ritmikusan hangoztató "verselve mondásban". Ez esetben az ütemek időbeli egyenlősége tapasztalati tény: ellenőrizhető fülhallással, taktusveréssel, metronómmal, sőt akár az Ernst Brücke német fiziológus által alkalmazott, "kymographion" nevű műszerrel is.[19]

Az alaptételt tovább finomítva Négyesy megállapítja, hogy a magyar versben "az egyes ütemek feleződnek", vagyis "az ütem egy erősebb és egy gyöngébb részre oszlik, melyek egymással hintáznak és huzamra nézve egyenlők".

[17] A magyar vers, 1887, 4.

[18] Uo. 6.

[19] Uo. 10. Négyesy hivatkozása: "Ernst Brücke: Die physiologischen Grundlagen der neuhochdeutschen Verskunst. Wien, 1871". A kimográf később Hegedüs Lajos és Fónagy Iván hangtani vizsgálataiban kapott jelentős szerepet.

Ebből azt a következtetést vonja le, hogy -- a görögtől és részben a némettől is eltérően -- a magyar verselésben csak párosrészű és csak ereszkedő (azaz erősebb + gyöngébb sorrendű) ütemek fordulnak elő. (E tételét később módosítja Négyesy: Torkos László ösztönzésére, Arany László népmese-közlései által meggyőzve, elismeri a harmadolás lehetőségeit is.)[20]

Az ütem tehát a magyar verselés alapja Négyesynél, de úgy, hogy a belőle képződő magasabb egységek zárt egészet, hierarchikus szerkezetet alkotnak. E szerkezet (a "versidom") fokozatai: a rend (két vagy több ütem), a sor (egy vagy több rend), a periódus (egy vagy több sor) és a szak vagy strófa (két vagy több sor, előszak és utószak). A verssor a magyarban lehet két, három vagy négy ütemű. A páros felosztásból következik egy-egy sor "nyomatékainak a rangfokozata" is, pl.:

Engem is a / bánat // megviselvén / zordúl

E meglehetősen elvont, zenei megfeleléseket sejtető törvények kapcsán Négyesy szükségesnek tartja megjegyezni, hogy a fent leírt szerkezetet "magából a versből" állapította meg, nem a zenétől vette kölcsön. A vers ritmusának alapja ugyanis minden nemzet költészetében a hangritmus, míg a másik két lehetséges versalkotó tényező, a gondolatritmus és a rím nem mindenütt és nem szükségszerűen vesz részt a verselés alakításában.[21]

Arisztoxenosz nyomán -- Thewrewk Emillel egyetértésben -- Négyesy is elvont törvénynek, "időbeli szerkezetnek" tekinti a ritmust, melynek "igazi székhelye" mégis csak a zene. Hangoztatja ugyan a versritmusnak a zenétől való függetlenségét, de sem az eredet, sem a szerkezeti leírás vonatkozásában nem szakít következetesen a zenei meghatározottság tételével. Sőt, biztos benne, hogy "egykor minden költeményt énekeltek", s ennek az "énekszerűségnek" a nyomait a dallamtól már elszakadt vers is őrzi. Az így értelmezett vers nem más, mint "melódiájától megfosztott és ritmusvázára vetkőztetett ének". Az egyes versalakok történetét sem vizsgálhatjuk a bennük megnyilvánuló tipikus dallamritmusok eredetét is feltáró összehasonlító ritmika nélkül.[22]

Négyesy verselméleti alapvetése az érintkező szakterületek széles körét öleli fel: a nyelv- és az irodalomtudomány, valamint a zene mellől nem hiá-

[20] Uo. 11--12. Vö. Négyesy László: Verstani kérdések. Magyar Nyelvőr XIX, 1890, 69.!

[21] A magyar vers, 1887, 13., 15.

[22] Uo. 17., 19., 23.

nyoznak az esztétika, sőt a matematika szempontjai sem. A "vers" és a "költemény" viszonyát tárgyalva árnyalt megkülönböztetést ad a tartalmi és a formai mozzanatok viszönyáról. Szembefordul azzal a leegyszerűsítő nézettel, hogy a vers a költemény formája, tehát "forma a költeménnyel mint tartalommal szemben". Szerinte nemcsak a költeménynek van tartalma és formája, hanem magának a versnek is van saját "eszméje" (kifejezése, hangulata), "alakja" (mely az eszmét kifejezi) és "anyaga" (mely az alakot hordozza). A költői mű anyaga a gondolat, a versé a hang.[23]

A vers alakját -- Négyesy rendszerében -- "valódi mennyiségtani kombinációk" határozzák meg, "a symmetria és arány követelményei szerint". A vers anyagát pedig az adott nyelv beszédhangjai képezik. A verselés az a mód, az a gyakorlati eljárás, melynek segítségével a beszédhangok a ritmikai formákba illeszthetők. A verselés szabályai az adott nyelv hangtulajdonságaitól függenek, együttesen képezik a prozódiát.

Thewrewk Emilre hivatkozva állítja Négyesy, hogy a magyar verselés a hang tulajdonságai közül kettőt hasznosít: a hang erejét és huzamát. Ez a verselés az ógörögtől abban különbözik, hogy nem a hosszú szótagot használja "verstani ictus" gyanánt, hanem a hangsúlyosat. A némettől pedig abban, hogy míg ott a szóbeli hangsúly a ritmus alapja, addig nálunk az értelmi hangsúly. Mindezek a prozódiai jegyek azonban nem magát a görög, német vagy magyar verset különböztetik meg egymástól, hanem csak a verselést.[24]

Fejtegetései során több helyütt utal Négyesy a külföldi -- főleg német -- szakirodalom általa ismert eredményeire.[25]

Értekezésének ezek az átvett, másodlagos tételei a magyar verselmélet szempontjából kevésbé jelentősek. (Viszonylag hosszan tárgyalja például a nyelv és az ének, a zene és a költészet eredetére vonatkozó elképzeléseket. E téren legfeljebb azt a körülményt érdemes megemlítenünk, hogy -- Darwin megnevezése nélkül -- egyetértéssel hivatkozik az "evolutio" és a "természetes kiválasztás" tanára, mely szerinte az ének és a vers fejlődéstörténetére

[23] Uo. 24--27.

[24] Uo. 29., 33.

[25] A versritmus és a nyelvi hangsúly viszonya kapcsán Négyesy Wilhelm Christ könyvére hivatkozik: Metrik der Griechen und Römer. Leipzig, 1874, 684 o.; valamint H. Weil--L. Benloew Théorie générale de l'accentuation latine... c. munkájára (Paris--Berlin, 1855). Az egyes művészeti ágak logikai rendszerezésére vonatkozó megállapítása A. Schasler elméletén alapulnak (Aesthetik. Grundzüge der Wissenschaft des Schönen und der Kunst 1--2, 1886).

is érvényes.[26] Külön fejezetet szentel W. Jordan -- általa elutasított -- "mnemotechnikai elméletének".)[27]

A ritmusszerkezetek képződése c. fejezetben már felbukkan Négyesynek az a megfigyelése, melyet későbbi, Horváth Jánossal vitázó, Ritmus és verstechnika (1924) c. dolgozatában fejlesztett tovább: hogy ti. "a ritmikai alakoknak határozott mássai a nyelvtani alakok". (Ugyanez 1924-ben így hangzik: "a versidomnak tisztán hangbeli része is érezteti a megfelelő beszédbeli szakasz szerkezeti képét".) E felfogás szerint fejlődéstani és szerkezeti összefüggés van egyfelől a szó, az egyszerű mondat, az összetett mondat és a körmondat, másfelől az ütem, a sor, a periódus és a strófa között. Az egybevetésnek történeti vonatkozása is van: amint a nyelv történetében a mondat megelőzte a szót, úgy a verselés történetében is megelőzte a verssor az ütemet.[28]

Az a kérdés, melyben Négyesy verselméleti felfogása a legélesebben szembekerült az Aranyéval (és a Gregusséval): a gondolatritmus versalkotó szerepének kérdése. Arany újdonsága, eredetisége épp abban mutatkozott, hogy "az indulat által rezgésbe jött költői beszéd" belső, gondolati tagolódásában fedezte fel a ritmust. Négyesy nem vonja kétségbe Arany megfigyeléseinek jogosságát, de elutasítja azt a "hypothesis-várat", melyet a gondolatritmus eszméjére főleg Greguss épített: "a verseredet parallelisztikus elméletét".

A gondolatritmus -- állítja Négyesy -- lehet ugyan "vers-alkatrész" egyes népek és egyes korok költészetében, de ott és akkor is csak "másodrendű verstani elem" a minden versben szükségszerűen érvényesülő hangritmus mellett. Szerinte "nem a vers zeneisége származik a gondolatritmusból". Inkább az fordulhat elő, hogy az indulatban fogant költői gondolat maga is "zenévé tüzesedik". Igaz, hogy a héber költészetben még nem sikerült kimutatni a hangritmust, de a hiányát sem bizonyították. Más népek ősi énekei (pl. a finn, vogul, mongol, altáji török dalok) "teli vannak ugyan parallelizmusokkal, de mindenütt ott van mellettük a hangbeli ritmus is".[29]

"Egri" közleményének második, leíró jellegű részében a magyar vers szerkezetét tárgyalja Négyesy.[30] Továbbra is fenntartva, hogy történetileg a sor

[26] A magyar vers, 1887, 40--45.

[27] Négyesy hivatkozása: W. Jordan: Der epische Vers der Germanen und sein Stabreim. Frankfurt am Main, 1868.

[28] A magyar vers, 1887, 43., 44. Vö. Négyesy László: Ritmus és verstechnika. Budapesti Szemle 1924, 195: 216.! Ld. a 66. sz. jegyzetet!

[29] A magyar vers, 1887, 48., 49., 51., 53.

[30] Uo. 53--92.

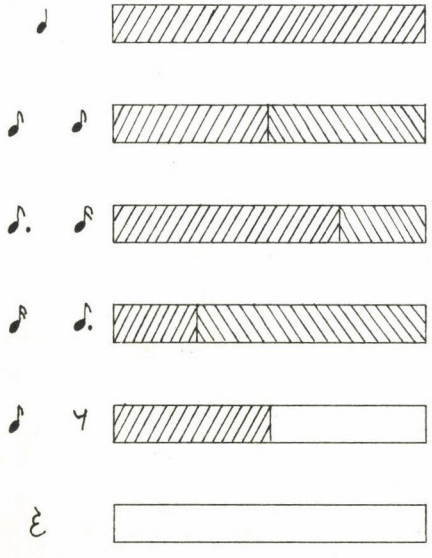
megelőzte az ütemet, célszerűségből most mégis a kisebb egységtől halad a nagyobb, az ütemtől a verssor felé.

Az ütem időfelosztását, a "taktus-egyenlőség" és a "taktus-feleződés" megvalósulását különféle (algebrai, geometriai, zenei) képletekkel igyekszik érzékeltetni. A "Kocsmárosné / hallja" népdalsor ritmusának háromféle ábrázolása például:

$$\left[\left(\frac{A}{4}+\frac{A}{4}\right)+\left(\frac{A}{4}+\frac{A}{4}\right)\right]+\left[\frac{A}{2}+\frac{A}{2}\right]$$ (ahol A az ütem időtartamát jelöli)

A rendszer lényege mindenesetre az, hogy "a taktus időtartama nem változik, essék bele két, három vagy négy szótag". (Egy szótag "legföllebb csak fél taktust tölthet be".) Az egyes szótagok természetes hosszúsága csak a félütemek alakulását befolyásolja. Ezt az egyenetlenséget a zenei pontozással lehet érzékeltetni: (♩ = ♪. 𝅘𝅥𝅯 vagy ♩ = 𝅘𝅥𝅯 ♪.).

A "féltaktus" négy változatával, valamint a féltaktust és a negyedtaktust pótló szünetekkel ("pauzákkal") "a magyar versütem minden lehető (és tényleg elő is forduló) alakját" leírhatjuk:



Négyesy váltig hangoztatja, hogy a zenei jelek és műszavak nála nem magára a zenére, hanem a vers hangritmusára vonatkoznak. Más kérdés, hogy az elvi megkülönböztetésben nem elég következetes és nem mindig meggyőző. Tény, hogy e verselméleti rendszer sarkalatos pontja az elvont ritmusforma és a nyelvi megvalósulás szembeállítása, mégpedig oly módon, hogy maga a ritmus a nyelvtől független létező, melynek formáiba a nyelv mintegy "beilleszkedik", vagy más szóval: igényeit kielégíti".[31] Ez az a mozzanat, melyben Négyesy -- közvetlenül talán Thewrewk Emil, közvetve pedig a német klasszika-filológia ösztönzésére -- a legmesszebb távolodott Arany versszemléletétől, saját megfogalmazott szándéka ellenére is szűk zenei korlátok közé kényszerítve a nemzeti verselés értelmezését.

Arra a kérdésre, hogy "van-e quantitás a magyar verselésben", Négyesy határozott igennel felel (magyar verselésen a nemzeti versidomot értve). Az időmérték szerinte kétféleképpen is közrejátszik a verssorok kialakításában. Egyrészt úgy, hogy az ütem "megszabott ideig tart, annyi ideig, mint a másik ütem", másrészt hagyományos értelemben, a szótagok nyelvi hosszúsága szerint is.

A magyar versütem időszerkezetében Négyesy szerint négyféle "ritmusi hosszúságot" lehet megkülönböztetni. Ezek -- zenei jelöléssel élve --: 𝅗𝅥, 𝅗𝅥., ♪, 𝅘𝅥𝅯. A ritmusi hosszúság "betöltésére" az élő nyelv különféle szótagjai szolgálhatnak, lehetőleg úgy, "hogy minden erőltetés nélkül, megfelelő huzamú szótagok kerüljenek a ritmusi huzamokba". Ugyanaz a szótag bizonyos határok közt hosszabb is, rövidebb is lehet, de általában véve azt a verssort tartjuk szépnek, "melynek négyes ütemeiben a szótagok már természetüknél fogva is átlag rövidek (legalább kettő rövid), kettős ütemeiben pedig hosszúk".

A magyar versre érvényes időmérték tehát -- Négyesy értelmezésében -- azt jelenti, hogy "az ütembe meghatározható számban (de nem rendben) szükségesek hosszú és rövid tagok vegyesen". Így jön létre az a szabályozott "változatosság", melyet Arany elméletileg megkívánt, költői gyakorlatában pedig meg is valósított. Ez az időmérték-fogalom tehát elsődlegesen az ütemek "időbeli huzamának" egyenlőségén alapul, nem azonos tehát a Torkos által elutasított és Szász Károly által védelmezett, kötött szótaghosszúságon alapuló időmértékkel.[32]

Az ütem másik meghatározó eleme Négyesynél az "ictus, nyomaték, hangerő", mely -- egyenlő időközökben fölbukkanva -- egy-egy hangcsoportot (ütemet) egy-

[31] Uo. 56., 57.

[32] Uo. 60., 61., 63.

ségbe foglal. Egy-egy ilyen sűrűsödés--ritkulás (Thewrewk Emil kifejezésével hangdagály--hangapály) hoz létre egy magyar ütemet.

Minthogy Négyesy a szövegtől független, elvont létezőnek tekinti a versritmust, az ütemek első szótagját kiemelő "ritmusi ictust" fogalmilag is, jelölésben is megkülönbözteti a "nyelvbeli hangsúlytól". (A versictus jele nála ∧, a "Brassai-féle" mondattani hangsúlyé pedig >.)

A két jelenség között ugyanakkor szoros összefüggést lát, hiszen a vers ictusát a "részarányosan tagolt mondatízületek értelmi nyomatékai szolgáltatják". Ez a megállapítás -- véli Négyesy -- nem cáfolja, hanem továbbfejleszti Aranynak a belső és a külső felosztásra vonatkozó elméletét. Új mozzanat csupán a ritmustörvény elsődlegességének hangsúlyozása, az ti., hogy "a versictus ... akkor is az első szótagon van, mikor az nem volna értelmileg nyomatékos". Magyarázatért a szövegen, nyelven és versen kívüli (közelebbről nem vizsgált) ritmusérzékhez fordul Négyesy. Szerinte "az erős ritmusérzék oda is teremt súlyt, hol a logika szerint nincs, ha egyszer a ritmus szerint lenni kell; legjobb azonban, ha nem kell ehhez a módhoz folyamodni s a logikai nyomaték fordítható ictusúl".

Az ily módon feltételezett versictus (későbbi munkáiban versnyomaték) Négyesy elméleti rendszerének -- az ütemegyenlőség és az ütemfeleződés mellett -- mintegy logikai sarkpontja. Nem érvényesül vele szemben sem az "értelmi hangsúly" (pl. Haza mennék, / de nem tudok), sem a "szóhangsúly" (pl. ki-ki nyuga- / lomba). E rendszer keretei között "a ritmus megkívánja, hogy törvényei betöltessenek".[33]

Az ütem mibenlétének vizsgálata után a sor szerkezeti sajátosságaival foglalkozik Négyesy. Puszta felsorolás helyett igyekszik tudományos rendszerre alapozni a sorfajok áttekintését. Szerinte a sor olyan szerepet tölt be a versben, mint a nyelvben az összetett mondat egy tagmondata: "önállóbb a taktusnál, de még nem egészen öncél mint a szak". A magyar verssorok "legalább két s legfeljebb négy ütemből állanak, tehát di-, tri- és tetrapodikus szerkezetűek lehetnek". A di- és a tetrapodiák azonban egyaránt a "páros" sorfajhoz tartoznak, mivel a tetrapodia nem más, mint "két dipodiának a dipodiája".

A dipodiában az "egyik ütem a másikhoz képest erősebb, illetőleg gyöngébb". Az első ütem "a dipodia vezértaktusa". Ez a "vezértaktus" többnyire négy szótagú, a magyar verselés négyféle "alapdipodiája" tehát: 4-4, 4-3, 4-2, 4-1. Ezeknek helyettesítő "mellékalakja" lehet azután a 3-2, 3-3, sőt a

[33] Uo. 71., 72., 73., 74.

2-4 és a 2-3 is. A két utóbbi, ritka változat kivételével "a dipodiák második fele általában kevésbé aprózódik s azért lassúbb az elsőnél". Ezt az "aprózódást" és "lassúbbodást" Négyesy a népdalok dallamritmusára vonatkoztatja és zeneileg értelmezi. (Lábjegyzetben még a pontozott ritmus lehetőségére is felhívja a figyelmet.)

Lényegbevágó (ugyanakkor máig is vitatott) megállapítást tesz Négyesy a négy ütemű sorok (tetrapodiák) kapcsán. Greguss észrevételét továbbfűzve kijelenti, hogy ezekben a sorokban a négy ütem közül "mindig kettő tart jobban össze, a kettőnek van egy közös erősebb nyomatéka. ... Egyik taktuspár így összesimulva megfelel a másiknak: vagyis a tetrapodia nem annyira négy ütemből áll, mint két dipodiából s ezek állnak aztán két-két ütemből".[34]

A sor és az ütem fogalmai közé Négyesy beiktatja a "dipodikus rend" fogalmát. Nem pusztán terjedelmi különbségekről van itt szó, hanem arról, hogy a sor mindig "közvetlenül a strófa alá van rendelve", a rend viszont "csak alkatrészét képezi egy nagyobb sornak". (A sor idegen nyelvű megfelelői: stichos, versus, Zeile; míg a rendé: kólon, membrum, rythmische Reihe, Glied.)

A "legkedveltebb" tetrapodiáknak azokat tartja Négyesy, melyeknek első fele "ősi nyolcas" vagy "ősi hatos" (ezek Greguss kifejezései), második fele pedig az "alapdipodiák" valamelyike:

4-4 + 4-4
4-4 + 4-3
4-4 + 4-2
4-4 + 4-1
4-2 + 4-2

Ez utóbbi a "Zrínyi-sor vagy alexandrin", melyben a 4-2 helyett "mellékalakja", a 3-3 is szerepelhet.

Négyesy a szerinte lehetséges "mintegy 90" tetrapodia közül -- főleg népdalpéldákra hivatkozva -- még az alábbiakat sorakoztatja fel:

4-4 + 3-3
4-4 + 3-1
4-3 + 4-2
4-3 + 4-1
4-2 + 3-1
4-3 + 3-1

[34] Uo. 75--78.

3-3 vagy 4-2 + 3-2
3-3 + 3-1
3-3 + 4-3
4-2 + 4-3
4-2 + 4-4
3-2 + 4-2
3-2 + 3-2
3-3 + 4-1
2-4 + 2-4
2-4 + 4-2
2-3 + 4-2
2-4 + 4-1
2-4 + 4-3

A tetrapodiák egységét az biztosítja -- véli Négyesy --, hogy "a fölöttük elterülő hangmenet, akár énekben, akár versben, összefogja őket", továbbá hogy a három első ütemmel szemben a negyedik mintegy "érezteti a bevégzettséget", lassulás, rím vagy mindkettő segítségével.

Négyesynek a tudományos rendszerezésre való törekvését méltányolva is meg kell állapítanunk, hogy szándéka ellenére nem szakadt el a népdalok dallamritmusának kényszerítő befolyásától. (Jellemző példa erre a 3-1-es "dipódiák" erőltetése olyan szövegrészekben, mint "ágyba fek- / szik, takaród- / zik, zavaro- / dik".) A verstani rendszer belső törvényeit, a szövegben rejlő tényleges hangritmus szerkezeti sajátosságait nem sikerült maradéktalanul feltárnia.

A három ütemből álló tripodikus kapcsolatokról maga Négyesy is úgy nyilatkozik, hogy rendszerezésük elvi alapja "még kevésbé világos, mint a tetrapodiáknál". Számára már puszta létezésük is nyitott kérdés, hisz a hármas tagoltság eleve megkérdőjelezi a "párosság" törvényének általános érvényét. A szintén főként népdalpéldákon alapuló, legnépszerűbb változatok Négyesy szerint: 4-4-3, 4-4-2, 4-4-1, 4-4-4, 4-3-4, 4-3-3; ritkábbak: 4-2-3, 4-2-2, 3-3-3, 3-2-3, 2-4-2. Az egyoldalúan zenei értelmezés itt is nyilvánvaló (pl. 4-2-2: Csókolom a / babám / száját).[35]

Verselméleti szempontból igen lényeges Négyesynek a sormetszetre vonatkozó megállapítása, mely Arany egy elhamarkodott kijelentését is szerencsésen helyreigazítja. Eszerint -- bár az egyes ütemekbe "lehetőleg külön mon-

[35] Uo. 78--82.

datrészlet kell" -- nem minden ütemhez tartozik cezúra. Ugyanis "caesura (mit legtöbbször pauza képez), csak egy van, a nagyobb sorokban, ott ahol azok két rendből össze vannak téve". (Arany ezzel kapcsolatos mondata: "a magyar ritmus sajátlag annyi cezúrát kívánna, ahány ütem van egy sorban".)[36]

Az ütem és a sor után végül a szak (vagy strófa) sajátosságaival foglalkozik Négyesy. A strófát a legfejlettebb (bár nem szükségszerű) ritmikai alakzatnak tekinti, mely lehet páros vagy páratlan szerkesztésű. Itt is alkalmaz egy közbülső fogalmat: a sor és a szak közötti szerkezeti egység a periodus. Ez olyan, szorosabban összetartozó sorkapcsolat, mely a strófán belül mintegy elő- és utószakot képez.

A szak állhat egy vagy több periódusból, a periódusok lehetnek azonos vagy eltérő szerkezetűek, végül pedig egy-egy periódusban is lehetnek egynemű és különnemű sorok. Igen találó Négyesynek az a -- főleg népdalokra vonatkozó -- megfigyelése, hogy a négy sorú strófákban "különösen a harmadik sor mutat hajlandóságot aprózódásra".[37]

Minthogy Négyesy szerint "a szakok alakja minden népnél meglehetősen kozmopolitikus", tehát a "nemzeti verselésre kevéssé jellemző, ezt a kérdést -- néhány elemzett szövegpélda bemutatásával -- viszonylag röviden elintézi. Ennek tulajdonítható a rímelés vizsgálatának csaknem teljes hiánya is. Mindössze egyes idézett szakaszformák kapcsán esik szó egy-egy sajátságos rímelhelyezésről (középrím, "visszatérő" rím, "ráütő" rím).

A "páratlan" sorkapcsolatokat tárgyalja ugyan Négyesy, de némi tartózkodással, mivel "a párosság elvére" alapozott elméleti rendszerrel nehezen lehet őket összeegyeztetni. Még a Balassi-szakról is azt állítja, hogy bár "kedvelt forma" volt az irodalomban, "a párossághoz szokott népnél nem ... talált visszhangra".[38]

Az "egri" értekezést A magyar verselmélet teendői című, konkrét távlatokat felrajzoló fejezet zárja. Minthogy Négyesy szerint "a ritmika testvéröccse a nyelvészetnek", a megjelölt feladatok a nyelvészeti kutatások rendszerére emlékeztetnek. A magyar verselmélet tudományos rendszere tartalmazná a magyar vers alaktanát (a rend-, sor-, periódus- és szakfajok meghatározását és osztályozását), jelentéstanát és mondattanát (az ütemek, sorok, szakok funkcióit), a versalakok alkalmazásának, esztétikai értékének vizsgála-

[36] Uo. 83. Vö. Arany János: A magyar nemzeti vers-idomról, 1856.! -- AJÖM X, 235.

[37] Uo. 86.

[38] Uo. 91.

tát (történeti és műfaji szempontból), a versalakok eredetének és történetének tisztázását (az ugor alapnyelvi alakok feltárásával), végül a magyar prozódiát (a gyakorlati verselő eljárások nyelvi alapjait). A tervezett munka -- végső formájában -- három nagy részből állna: I. Magyar verstan; II. Magyar verstörténet; III. Magyar összehasonlító verstan.

Mindez -- Négyesy elgondolása szerint -- visszahatna magára a költészetre is, mely Petőfi és Arany örökségétől elfordulva kóros mértékben mellőzi a nemzeti formákat. Megdöbbentőnek tartja Négyesy, hogy az újabb költemények legtöbbje "csak jambus és jambus és örökké jambus", s így "a nemzet egy igen tetemes részét kirekeszti a költészet élvezetéből". A magyar verselmélet célja, hogy feltárja a nemzeti versformák gazdagságát, kifejező erejét és szorgalmazza művelésüket.[39]

Maga Négyesy nagy részt vállalt a kijelölt program végrehajtásából. Tudományos rendszerét azonban nem apránként építette fel, hisz pályája kezdetén már átfogó "ciklussal" jelentkezett. Nézeteit az első, legteljesebb forrásból, az "egri" értekezésből megismervén, a továbbiakban megelégedhetünk a változtatások, finomítások, új szempontok kiemelésével.

A magyar vers című kettős tanulmány közzétételét időben megelőzte Négyesy Magyar verstan című tankönyvének megjelenése (1886).[40] Az időbeli elsőbbség azonban csupán azt jelenti, hogy a már 1885-ben benyújtott "nagy" értekezés eredményeit időközben összefoglalta "középiskolai tankönyvül s magánhasználatra".

A Magyar verstan 1886-os, első kiadásának mintegy harmadát a nemzeti versről szóló fejezet alkotja. Ez lényegében az "egri" értekezésben kifejtett elvi és rendszertani alapok tömör összefoglalása.[41] Minthogy a tankönyv az alapműnél nagyobb példányszámban jelent meg, és több kiadást is megért (1886, 1898, 1929), megfogalmazásait mindmáig gyakrabban idézi a szakirodalom, mint amazéit.

Négyesy verstani tankönyve azonban nemcsak a nemzeti versidomról szól. Első, bevezető fejezete olyan alapfogalmakat és összefüggéseket tárgyal, mint próza és vers, gondolatritmus és hangritmus, rím és ritmus, költemény és vers, erő és időmérték, mozgás és egyenletesség, ütem, rend, sor, szak, versszerkezet és mondatszerkezet.[42] A harmadik rész a "görög" és a "nyugati" tí-

[39] Uo. 93., 94.

[40] Négyesy László: Magyar verstan. Középiskolai segédkönyvül s magánhasználatra. Bp., 1886, 112 o.

[41] Uo. 22--60.

[42] Uo. 5--21.

pusú "kölcsön-versekkel" foglalkozik,[43] a negyedik a rímmel,[44] az ötödik pedig a magyar verselés történetével.[45]

A Magyar verstan 1898-as második, javított kiadásának előszavában Négyesy maga utal rá, hogy az eltelt egy évtized alatt nézetei "némiképp fejlődtek". Néhány új mozzanattal már a tartalomjegyzék is szolgál: az ütem mellett megjelenik a szólam fogalma, az "iktus" magyar megfelelőjeként a lüktető szerepel, a "kölcsön-versek" helyett vendégformákról van szó, ezen belül a "nyugoti" formák között föltűnik a "szabadsorú jambus és trocheus".[46]

Egyes megfogalmazások módosultak, illetve pontosabbá váltak az új kiadásban. A gondolatritmus és a hangritmus összefonódásáról Négyesy megállapítja, hogy közöttük az egyezés a görögben "a periodusokig terjed, a magyarban a kifejezésekig, a németben a szavakig". A héberben a hang ritmusa "igen fejletlennek látszik".[47]

Az erő és az idő versbeli kapcsolatáról Négyesy azt írja, hogy mindkettő "a beszéd szótagjaiban, illetőleg e szótagok csoportjában jelentkezik. Minden ütemnek van lüktetője és kimért ideje." Ebből következik, hogy "láb és ütem teljesen azonos fogalom. Csakhogy másképp alkotjuk a szavakból a magyar vers ütemét, mint a görögét."[48]

A korábbinál nagyobb figyelmet szentel Négyesy a "páratlan részű" ütemeknek, megjegyezve azért, hogy magyar versben csak "szórványosan" fordulnak elő. (Itt tulajdonképpen a később Horváth Jánosnál "gyors típusnak" nevezett sorfajokról van szó.)

A sor fogalmával kapcsolatban Négyesy megjegyzi, hogy ez az "önálló és eredeti verstani egység, ebben alakultak ki később az ütemek". A kialakult versrendszerben azonban a sor fogalma "nem elég határozott értelmű arra, hogy ritmikai műszónak vehessük", mivel a költők "hol egy rendet, hol egy egész periodust írnak egy sorba".[49]

Egyre következetesebben határolja el Négyesy magát a versformát az előállítás módjától, a prozódiától. Ez utóbbi a verselés "hangtani föltételeit"

[43] Uo. 61—87.

[44] Uo. 88—97.

[45] Uo. 98—105.

[46] Négyesy László: Magyar verstan. Középiskolák számára és magánhasználatra. Második, javított kiadás. Bp., 1898², 151 o.

[47] Uo. 12—14.

[48] Uo. 23., 24.

[49] Uo. 26., 30, 32.

jelenti, azt ti., hogy "hogyan készül a beszédből a versritmus". A versformákat viszont nem előállításuk módja (tehát a hangsúly és az időmérték versbeli szerepe) alapján kell osztályozni, hanem eredetük nemzeti sajátosságai szerint: pl. görög, német, magyar versformák stb.[50]

A Nemzeti versformák c. fejezetben[51] új mozzanat az ütemharmadolás törvénye ($A = \frac{2}{3}A + \frac{1}{3}A$), valamint a szólam fogalma. Szólamnak nevezi Négyesy az "egy hangsúly alatt tömörülő" szavak összességét, pl. be sok ember vagy sírva fakadt. Hozzáfűzi azonban, hogy "néha több szó alkotja a szólamot, néha kevesebb, olykor egyetlen szó is". (Megemlíti Négyesy a szólam-fogalom egyéb megnevezéseit is, pl. kifejezés, szólás, phrasis, hangtani vagy phonetikai szó.)

A nyelvészek szólamelméletének a verselésre való alkalmazása Négyesynél az elvont hangritmus zenei jellegű, eszményi formáinak feltételezésével társul. Így ír erről: "A verselésben a beszéd szólamait egyenlőkre szabjuk, illetőleg akkorákra, amennyi hely a hangritmus szakaszaiban jut nekik." A szólamok és az ütemek közötti kölcsönhatásban előfordul, hogy "nincs egy teljes szólam az ütemben, sőt olykor egy teljes szó sincs; másrészt ... egy ütemben két szólam is van". Az ütemekbe általában külön szólamok jutnak, "átnyúlás csak ugyanazon rend két üteme közt lehetséges".[52]

Nyelvészeti ihletésű, újabb felfogásának megfelelően Négyesy a versnyomaték kérdését is szoros összefüggésbe hozza a beszéd szólamaival. "Az ütemek a maguk lüktetőit a szólamok logikai (mondatbeli) hangsúlyából nyerik, vagyis a rendes beszédnek az a hangsúlya lesz a ritmusban az ütem lüktetője, melyet minden gondolati egységnek (szólamnak) meg szoktunk adni." A logikai nyomatékot "elhallgattató" versnyomatékról ugyan még itt is szó van, a megfogalmazás azonban árnyaltabb a korábbinál: "az analogia alapján az erős ritmusérzék oda is teremt súlyt, ahol a logika szerint nincsen. Azért elméletileg mégis az a leghelyesebb, ha nem kell ehhez a módhoz folyamodni s a logikai nyomaték fordítható ictusul."[53]

Érzékletes módon von határt Négyesy a "magyar versforma" és az idegen eredetű trocheus között. Megállapítja, hogy "a külföldi trocheusokban a páros számú (gyengébb) ütemek lüktetője jelentékenyen erősebb, mint a mi üte-

[50] Uo. 34--36.
[51] Uo. 37--85.
[52] Uo. 38--42.
[53] Uo. 42., 44.

münk gyenge ictusa, továbbá ott a lüktetők egyszersmind hosszú időrészt kapnak az ütemből".[54]

Annak kapcsán, hogy a -- szerinte -- "két ősi hatosból" alakult felező tizenkettős ("alexandrin" vagy "Zrínyi-sor") két rendje (ütempárja) többféleképpen is tagolható (vagy nem tagolható), Négyesy -- zenei alapon -- sajátos új fogalmat vezet be a verstanba: a "nagy ütem" fogalmát. Az eredetileg két, egyenként $\frac{2}{4}$-es zenei ütemből álló rendben néha "a két taktus úgy egymásba foly, időrészeik úgy összeelegyednek, hogy valósággal egy nagy, 6 szótagos ($\frac{4}{4}$ értékű) ütemet képeznek. E hat szótagos taktus bővebb, mint minden más ütem, nagyobb szólamok férnek belé,s azért kényelmes." A megfogalmazásból és a szövegösszefüggésből nyilvánvaló, hogy ez az állítólagos "nagy ütem" Négyesy értelmezése szerint két ütem nagyságrendjének felel meg, tehát ütempár értékű.[55]

Négyesy verstani munkássága mindvégig szorosan összefonódott tanári működésével, és ebből következően az iskolai oktatás kérdéseivel. 1885-től Egerben, 1887-től Szolnokon volt gimnáziumi tanár, 1891-ben a budapesti gyakorló főgimnázium vezető tanára lett, 1893-tól az "irodalmi segédtudományok" magántanára a budapesti egyetemen (e minőségében vezette híres stilisztikai gyakorlatait), 1896-tól az Országos Középiskolai Tanáregyesület főtitkára, 1911-től pedig egyetemi tanár, előbb a magyar irodalmi, majd 1923-tól az esztétikai tanszéken. A tiszteletére 1931-ben kiadott Emlékkönyvben Horváth Cyrill számolt be róla, milyen gyökeres változtatást jelentett Négyesy új szemléletű verstana a magyar iskolákban, ahol korábban Laky Demeter "kis kézikönyve" járta.[56]

Négyesy 1888. május 1-én előadást tartott Budapesten, az Országos Középiskolai Tanáregyesületben A verstan-tanítás módszeréről. Az előadás szövege még ugyanazon év végén megjelent az egyesület Közlönyében.[57]

Az Országos Középiskolai Tanáregyesület adott lehetőséget arra a felolvasásra is, melyet Torkos László tartott 1887 novemberében, Négyesy László

[54] Uo. 45.

[55] Uo. 65. Korábban ugyanerről ld. Négyesy László: Verstani kérdések. Magyar Nyelvőr XIX, 1890, 113--114.!

[56] Horváth Cyrill: Négyesy László és a magyar verstudomány. -- Négyesy-Emlékkönyv, Bp., 1931, 97--104. Laky Demeter Irály- és költészettan c. tankönyve 1862-től kezdve legalább 10 kiadásban jelent meg, mintegy 20 évig használták.

[57] Négyesy László: A verstan-tanítás módszereiről. Országos Középiskolai Tanáregyesületi Közlöny XXI, 4, 1888 (dec.), 222--231. Felolvasta 1888. május 1-én. Tudósítás és vita a felolvasásról: uo. XXI, 10, 1888 (jún.), 647--649.

verstani munkái címmel. Az eseményről hírt adott ugyan az egyesület Közlönye, de maga a szöveg csak két évvel később, a Magyar nyelvőrben jelent meg, két részben.[58]

Torkos bírálatának nem várt folytatása lett: szívélyes hangú levelezés indult közöttük. Négyesy leveleit nem ismerjük, de Torkos Szolnokra irányított levelei fönnmaradtak Négyesy hagyatékában. 8 levélről van szó, az elsőt 1888. jan. 21-én, az utolsót 1889. szept. 22-én keltezte Torkos. Néhány szakmai mozzanatot érdemes belőlük kiemelnünk.[59]

Kiderül a levelekből, hogyan látta Torkos a kettőjük szakmai helyzetét, egymáshoz és másokhoz való viszonyát. Gregussról azt írja, hogy korábbi nézeteinek megváltoztatásához tőle is "nyerhetett egyben-másban némi impulsust", ezt azonban senki sem tartotta érdemesnek megemlíteni. Gyulaiék (nem írja, kiket rejt a többes szám) "némi tetszelgéssel mint »tanítványt« emlegetik" Négyesyt. Négyesy -- A magyar vers előszavában -- "zavarosnak tartja" Torkos rendszerét. Ő viszont így értékeli magát: "csak elveket vitattam, melyek egy rendszer alapját képezhetik". Nézetei "fejlődési processuson mentek át", egyik-másik irányban "concessiókat" is tett.[60] Elismeri Négyesy eredetiségét, de annak is örül, hogy bizonyos kérdésekben egymástól függetlenül "hasonló eredményekre jutottak".[61]

Levelezésük vissza-visszatérő témája a "cyclikus dactylus" kérdése. Zenei leírására különféle változatokat ajánlottak egymásnak:

Négyesy:

Torkos: , majd

Torkos előbb kétségbe vonta, hogy a két rövid szótag között különbséget lehet tenni, majd elvetette az aprólékos zenei lejegyzést, mivel "elég, ha az ember kimondja, hogy a cyclikus dactylus csak annyit ér, mint a trochaeus". Végül olyan elképzeléssel állt elő, hogy talán "inkább a $\frac{4}{8}$ taktusnak felelnek meg a sapphói, alcaeusi stb. sorok, s nem a dactylus alkalmazkodik

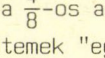
[58] Tudósítás Torkos László előadásáról: Négyesy László verstani munkái. Országos Középiskolai Tanáregyesületi Közlöny XXI, 1888 (jan.), 328. (Torkos felolvasása 1887 novemberében volt.) Az előadás szövege: Torkos László: Négyesy László verstani munkái. Magyar Nyelvőr XVIII, 1889, 262--269., 300--308. Kézirata: MTAK Kézirattár, Ms 10.333/h.

[59] Torkos László levelei Négyesy Lászlónak: MTAK Kézirattár, Ms 754/66--73. A Budapesten keltezett, Szolnokra irányított levelek dátuma: 1888. jan. 21., febr. 1., márc. 28., ápr. 9., ápr. 15., 1889. jan. 9., márc. 13., szept. 22.

[60] 1888. jan. 21.

[61] 1888. febr. 1.

bennük a trochaeushoz, hanem inkább a trochaeus a dactylushoz", például a sapphói sorban így:[62]

Eszmét cseréltek a "magyar hangsúlyos verselésről" is. (Torkos kifogásolta, hogy Négyesy egyszerűen csak "magyar verselésről" beszél.) Ennek ütemeit Négyesy úgy értelmezte, hogy bennük a $\frac{2}{4}$-es alapforma ( ) aprózódik, míg Torkos szerint épp ellenkezőleg, a $\frac{4}{8}$-os alapforma () összevonásáról van szó. Indokolása: a négytagú ütemek "egészen jó hangzásúak, ha csupa rövid szótagokból állanak is, mert azért első szótagjok hangsúlyánál fogva eléggé kitűnik" (pl. zenebona, huzavona). Ugyanígy a $\frac{3}{8}$-os ütem alapformája is három szótagú ( ), pl. Fekete / szemein / örökös / éj van. Végül is Torkos kétségbe vonta a szabatos zenei leírás lehetőségét, mondván, hogy a zeneileg össze nem illő ütemek "teljesen jó hangzásúak s magánál Aranynál is számtalanszor fordulnak elő".[63]

Mint a levelekből kiderül, Torkos intézte el, hogy fiatal szolnoki kollégája 1888. május 1-én előadást tarthasson az Országos Középiskolai Tanáregyesületben. Azt is kilátásba helyezte, hogy újra ír munkáiról, "egybenmásban" magát védelmezve.[64]

Torkosnak Négyesy László verstani munkái című bírálatára (1889) -- levelezésük témáit is figyelembe véve -- Négyesy igen alapos, önálló tanulmány értékű választ adott (Verstani kérdések. Válasz Torkos Lászlónak, Magyar Nyelvőr, 1890).[65] Alkalmazott módszere: összegyűjtötte és rendszerezte a megválaszolandó kérdéseket, mindegyikről tételesen kifejtve saját véleményét, szembesítve a Torkoséval. (A szembesítés nem zárta ki az egyetértést, sőt, az ellenfél igazát elismerő álláspontmódosítást sem.) A válasz legfontosabb tételei -- a kifejtés eredeti sorrendjében -- a következők.

Ritmika és nyelvészet

A verstan "prozódiai oldalánál fogva nyelvi stúdium". Ugyanakkor "ritmikai oldalánál fogva is igen közeli viszonyban áll a nyelvtanhoz, amennyiben

[62] 1888. márc. 28., ápr. 9.

[63] 1888. márc. 28., ápr. 15.

[64] 1889. jan. 9.

[65] Négyesy László: Verstani kérdések. Válasz Torkos Lászlónak. Magyar Nyelvőr XIX, 1890, 18–25., 61–69., 112–115. Kézirata: MTAK Kézirattár, Ms 10.333/h.

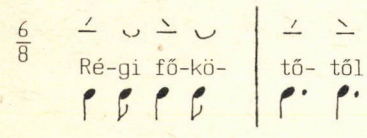
a vers formái egészen hű másai a nyelvi szerkezeteknek". A beszéd szerkezetét "mintegy árnyékrajzban tükrözi az érzelem nyelvének, vagyis az éneknek szerkezetváza, a ritmus". A kölcsönös megfelelések elemei:[66]

beszéd		vers
szó (tő és ragaszték)	≈	taktus (arsis, thesis)
mondat	≈	rend és sor
összetett mondat	≈	periódus
a beszéd értelmi szakasza	≈	strófa

Egy fogalom-e versláb és ütem? Kettős értékű lábak trochaeusi rendekben

Négyesy szerint igen, mert "a világon minden versformában ütemek vannak". Torkos azt állítja, hogy "olykor két lábból áll egy ütem". Az így értelmezett versláb azonban "csak egy prozódiai képlet, egy szótagkapcsolat". Márpedig -- így Négyesy -- "prozódiai képzeteinket ne vegyítsük ritmikai fogalmaink közé"!

Az a jelenség, amelyet Torkos a két versláb = egy ütem képlettel magyaráz, a modern metrikában (Westphalnál) "összetett ütem" ("zusammengesetzte Takte") néven szerepel. Az összetett ütem két vagy több egyszerű ütemből ("Einzeltakte") alakul. Ilyen helyzetben "a páratlan lábú trochaeusi sorok utolsó lába megnyúlik, kettős értéket kap", például:[67]



Versformáink osztályozása. Lehet-e nyugati sorfajokat, pl. trochaeust és daktylust hangsúlyos prozódiával írni nyelvünkön? $\frac{3}{8}$-os magyar versütemek

Míg Torkosnál maguk a versformák lehetnek hangsúlyosak vagy időmértékesek, addig Négyesy ezt a megkülönböztetést csak a nyelvi megvalósulásra, a verselésre vonatkoztatja. Szerinte "a magyar nyelvben kétféle verselés van: hangsúlyos és időmértékes, de háromféle vers: magyar, nyugati és antik". Torkos "morfológiai" alapon, ő viszont "genealogiai" alapon rendszerez. Né-

[66] Verstani kérdések, 1890, 19. Ld. még a 28. sz. jegyzetet!

[67] Uo. 21--25. Négyesy utalása: "R. Westphal: Theorie der neuhochdeutschen Metrik. 2. Ausgabe". (Első kiadása: Jena, 1870.)

gyesy itt csaknem kiáltványszerűen fogalmaz: "a verset különböztessétek meg a prozódiától, a ritmust a nyelvtől, a törvényt az anyagtól!"[68]

A Torkos-féle, "hangsúlyos prozódiával írott" verslábakról Négyesy óvatos tartózkodással nyilatkozik. Elismeri, hogy "a trochaeusokat sokszor alig lehet megkülönböztetni a magyar formáktól", de szerinte itt nem "hangsúlyos", hanem fellazult, "szabadon írt" trocheusokról van szó. Mióta (főleg Petőfinél) "a nemzeti formák újra helyet foglaltak költészetünkben, mind a trochaeus, mind a többi forma sokat vesztett szabályosságából és merevségéből". A jambus is, a trocheus is "valósággal magyarosodni kezdtek". Ez azonban nem a hangsúlyos prozódia utánzása, hanem "romlás és összekeverés". Mégis van mód a megkülönböztetésre: az időmértékes szótagrend gyakorisága és a rímek lejtésiránya megmutatja, hogy magyar vagy nyugati formáról van-e szó.[69]

Némileg más a helyzet Torkos "hangsúlyos daktylusaival". Négyesy méltányolja mind a költő újító kísérletének jogosságát, mind a verstaníró megfigyelésének elsőbbségét. Torkos ugyanis régóta hangoztatta, "hogy a háromszótagú ütem nem mindenkor egy természetű" a magyar verselésben. Egészen más hatású a négyszótagúakhoz kapcsolódva, zeneileg 4/8-os értékben, mint önállóan, 3/8-os ütemeket alkotva. Lehet tehát magyarul is "nyugati daktylusokat" írni, hangsúlyos prozódiával, és bár "a végső döntést ... az élet adja meg", az elvi rendszerezésben ezt az új lehetőséget figyelembe kell venni.

Torkos kezdeményezéséhez saját leleményét is csatolja Négyesy: ő Arany László népmeséiben találta meg ezt az új formát, melynek lényege: "szaladó taktusok, két részük közt nincs meg az egyensúly; ... itt nincs ütemfelező-dés, hanem harmadolás, nincs az egyetlen főiktuson kívül mellékiktus". Példái:

Nyúlok a / hamuba, // meglőnek / puskával

vagy

Szalad a / kakas, // kapja a / férget.

Saját korábbi álláspontját módosítva mondja itt ki Négyesy, hogy "van 3/8-os magyar forma is", melyet Torkos vett észre először, bár ő "nem magyar stilben fejlesztette tovább, hanem német daktylusokat akart utánozni".[70]

[68] Uo. 62. Négyesy mégsem zárja ki teljesen a hagyományos felosztás lehetőségét: szerinte is lehetne a verset "per metonymiam mértékesnek és hangsúlyosnak mondani, ha a fogalmak tisztázva volnának".

[69] Uo. 63–65. A formák "összekeverése" kapcsán Négyesy Erődi Dánielt említi, aki "177 trochaeusban írt Petőfi-verset nézett magyar nemzeti versalkatnak". A hivatkozás alapja: Erődi Dániel: Petőfi költészetének nemzeti idomairól. Bp., 1882[2].

[70] Uo. 66–69.

A négytagú magyar versütemek prozódiája. 2/4 vagy 4/8?

Torkosnak arra az ellenvetésére, hogy kottajelekkel nem lehet pontosan érzékeltetni a magyar versütem időviszonyait, Négyesy lényegében elismerő választ ad. Mentségül azt hozza fel, hogy ő nem a gyakorlatra, hanem az elméleti "ideálra" hivatkozott, melyet Arany költészetéből igyekezett elvonni. Ott ugyanis a négy szótagú ütemekben "legalább két rövid tag" van, s ha mégis akad két hosszú szótag, akkor az "más-más félütemben foglal helyet". Elvi követelményként fogalmazva ugyanezt: "egy ütemben sincs több két hosszú szótagnál és egy félütemben sincs több egy hosszú szótagnál".

Négyesy tudta ugyan, hogy a költészet gyakorlata inkább Torkos nagyvonalúságát igazolja, a "tudományosság" érdekében mégis ragaszkodott a versütemek zeneileg pontos értelmezéséhez és lejegyzéséhez, főként pedig saját "fölfedezéséhez", az ütemfeleződés törvényéhez. Minthogy nemcsak Torkos elméletében, hanem Arany kései költészetében is találkozott – – ∪ ∪, illetve ∪ ∪ – – időtagolású ütemekkel, arra a következtetésre jutott, hogy az ilyen típusú alexandrinusokban "egy sor nem annyira négy 4/8-os ütemből áll, mint inkább két nagy 4/4-es ütemből, ahol tehát a szótagok időértékében a két összefogott taktus keretén belül kiegyenlítődés történhetik". Az így felfogott (tehát nem mondatszerkezeti, hanem zenei értelemben vett) "nagy ütem" első fele olyan "irrationális ütem", melynek szabatos kottajelzése "nem lehetséges".

Torkosnak azt a megállapítását, hogy nem a két tagú (2/4-es), hanem a négy tagú (4/8-os) ütem tekinthető "alapidomnak" a nemzeti verselésben, Négyesy egyetértéssel elfogadta.[71]

Minő hangsúly szolgál nemzeti formáinkban versictusul?

Négyesy szerint csak az értelmi, Torkos szerint viszont mindenféle hangsúly szolgálhat iktusul.[72] A Torkosnak szánt válasz e kérdésben is áthidaló megoldást kínál. Itt azonban Négyesy nem a Westphal-féle "modern ritmikára", hanem a hazai nyelvészet új eredményeire hivatkozik: az ún. "értelmi hangsúly" nem más, mint a "fonétikai szó" (Balassa József, 1886), más néven a "szólam" (Brassai Sámuel, 1888), németül "Wörterverband" (F. Techner, 1880) hangsúlya. Ezt az új szempontot figyelembe véve "a verselés gyakorlatilag abban áll, hogy a szólamokat, vagyis a fonétikai szókat, melyek a közbeszédben különbözők, egyelőre szabogatjuk, s így hangsúlyaik egyenlő távolra es-

[71] Uo. 113–115. Ld. még erről az 55. és a 88. sz. jegyzetet!

[72] Ld. Torkos, Magyar Nyelvőr 1889, 304.!

nek. Ebben mind az Arany-pártiak megnyugodhatnak, mind Torkos, mert hiszen a fonétikai szót hol egy, hol több nyelvtani szó alkotja."[73]

Abból a nagyszabású, átfogó programból, amelyet Négyesy a magyar verselmélet (és benne elsősorban saját maga) számára "egri" értekezésének végén (1887-ben) fölvázolt, még egy jelentős mozzanatot sikerült megvalósítania: megírta "a magyar kölcsönversek történetét". Mint Kéky Lajosnak Négyesy László a Kisfaludy-Társaságban c. emlékezéséből megtudhatjuk, erre a Társaság 1888-ban meghirdetett ún. "Lukács Krisztina-pályázata" adott lehetőséget.[74] A pályatétel "a mértékes magyar verselés (a klasszikai és nyugot-európai formák) történetének" megírását tűzte ki célul. Négyesy A magyar kölcsönversek története címmel adta be munkájának első, befejezetlen változatát, megkapta a Kisfaludy-Társaság jutalmát, sőt, a folytatáshoz szükséges megbízást is. Így készülhetett el A mértékes magyar verselés története. A klasszikai és nyugat-európai versformák irodalmunkban c. végleges változat, melyről 1890-ben Ponori Thewrewk Emil, Heinrich Gusztáv és Beöthy Zsolt írt lényegében elismerő bírálatot. A munka (a Társaság 1891. ápr. 29-i határozatának megfelelően) 1892-ben, önálló kötetként jelent meg.[75]

A rendszerezés elvi alapja itt is Négyesy korábbi, következetesen alkalmazott tétele, hogy ti. "nem maguk a versfajok hangsúlyosak vagy időmértékesek, mert minden versforma, ritmikai alkatánál fogva, hangsúlyos is, időmértékes is; ama megkülönböztetést csak a verselő eljárásra, vagy egyszerűen verselésre kell értenünk".[76]

[73]Verstani kérdések, 1890, 115. A szólam-fogalom történetéhez: Barna Ferdinánd: A hangsúlyról a magyar nyelvben, 1875 (1872), Értekezések a Nyelv- és Széptudományok köréből, V, 3., 48 o.; Balassa József: Szótagok, szavak, mondatok, Magyar Nyelvőr 1885, 442--448.; Balassa József: A phonetika elemei, 1886, 99--101.; Balassa József: Ütem és pausa, Országos Középiskolai Tanáregyesületi Közlöny, XXII, 1888, 164--165.; Brassai Sámuel: Szórend és accentus, Értekezések a Nyelv- és Széptudományok köréből, XIV, 1888, 14., 18., 57.; egyetlen szó mint szólam: Balassa József: Hangsúly a magyar nyelvben, Nyelvtudományi Közlemények, XXI, 1890, 403.; "Wörterverband": F. Techmer: Einleitung in die Sprachwissenschaft, Leipzig, 1880, Phonetik; a német kifejezés első hazai említése: Balassa József: Ütem és pausa, 1888, 165.

[74]Kéky Lajos, 1931, 105--115. Ld. a 13. sz. jegyzetet!

[75]Négyesy László: A mértékes magyar verselés története. A klasszikai és nyugat-európai versformák irodalmunkban. Bp., 1892, 340 o.; Ponori Thewrewk Emil és Beöthy Zsolt bírálatának szövege: A Kisfaludy-Társaság Évlapjai XXV, 1891, 37--39.

[76]Négyesy: A mértékes magyar verselés története, 1892, 3.

Négyesynek a modern nyugati formákkal kapcsolatos állásfoglalása kettős arculatú. Egyfelől megállapítja, hogy "a nyugati versrendszer költői technikánknak második anyanyelve, melyet költészetünk nemcsak beszél, hanem fejleszt is", másfelől viszont fájlalja, hogy a nyugati formák, főként a jambus elhatalmasodása miatt "költészetünk formai magyarságát komoly veszély fenyegeti". Ez utóbbi véleményének hatása szinte napjainkig tovább gyűrűzik.[77]

Arról, hogy Négyesy a verstan szempontrendszerét az irodalomtörténet szerves tartozékaként értelmezte, itt nem részletezhető cikkeinek, tanulmányainak egész sora tanúskodik.[78]

Az új nézetek befogadására és a velük kapcsolatos kritikai állásfoglalásra Négyesy mindvégig, idősebb korában is készen állt. Verselméleti munkásságának egyik legjelentősebb, kellőképpen mindeddig nem méltányolt darabja az a tanulmány-értékű bírálat, melyet Horváth János első, 1922-ben megjelent verstani könyvéről (Magyar ritmus, jövevény versidom. A magyar jambus kérdéséhez) közölt -- két részletben -- a Budapesti Szemle, Ritmus és verstechnika címmel (1924).[79]

Horváth értekezésének témája -- Négyesy megfogalmazásában -- "nyugateurópai versformáink, főleg a jambus ritmikai és technikai magyarosodása". Ezzel kapcsolatos észrevételeit saját tudományos rendszerének összefüggésébe illesztve fejti ki Négyesy. Költészetünk háromféle formanyelvének (ritmusrendszerének) tekinti a hazai, a nemzetközi és a klasszikai formákat. A "megmagyarosodás" fogalmát két oldalról értelmezi: egyrészt a ritmusszerkezetek befogadása, másrészt a verselés technikájának hangtani igazodása felől.

E két irányú rendszerezés a verstörténeti folyamatok pontosabb értelmezését is lehetővé teszi. A klasszikus formákat költőink "ugyanazon verselő

[77] Ld. erről Kecskés András: Kodály verstani feljegyzései egy József Attila-kötet kapcsán. Irodalomtörténet 1980, 3., 788--807.!

[78] Négyesy László irodalomtörténeti tanulmányaiból: A magyar ősi vers, Fővárosi Lapok 1884. ápr.; Verseghy Ferenc mint versújító, A szolnoki áll. főgimnázium Értesítője 1888/89, 3--17.; Petőfi "Őrült"-jének versalakja, Irodalomtörténeti Közlemények 1891, 195--202.; Nyugati formák legújabb költőknél, Pesti Napló 1892, 166. sz.; A Königsbergi Töredék versmértéke, Nyelvtudományi Közlemények 1895; Madzsar Gusztáv: A magyar népköltés versalakjai (ismertetés), Egyetemes Philológiai Közlöny, 1896, 146--153.; Tolnai Vilmos: Csokonai Vitéz Mihály verstani nézetei (ismertetés), Egyetemes Philológiai Közlöny 1900, 932--935.; A magyar költészet eredete, Budapesti Szemle 1910, 144: 38--57.; Arany, Bp., 1917, 57 o.; Metrikai megfigyelések Aranynál (Nemzeti ritmusú verseiben. Török Bálint. Mátyás anyja), Irodalomtörténeti Közlemények 1926, 1--13.; Kazinczy pályája, Bp., 1931, 170 o.

[79] Négyesy László: Ritmus és verstechnika. Budapesti Szemle 1924, 195: 194--228., 196: 61--88.

módszerrel" alkotják, mint az ókori poéták. A mi "antik szabású" verseinkben azonban "a magyar hangsúly elnémult".

A kortárs nyugati ritmusrendszer átvétele során -- írja Négyesy -- "költőink ... váltig azt hitték, hogy ők a mi hazai, rímes formáinkat nemesítik meg". A valóság azonban az, hogy mi "a német versfajokat olyan prozódiával írjuk, amilyennel se mi nem élünk saját versalakjainkban, se maguk a németek nem élnek az övéikben".[80]

Kifogásolja Négyesy, hogy Horváth János könyvében "a versidom nem a ritmikai szerkezetek rendszerét jelenti, hanem inkább a versalkotást". Horváth csak a megmagyarosodás nyelvi oldalát vizsgálja (a költői beszéd hangsúlyait), pedig a probléma kettős: "egyik az idegen ritmus és a magyar ritmusérzék viszonya, másik a mesterséges prozódia és a természetes hangsúlyozás viszonya".[81]

A bírálat során fölmerülő verselméleti kérdéseket Négyesy a gondolatritmus és a hangritmus (közelebbről a nyelvi jelentés és a hangsúlyrend) összefüggésére vezeti vissza. Horváth szerint a "fonétikai hangsúly" a jelentéstől függetlenül lesz a vers "lüktetőjévé", mivel a ritmusösztön "csupán hangfiziológiai okokban leli magyarázatát".[82] Ezt az egyoldalú zenei elvet Négyesy nem fogadja el. Pontosabban: már nem fogadja el kizárólagos elvként a versritmus magyarázatául, hanem a logikai és a zenei tagolódás (Horváth szavaival: a gondolatszakasz és a hangszakasz) összefüggését, kapcsolatát keresi.[83]

A hangsúly versbeli szerepére vonatkozó nézeteit Négyesy az elődök (Arany János, Torkos László, Balassa József, Brassai Sámuel, Fogarasi János, sőt, Arany László) munkáinak ismeretében alakította ki.[84] Szerinte a magyar hangsúly "a maga érzéki megjelenése szerint mindig egyféle, ... csak okai szerint más és más", mégpedig logikai, érzelmi, zenei, illetve fiziológiai. A versben érvényesülő ritmusi nyomatékok "igen erősen támogatják a fiziológiai hangsúly érvényesülését a logikaival szemben". Horváth egyoldalúnak tartott módszerétől eltérően, a versben meg kell vizsgálni a különféle ere-

[80] Uo. 195: 195., 196., 198., 199.

[81] Uo. 195: 202., 204.

[82] Uo. 195: 208. Horváth hivatkozási alapja Sievers fonetikai és Wundt lélektani elmélete volt.

[83] Uo. 195: 212.

[84] Arany László 1898-ban írott, töredékes tanulmánya, a Hangsúly és rhythmus csak első megjelenésekor, 1901-ben vált ismertté.

detű hangsúlyok, valamint a verssorokon belül a hangszakaszok és a szólamok viszonyát.[85]

Aranynál a külső tagolódással szemben a belső, a gondolatritmus volt az elsődleges. Négyesy ezzel -- Torkossal is egyetértésben -- a hangritmus fontosságát állította szembe. Horváth János -- Arany László tanulmányától is ösztönözve -- szintén a hangritmus jelenségeire építette verstani elméletét. Négyesy most (korábbi véleményét módosítva) a két összetevő viszonyát igyekszik feltárni "a magyar vers keretei közt, az egész beszéd ritmusában". E törekvés jegyében újítja fel és fejleszti tovább azt a meglátását, melynek első megfogalmazása már A magyar vers c. "egri" értekezésében is szerepel (1887), hogy ti. "nemzeti versidomunkban szembetűnő összefüggés van ... a hangbeli és a jelentésbeli tagolódás közt", mégpedig oly módon, hogy "a versidomnak tisztán hangbeli része is érezteti a megfelelő beszédbeli szakasz szerkezeti képét". Ilyen értelemben (tehát nem egyedi konkrétságában) felel meg egymásnak a félütem és a szó, az ütem és a szólam (frázis, szószerkezet), a sor és az egyszerű mondat, a periódus és az összetett mondat, a strófa és a "gondolatkör".[86]

Míg a mi magyar versrendszerünkben "szólamszerű", addig a német versben "szószerű ütemek" vannak, ott tehát "erősebben érvényesül a szavak ritmusa" (például piros rózsa ⟷ rote Rose). A mi tudatunk tehát "kapcsolatot érzékel a jelentésbeli ízületek és a hangízületek között".[87]

Horváth János könyvének néhány részmegállapításával kapcsolatban Négyesy ellenvetést tesz, illetve saját álláspontot fejt ki. Horváth szerint a feleződés nem minden ütemre jellemző. Négyesy válasza: a feleződés legfeljebb csak "el-elhomályosul" a gyakorlatban, mint ahogy a felező tizenkettős félsorainak két ütemét is gyakran "egy nagy, összefoglalt ütemnek vehetjük".[88]

Horváth szerint a magyar ritmusérzék számára közömbös a szótaghosszúság. Négyesy viszont úgy véli, hogy a szótagok rövidségét és hosszúságát "a népköltés is értékesíti sokszor ritmikai célra".[89]

[85] Ritmus és verstechnika, 1924, 195: 213., 214.

[86] Uo. 195: 216. Korábban ugyanerről: A magyar vers, 1887, 43--44.; Verstani kérdések, 1890, 19.

[87] Uo. 217., 218. Négyesy "felfogás-vázlatának" továbbfejlesztését ld. Horváth Iván verselméleti tanulmányaiban, pl. Zrínyi-elemzésében: "Az idő és hírnév". Zrínyi három epigrammájának ritmikája. MTA Irodalomtudományi Intézet, 1984, 52--53., 131--133.!

[88] Ritmus és verstechnika, 1924, 195: 219. Ld. még az 55. és a 71. sz. jegyzetet.

[89] Uo. 195: 220.

Horváth a jambusi lüktető és a beszédhangsúly gyakori egybeesését tekintette a magyarosodás legfeltűnőbb jelének. Négyesy szerint figyelembe kell venni a beszédszakaszok és a versszakok (sorrészek) egybeesését is, valamint "az interpunkció viszonyát a caesurához meg a versvéghez".[90]

Négyesy László csaknem fél évszázadnyi tevékenysége a magyar verstan történetének egyik legjelentősebb szakasza. Pályája során felfogása némileg módosult, árnyaltabb és rugalmasabb lett.

Az ütemegyenlőség és az ütemfeleződés zenei jellegű fogalmai mellé nemcsak a versnyomaték elvont, szövegen túli értelmezését társította, hanem olyan konkrét beszédhangtani jelenségek fogalmát is, mint a nyelvi szólam és a szöveg jelentésétől függő hangsúly, a logikai nyomaték. Felismerte, hogy a feleződés és a párosság elve nem kizárólagosan érvényesül a magyar versben: vannak páratlan, hármas tagolású ütemek is. Nagy figyelmet szentelt a verselés történeti kérdéseinek: a nemzeti versformák őstörténetének (ezzel kapcsolatban az ugor összehasonlító verstannak), a versújítás korának, valamint az egyes versformákhoz köthető stílushangulatoknak, a verselés költői kifejező szerepének.

Verstani kutatásait a nyelvi alapok ismeretében, de lényegében irodalomtörténészként, irodalomtörténeti jelleggel végezte.

A ritmust mindvégig elvont törvénynek, nyelven kívüli létezőnek (a versben pedig zenei eredetű rendezettségnek) tekintette. Ez a mereven egyoldalú alaptétele néhol -- főleg konkrét szövegek, hangzó nyelvi jelenségek vizsgálata kapcsán -- ellentmondásba sodorta önmagával. Így is tény azonban, hogy verselméletünk történetében ő alkotta meg a legteljesebb, mindmáig legnagyobb hatású tudományos életművet.[91]

[90] Uo. 196: 177.

[91] Négyesy László verstani munkái megjelenésük sorrendjében: Az ugor összehasonlító verstanról, Budenz-album, Bp., 1884, 84--95.; Magyar verstan, Bp., 1886, 112. o.; Dengi János Magyar verstanáról, Országos Középiskolai Tanáregyesület Közlönye 1886, 555--559.; A magyar verselmélet kritikai története, A Kisfaludy-Társaság Évlapjai XXI, 1887, 293--362, különlenyomata, Bp., 1888, 74 o.; A magyar vers, A cisterci rend egri kath. főgymnasiumának Értesítője az 1886--87. iskolai évről, Eger, 1887, 3--94.; A verstan-tanítás módszereiről, Országos Középiskolai Tanáregyesületi Közlöny, XXII, 1888, 222--231.; Verstani kérdések. Válasz Torkos Lászlónak, Magyar Nyelvőr XIX, 1890, 18--25., 61--69., 112--115.; A mértékes magyar verselés története. A klasszikai és nyugat-európai versformák irodalmunkban, Bp., 1892, 340 o.; Verstani tájékozódás, Magyar Költészet Könyvesháza, Bp., 1895, XCVII--CXXVIII; Magyar verstan, Bp., 1898[2], 151 o.; Ritmus és verstechnika, Budapesti Szemle 1924, 195: 194--228, 196: 61--88.

SZÉLES KLÁRA

AZ ÁPRILY-KÖLTÉSZET MOTÍVUMAI

(A ZENE motívuma és motivikus kapcsolatai)*

Április Lajos egyik legdallamosabb költőnk. S ha a költészet minőségét — bizonyos síkon — mérhetjük azzal: mennyire közeledik a zenéhez? mennyire finomul dallá? mennyire lényegül át szavak muzsikájává?[1] — akkor igen előkelő helyen láthatjuk, akár ezen az egyetlen szemszögön keresztül nézve is. Nála ez a közelség fogantatásában és különböző rétegeiben, s éppen a rá: Áprilyra valló vonásaival lényegében érintkezik a "lyra" legegyetemesebb, ősi közegeivel.[2] Akár már a "lyra" nevét adó, régi görög, hárfaszerű hangszerrel; illetve ennek és más hasonló hangszereknek megszólaltatójával: a lantossal,

*A versekre az alábbi kiadás alapján hivatkozom: Április Lajos összegyűjtött versei és drámái, Magvető, 1985. Összegyűjtötte, sajtó alá rendezte: Győri János.

[1] "Karinthy Frigyes egyik rádióelőadásán (1937-ben?) arról szólt, hogy a zene és a beszéd között nincsen határ. Az előadás illusztrálta is a tézist, mivel fokozatosan, szinte észrevétlenül ment át a hétköznapi értekező hangnemből az énekbe, hangszeres zenébe" — idézi fel Fónagy Iván. S hogy ezen a skálán helyezkednek el a vers, s az előadott vers különböző fokozatai, azt számtalan vonatkozásban, tüzetesen végigköveti. Például a technikai mérhetőség síkján, Magdics Klára alapos kísérleteire hivatkozva. Másfelől G. List kutatásaira utalva, pontos etnológiai, nyelv- és kultúrtörténeti tényekkel igazolja a beszéd, a stilizált dallamos beszéd, rituális kántálás, ének stb. megkülönböztetését maoriknál, hipi indiánoknál. S a következtetések egyike: "Minél jobban távolodunk a hétköznaptól, annál jobban közeledik a beszéd a zenéhez." "...a kötött ritmus, a hang zeneisége egyaránt csökkentik a véletlen szerepét." (Fónagy Iván: Füst Milán: Öregség — Dallamfejtés — Budapest, 1974. 82—83.; Magdics Klára: From melody of speech to the melody of music. Studia Musicologica 4. 1963. 325—346.; G. List: The boundaries of speech and song. Ethnomusicology 7. 1963. 1—16.)

[2] A sok, kínálkozó érv közül egy: "A dallamos jellegű líra úgy viszonyul a beszédintonációhoz, mint a dallam építőanyagához." "A dallamnak mint a lírai kompozíció alapelvének fogalmi meghatározása sok mindent megvilágít a vers természetét illetően, és segítséget nyújt a 'régi' líra tanulmányozásához." (Borisz Eichenbaum: Az irodalmi elemzés. Budapest, 1974. 103. Fordította: Follinus Gábor.)

hegedűssel, de a dalnokkal, rhapsodos-szal is. Közös a vállalt közvetítő szerep régmúlt és jelen, "magas művészet" és népköltészeti egyszerűség között; az erdők, vadonok lakói: a természet és a városlakók között.[3] Közeli rokona a síppal, lanttal igéző Pán és Orfeusz. Verseinek termőtalaja -- huszadik századi módon -- azonos a mitológiák őstelevényével.

Ez a költészet joggal idézi emlékezetünkbe a századelő ma is nagy hatású iskolájának, az auditív filológiának (Ohrenphilologie) alapelveit: "Annak, aki egy költemény művészi formáját akarja tanulmányozni, nem a szemét, hanem a fülét kell használnia."[4] Mindez arra indít, hogy ennek a gazdag lírának mélyét keresve a ZENE motívumát válasszam vezérfonálul.

(I. ZENE -- HANGSZEREK)

Egyik szembetűnő jellegzetessége az, hogy a szó közvetlen értelmében, igen sok és sokféle hangszer nevével találkozunk a versek szó-anyagában. Nemcsak a hegedű, zongora, fuvola, flóta, lant, trombita, harsona, xilofon, rézcsengettyű bukkan fel igen szerves lírai alkotóelemként, hanem olyan, jóval szűkebb körben ismert eszközök is, mint amilyen az égetett agyagból készült, zárt kagyló alakú okarina, Donati mester találmánya; vagy a tibia, a görög aulosznak megfelelő, régi római síp, amelyet többnyire kettős oboának nevez a zenetörténet. Különleges szerepet kap nála az orgona és a harang, a religio születéstől halálig elkísérő, zúgó hangjai. S természetesen jelen vannak a mezők, erdők, falvak hangszerei is: a síp, a furulya, vadásztülök, doromb, harmonika -- de a spanyol kasztanyetta és gitár is. Puszta felsorolással is jelezhetjük, hogy itt egész zenekarral állunk szemben. De vajon kik szólaltatják meg ezeket a hangszereket? Milyen közegben, milyen kontextusban fordulnak elő? Milyen légkört teremtenek és elevenítenek meg a választékos hangszín-árnyalatok? Áprilynál nemigen hallunk hangversenyteremről,

[3] Erről a közvetítő szerepről ír Arany János: "...tegyük fel, hogy amaz énekek közül, melyek a XV. század vége felé még oly hatalmasan zengettek, igen kevés, vagy talán semmi sem volt írásba foglalva. Ez annál valószínűbb, minél inkább meggyőződünk egy külön dalnokraj léteztéről, mely az énekszerzést, énekmondást szakmányul s mintegy céhszerűen űzte. Apa fiúra, mester tanítványra szállíthatta dalait; élőszájjal történt átadás jobban biztosítá az avatottság tulajdonjogát, mint az áruló betű." -- Egyúttal, kimondatlanul itt is egybemosódik vers és dallam, szöveg és dal fogalma, keletkezése, léte. (Arany János: Naiv eposzunk. Arany János Összes Prózai Művei. Budapest, é. n. 299.)

[4] Fr. Saran: Német verstan. 1907. Előszó. Idézi: B. Eichenbaum, i. m. 128.

még meghitt házi muzsikálás versbéli felidézése is ritka. Nincsenek a poézisnek hivatásos zenészei, sem zenekari tagjai.

(II. ZENE -- HANGSZEREK -- TERMÉSZET)

Nála "kicsicsűr"-madár pengeti "pici gitárját" (Új cinkeszó, 343), gyurgyókák szállnak "fuvola-füttyel" (Gyurgyalagok, 490), pityókos szajkó "flótáz", "galagyol" (Zsenge március, 346), süvöltő és pirók "egyhangú" dalát hallja novemberben (Süvöltő, 38, November II. 381), harkály-szó izgalmát érzi (Jöjj, zöld madár, 389). De felzárkózik a vokális zene is: "pinty füttye szoprán, rigó füttye alt" (Menedék, II. 488). Seregélyek rikácsolása, fácánkakas rikkantása, vadlúdcsapat rikoltozása dúsítja a skálát (Seregélyek, 495, Sötétedik, 492, Az őrszem, 411 stb.). Olyan halkan hangoló zenekart hall, ahol "minden madár a maga hangszerén játszik" (Hangolnak már, 486).

De ebben az együttesben nemcsak a madaraknak: a felsorolni sem győzött rigóknak, pipiskéknek, fülemüléknek van helye. Finom "erdőzsongás" hallszik (Altató, 360), a bükkös erdő orgonája súg (361), sziklák echója zeng tust a fellegek zúgására (415), a szél dorombja búg (Esti dal, 103), "zöld patakok szilaj harmóniáit" áhítja (Feldkirchi hangulat, 118), s az ősz az, aki vihar-lovon kizúg s a völgyön "végigharsonáz" (Ritkul a hosszú mályvasor, 149), "vizek zenéje" várja (134).

Különleges költői hangverseny résztvevői lehetünk, ahol a "zivatar bőszült orchestere" szól, amelyet "villám-karmester" indít el. Olyan "nagy koncert" ez, amelybe belevész az éber cinkeszó. Olyan "wartburgi verseny"-t hallhatunk, ahol "Aranymálinkó, nyaktekercs, rigó, kakukk, pintyőke, gerle versenyez" (Új cinkeszó, 344), majd a májusi vihar lesz az "óriási, ifjú zenekar" (Májusi vihar, 472).

Ez a zene, ez a hangverseny, ezek a hangok minduntalan megjelennek Április ciklus- és verscímeiben is. Kevés ilyen költőről tudok, akinél ennyire gyakran, jellegzetesen térne vissza címadásokban a zenére, dalra utalás. Éjjeli zene, Virág-ének, Holló-ének olvasható már a Falusi elégia című kötetben. Mellettük itt van az Ének a halkuló madárról, illetve A tengeren rab énekel. Őszi muzsika egészíti ki a sorozatot, mögötte Mély, tompa hang szól, Karmester-ős emelkedik, Esti dal hallatszik, vagy A vasúti őr dalol, másutt Pisztrángok kara tesz hitvallást. S később egy-egy cikluscím, s hasonló vers is a költészet főirányát jelzi (Hol járt a dal?, Madarak zenéje, Évszakok zenéje), miközben egymást váltja a Koncert, A februári hó dalol, Őszi rigódal, Ének a Küküllőhöz, Induló rigódal, Május muzsikája, Madárszó a ködben,

Csóka-hangok, Fácán-hang, Fülemüleszó, Dalol a pinty, A fáklya éneke és a többi. A hang hiányának, a csendnek is alapvető, a zenei szünethez, elhallgatáshoz hasonló súlyú helyzeti ereje van. (Enyedi csend, Csend I., Nagy őszi csend, A zene fogy, Az elveszett hang, Vállald a szót, Mélységes csend, Csend III.). A zeneszerzők közül csak kettő válik költői témává (Beethoven halála, Chopin-albumra, A Chopin-gyászinduló egy versszaka), de a múlt, a költő-ősök üzenete is a konkrét és átvitt értelmű zene közvetítésével jelentkezik: A régi húron, máskor Regősök húrján.

Már itt, a verseinek felsorakoztatása kapcsán feltűnhet, hogy Áprilynál a zenei dallam -- akár hangszeres, akár énekhang -- egyenértékű, közvetlenül érintkezik a szóval, a költői hanggal. Maga az egész Április-líra élővé varázsolja azt a messze vezető következtetés-sort, amelyet a másik, a zeneszerzői oldalról például Muszorgszkij így fogalmazott meg: "Az emberi beszédet elemezve eljutottam a beszéd által alkotott dallamhoz, eljutottam a recitatívnak a dallamban való megvalósulásához..., amelyet átgondolt dallamnak neveznek."[5] Az Április-versekben igen sajátságos költői, s ezen belül mondhatjuk azt is: verstani invenciók formájában találkozhatunk a "recitatív"-val, beszédhang, természeti hang és versdallam, dallam kapcsolatával.[6]

Ha pusztán a fenti, kiragadott részletek kínálkoznának az elmondottak szemléltetésére, önmagukban még nem jelentenék azt, hogy egy külön világot alkotó költészet jellegzetes motívumával, motívum-láncával állunk szemben. ZENE és természet állandó, ismétlődő összekapcsolódásának mélyebb és bővebb távlatait talán elsőként egy vers-részlete érzékeltetheti. Most szólj, rigó -- halljuk a költő biztatását, egyben verscímként is, majd így folytatja:

> hangod dagadjon és lobogva gyújtson,
> gyökerekig fusson tüze a fákon,
> gyújtsa fel gyúlhatatlan némaságom,...

és így fejezi be:

> ...riassza fel dalaid áradása
> rabdalaimat zengő lázadásra.

[5] Muszorgszkij írja Sztaszovnak. Idézi: B. Eichenbaum, i. m. 103.

[6] Vö. Sievers és iskolája, Rhytmisch-melodische Studien. Vorträge und Aufsätze E. Sievers. W. v. Streitberg kiadása, 2. sorozat V. köt. K. Winter, Heidelberg 1912. Ugyanerről továbbfinomítva a distinkciókat: E. Eichenbaum, i. m. 122--140., 100--121.

Torkod remegve és ujjongva sírja,
hogy líra -- líra -- líra -- líra -- líra!

(181.)

(III. ZENE -- HANGSZEREK -- TERMÉSZET -- KÖLTÉSZET)

Íme, itt a líra -- a kezdetkor említett gazdag értelemben, de egyúttal nagyon egyszemélyes, speciálisan Áprilyra jellemző módon. Nemcsak hivatkozik rá, hanem mintegy "fizikai valóságában" jelenvalóvá teszi, fülünkbe, idegeinkbe szuggerálja: ritmusként, vers-végkicsengésként, rímként, s a benne, mögötte feszülő érzelmi-gondolati áradásként. Ráadásul -- s ismét a saját, kiváltságosan egyéni módján -- nem átallja, hogy úgy nyújtson képet, elemi, érzékletes természeti élményt, hogy azt közvetlenül, gáncstalanul asszociálja a prozódiai taglalás hangsúlyozásával. Hiszen még explicit módon, tanáros, "iskolás" változatban is megteszi ezt. Április költői merészsége ötvöződik fölényes mesterségbeli tudásával akkor, amikor felejthetetlen lírai dallammá bűvöli a száraz verstani fogalmakat. Például "a picinyke / szénfejű cinke" "víg dithyrambusa" az, ami "dactilusok"-ként hangzik fel. De hasonló jelenség tanúi vagyunk akkor is, amikor halljuk, hogy a régi poéta deklamálásába belefütyülnek a madarak; avagy amikor a "pinty strófája szól" (Március, 59, Régi poéta, 348, Dalol a pinty, 488). Hasonlóan:

...Szól a nyaktekercs.
Milyen egyszerű, édes kicsi vers:
Ti-ti-ti-ti-ti! S mindig ugyanaz.
De benne lobog az egész tavasz.

(Ti-ti-ti! 360.)

A címadás is versalkotó tényező, szándékosan két szótaggal: két morával kevesebb változatban előlegezi a harmadik sor "kicsi versét", összességével alkotva dallamos egészet.

Gyermekek és nagy művészek természetadta vakmerőségével: a stilizált madárhangot egyszerre látja-hallja és láttatja-hallatja betű- és hang-formájában is műalkotásnak. Az egész költészet hangutánzó, hangfestő szavak, igék, lelemények hosszú sorától zeng, ZENE-motívumok, ZENE -- természet -- költészet egyidejű asszociációinak újabb -- külön témát kínáló -- példázataként.

(IV. ZENE -- HANGSZEREK -- TERMÉSZET -- KÖLTÉSZET: ARS POETICA ÉS ÖNARCKÉP)

Már a ZENE és költészet egymáshoz és egyben a természet rezzenéseihez kapcsolódása is magához a költőhöz visz, róla vall. A lírával azonosuló költő ő ("A vers vagyok: riadt vers" -- hallhatjuk A menekülő versben). Szemérmesen rejtőző, önmagáról ritkán szóló poéta. Amikor így jelentkezik:

Fénnyel jövök, vagy fuvalom-zenével (Levél, 96),

akkor ez a "fuvalom-zene" nemcsak szélsuhogást, falevél-zizzenést idézhet, s nemcsak az Április-versek halk, majd mindig pianissimo muzsikáját, hanem a bennük megvalósuló, beléjük húzódó személyt, a költői életet, s az ars poeticát. Mindez talán túlzottnak is látszhat a fenti, egyetlen, kiragadott sor alapján. De íme, követi azt, árad, gyülekezik a többi. Nemcsak azt állítja:

Én értem a madarak szavát,
ha jöttükről beszél a hangos ének,

hanem

ha sírják az ősz búcsú bánatát --
S ha még dalolnék, ők is értenének.

(Értem a szót, 490)

A többszörös "ha", a feltételes szerkezet mögött ott rejtőzik önmaga, a költői megszólalás vagy elfulladás szorongó alternatívája. Másutt a vihar zenéje lesz alkalmas párhuzam, hasonló vallomás megjelenítője. Amikor "Jégfelhős ez ég, / vihar-harangot ráz a mély feléje", akkor érzi át és fogalmazza meg:

Az én tántorgó, lázas ritmusom
romló világok összetört zenéje.

(Arythmia, 152).

A "ritmus", "ritmusom" -- éppúgy, mint a megelőző, illetve következő sorokban az "ütem-hiba", "ütem-parancs" egyszerre vonatkozik a versre és a költő szívére, s mindkettőre konkrét és átvitt értelemben. A "tántorgó, lázas ritmus", s az "összetört zene" pedig mindkettőt még tovább, még átfogóbb jelentésűvé emeli. S már a "vihar-harang" rázásában összetapad a zene, hangzás ("hangszer" is: harang) a természettel, s az általános érvényű, mégis igen személyes költészetről vallott igékkel. Hasonlóan egybeforrnak ezek a tarto-

mányok akkor is, amikor az elnémulás fenyegető közelségét érzi és önmagát így unszolja:

Hagyd abba már. A furulyán
csorbulva áll a szád.
Nincs is, akinek sorsodat
dalolva vallanád.
...
Ha már többé nem úgy dalolsz,
mint lírikus rigók,
hallgass el és hullj sírba, mint
a néma milliók.

(Elhallgatás, 199)

A "lírikus rigók" mintegy a költőiség mércéi, az eszmény megtestesítői, egyszerre jelenítve meg zeneiséget, természetet és poézist. S mindeközben a kiemelt szavakon, fogalmakon, s a versformán túl, ezen belül a magán- és mássalhangzók együttesei is kifinomultan zenélnek ("dalolva vallanád", "lírikus rigók"): a leglágyabb és legkeményebb hangok: laterálisok és tremulánsok ölelkeznek rafináltan, s mégis egyszerűen. S ehhez szekundálnak a veláris, illetve palatális magánhangzók.

Hangszerek, zene, természet képeihez fordul akkor is, amikor -- Kuncz Aladárnak címezve -- közvetlenül egyes szám első személyben beszél, s nála szokatlan erősségű hangon. "Igaz -- én itt a sorssal nem csatáztam" -- kezdi, majd így folytatja: "Rohamra nem harsogtam riadókat / jövő-ködökbe zúgó trombitán". S ha ezt a fajta víziót költői közkincsnek érezzük is, a saját versei jellemzésére talált hasonlat Áprily költői személyiségének jegyeit őrzi, mitikus múltja és Hauptmannhoz kötődése ellenére:

... mint a monda tóba hullt harangja,
a mélyben él az ember-fájdalom.
...
..., ha perce jön csodáknak,
a mély megkondul, mintha vallana,
s a bolt alól harangtisztán kicsendül
s magasra száll az ember dallama!

(Vallomás, 121)

Éppen azzal vallanak a sorok szerzőjük egyéniségére, hogy a személyesség rejtettsége többszörös. Egymásra halmozódnak a feltételek: "ha perce jön csodáknak", "mintha vallana". Tóba hullt haranghoz hasonlít, de végül is nem az, hanem maga a mély az, amely megkondul -- de az is csak úgy, "mintha vallana". A harang áttetszően, jelentései, jelképességei szivárványos sokszínűségében, jelzőként bukkant fel; a "harangtisztán" megkülönböztetett tisztaságot, a hittétel megilletődöttségének komolyságát hordozza. S végül: nem a költő az, aki megszólal, hanem "az ember dallama". Egyetemesebb, büszkébb így, ugyanakkor mégis az "én"-t újra háttérben maradáshoz segíti. Mennyi fátyol, mennyi lepel, s a vallomást a hangképek: a megkondulás, a harangtisztaság elburkolja és mégis megmutatkoztatja.

Az ars poetica erejű többi vers között A menekülőben (165) kifejezetten önportréra találunk, ahol ismét a zene-motívum összefonódik a természet zenéjének képeivel, s újra rejtve bukkan fel a költészetről vallomás. Ő az, aki:

...Az emberszót nem bírta már.

Hang hívta, tán a tengeré,
s indult a nagysziget felé.
...
Itt nincs idő és nincs zene,
csak a hullámok üteme.

Az ő világa ott van, ahol az "emberszót" e jelentős "hang", a zene hiányát a hullámok üteme cseréli fel. ismét hangzás-analógiákkal érzékíti meg önmaga, költészete keresett saját közegét. Máskor arról vall:

A hangomon
sötét zenéjű lelkek:
gyökereim
kórusban énekelnek.

(Mély, tompa hang, 164)

A "sötét zenéjű" lelkek, a gyökerek "kórus"-ban "ének"-lése tovább mélyíti a hang személyességének/személytelenségének kettősségét.

(V. ZENE -- HANGSZEREK -- TERMÉSZET -- KÖLTÉSZET: ARS POETICA ÉS ÖNARCKÉP -- ÉLET/HALÁL ÉS VÉGTELEN)

Nem is kettősség ez, hanem osztódás, láncreakció, iránya a végtelen, ismét költői és speciálisan Áprily-módon.

Egyfelől a legszemélyesebb múlt, az életút, a gyermekkor felidézésénél jelennek meg sorra a motívum-füzér elemei, új színekben. Amikor "Porka havak hulladoznak", a kollégiumi évek emlékét hozzák:

> Porka havak... Messze kísért hó-dala a múltnak.
> Fehéredő fejedre is porka havak hullnak?

A "hó dala", ez a csak visszafojtott lélegzettel hallható, finom zizegés, a költő alkotta, igen egyszerű szóban -- a kötőjel segítségével -- mintegy dallamával is visszaadja az életút kamasz kezdeteinek és közeledni érzett végének áhítatos megjelenítését.

> Lassan lép már fürge lábad, óvakodva, félve:
> egyet lépsz és bezuhansz az örök-álmú télbe...
>
> (Hóhullásban, 385)

Másfelől, akár ugyanitt, az egyszemélyi emlékek mögül ősibb, közösebb örökségek is feltolulnak, s azok is zeneként.

> Porka havak hulladoznak -- ó zengésű ének,
> verse régi regölőknek, muzsikája télnek.

Hasonlóan, amikor "Új középkor" jöttét féli, akkor is az "ős ritmusokra" ringó árnyak, az aknamélyből zúgó ének, a zsoltár-fogantató éjek szellemét idézi, hogy "újszülött-hang"-ként, új lélek "Krisztus-hangja"-ként maradhasson fenn; ahogy másutt már saját legbelsőbb vágyát is így fogalmazza meg: "tudatlan gyermekhang legyek / a jajgató világzavarban" (Imádkozom: legyek vidám, 138).

Áprilynál a "gyermekség" költői képzetei több szálon is közvetlenül csatlakoznak a kiemelt motívum-sorhoz. De, elkerülve a kitérőt, most, itt újra csupán a saját múlt-idézés egyik szépséges poétikai pillanatára emlékeztetek, a nagyenyedi kollégiumra, amelyik úgy merül fel, mint "Enyedi csend". Vidéki "csend", amely "Egyzenéjű", de -- ahogy a költő hallja --:

> ...egy-zenédben hogy dalolt a szín,
> ...Voltál nászinduló és dajka-dallam,
> bróm-békessége és halál-követ.

Majd az "első ellenséges trombiták" azok, amelyek "piros szuronnyal" átdöfik ezt a csendet. Mint már előbb a madárhangokban vagy a "hó-dalá"-ban: a lát-

szólagos egyhangúság mögül gazdag polifónia bontakozik ki. Egyszerre képek és fogalmak, emlékek és eszmények életrehívása. S köztük, bennük ismét ott a kezdet és a vég, a "dajka-dallam" és a "halál-követ". (Hasonló társítással simul egybe ez a két véglet a Bolond Zsuzsikáról rajzolt képben -- aki "eszelős / magas dallal altatta gyermekét, / akinek már rég sírt adott a rét"; az "altatódalt dúdoló halál" megjelenítésében; s még távolibb asszociációként: a "halálharangok"-hoz hasonlított harangvirágoknál, s a halott anyára emlékezés megrázó képében, akinek "Harangsúlyú kicsi testét" hordozza.

Újra meg újra a szigorúan egyszeri, ismételhetetlen saját lét érintkezik és tűnik át a már személytelen örökség-közvetítésbe. Saját sorsának "zenéje" a nyugtalanság, amelynek suhogó "crescendóit" félve hallja (Nyugtalanság, 161). De már személyén túli az a "lüktetés", amely ugyan "még ma is kísér", úgy érzi, mégis a tűnődés messzibbre szárnyal:

...vajon tovább rezegni visszatér,
rom-testem kötöttségéből kilengve,
ahonnan jött, a zsongó végtelenbe?

Tovább mozdul a gondolat, s az egyszerűsítéssel, földre-hozással még magasabbra emelkedik:

Talán egy messzi sarj, aki utánam
száz esztendővel vagy több százzal él,
ajzott napon vagy furcsa éjszakában
egy titkos rezdülést érez magában,
s csodálva kérdi: Bennem mi zenél?

(Nem mondhatom már, 333)

Hogy történik a varázslat? Ez az Áprily-féle "dal" megtestesülő vagy testetlen?

Az egész életmű visszatérő mozzanata az "én", az élet/halál és az ily módon átvitt értelmű "dal" azonosítása. "Még élek és még mindig dalolok" kapcsolja össze közvetlenül a kettőt. A "költő"-minősítést is így módosítja önmagára vonatkoztatva: a titulus nem neki való, "Ember voltam, remegő, dalolló". Férfisorsának "mély zenéjét" hallja, s a halál közeledtét az jelzi, hogy "Halkul a dal" (Még élek, 334, Költő, 335, Túl ötven erdőn, 214, Köszönet, 500). Az elmúlás misztériumára is úgy készül, hogy ismeretlen eredetű, "furcsa dal" kísérti; egyetlen ének, de sokan jelentkeznek benne. "Voltunk homályos kar-kíséret" -- zúgják, s azt ígérik:

MTA Könyvtára
Periodika 1989/216 H.

...ha útrakelsz a búcsúdallal,
rímeid felett átcsapunk
crescendós alvilági karral.

(De profundis -- töredék --, 454)

Ott már a cím is zenét, hagyományt idéz: a 130. zsoltárt, s az utolsó töredék-sorokban meg is nevezi, hogy kiket hall a kórusban: "Régi lelkek, / százéves sorsok, bánatok, / a gyökereim énekeltek." Ez egyben megismétlése, s mintegy kibontása egy régebbi verse: a Mély, tompa hang "sötét zenéjű lelkek" énekének, a kép hátterének (164).

De korábbi verseitől kezdve megjelenik ennek a fajta azonosulásnak egyszerre tárgyiasabb, s mégis tágabb értelmű, egyben éteribb változata is. A természet közelsége, a hegylakók élménye ad módot arra, hogy így sóhajtson fel:

Ó, a "halál" itt
nem borzongató,
több súlyt alig hord,
mint az "este" szó.
...-- itt én se lennék
néma lázadó --
csak végtelenség
tiszta dallama --

-- S ehhez az önmeghatározáshoz közvetlenül csatolódik a halál képzete: "Én itt meg tudnék / szépen halni ma." (A hegylakók, 82). Végigvonul az egész versvilágon a motívum-sor elemeinek asszociálódása zenétől természeti tünemények, a halál szólamának társulásáig, személyes és költői hitvallásig. A romok közt "halálszél harsonáz", "orgonálva" kísér a bú, "barlangokba rejtezik a dal", s a "hang, a Hívás" viharai az ő barlangjaiban "orgonálnak". A nagybeteg költő, Turgenyev maszkjában maga Április, "révült rigó dalát" hallgatja, amint "fuvoláz", s kimondatlanul a halál áll eléje ("ha ő nem lesz"): A márványunk meséje, 64, Vigasztaló vers, 78, Hol járt a dal?, 202, A láthatatlan írás, 175, Turgenyev, 485). S nemcsak a "halál" sötét árnyéka ellen javallja a "zokogó fülemülék" énekét, de az utolsó útra készülve is a "dal"-hoz fordul, a "többinél tisztábban daloló" verseket választ útravalóul és sejteni véli:

...ahol ösvénnyel vár az égi rét,
zenét hallok majd, felséges zenét.

(Telehold, 361, Útravaló, 457)

És ez az élettől búcsúzó sejtelem párja a férfikori élet teljességét átfogó, "fausti" pillanatnak; annak, amikor -- ismét erdő mélyén, patakparton: a természet ölén -- úgy érezte, lehullt szárnyáról a súly, "elhallgatott a gond kusza / zenekara", "némulva állt / az aggodalmak ritmusa". S ebben a máris zenéket, zenekart felidéző közegben így kap lírai testet az átélt bűvölet:

Zengő időtelenbe nőtt
a költő, aki járt velem,
s a dalban is, mely elkísért,
hegedűn sírt a végtelen.

(Kirándulás, 417)

Így találkozik össze -- a természetben -- zene, "zengés" az időtelennel, a költő személyessége és személytelensége átélésével, a hegedű a végtelennel. A motívum-bokor távoli elemei együttesükkel önmaguknál többet idéznek fel. Azt, ami valamennyiükben közös, ami valamennyiőjüket élteti, amely már az emberen, a létezésen túli: transzcendens; s amely csak az ihletett médium: a költő segítségével, a vers varázsával, zenéjével idézhető meg.

Egyetlen motívum-sorozatot követtünk csupán. Azt is, távolról sem kimerítően.[7] Talán arról adhat egyféle képet, hogy akár ezen az egy szálon is le lehetne gombolyítani az Áprily-költészet alapvető vonulatait, felmutatni karakterét. S talán azt is érzékelteti, hogy olyan fajta sűrű és mélyrenyúló -- s főként: originális -- láncolatról van szó, amelyhez illő párhuzamot éppen a természet számtalan képződménye (pókhálók és liánok, moszatok és bozótok sokasága) nyújt, avagy a zene egymásbafonódó füzérei, szólamok, melódiák egymásba átszövődése és egymást átjárása, felidézése. Mindegyiknél az derül ki, hogy az egyes elem -- lírában akár a szó, a motívum -- soha nem áll önmagában, s nem jelenti pusztán önmagát, hanem magába rejti előzményeit és anticipálja az elkövetkezőt. Önmaga előtti és önmagán túli egészet közvetít. Mindig egyszeri és mégis, egyszeriségében összefüggésrendszert, törvényt hordozó, a történelmiség élő mikronja, molekulája.

[7] Akárcsak a hangszerek köréből kimaradt a "kolompok muzsikája" (55.), a "vén mandolin", "ócska hárfa", "mélabús tilinkó" (68., 69., 65.), a "lepattant húrú hegedű", "boltozat-rendítő orgona", s az "ősz hárfás tündére" stb. (67., 76.).

Egyetlen konkrét költői motívum -- minél jelentősebb líráról van szó, annál inkább --, nem csupán kiragadott részlet, hanem utalás is az életmű egészére (adott esetünkben: az életútra, eszmékre, hitvallásra stb.), de a költészet sajátos létrejöttére, "szövésmódjára", belső öntörvényére. Éppen az ismételhetetlen -- itt a csak Áprilyra jellemző -- vonások egyféle esszenciája, de ugyanakkor, s feltehetően éppen ezért általában a költészetre, a művészetre, sőt az emberre vonatkozóan is messzemenő következtetéseket sugall. A visszatérő motívum voltaképpen pszichológiai eredetű: a költő lelki hajlama nyilatkozik meg benne,[8] de ugyanakkor rávilágít arra is, hogy ez a személyes hajlam miként válik egyetemes érték foglalatává: az élő szerkezet testesül meg benne, a kompozíció, amely természetben, művészetben egyaránt a megmaradás, sőt továbbnövekedés titkát őrzi, a harmónia megteremtésének és továbbadásának lehetőségét.

[8] Vö. Oscar Walzel: "seiner seelischen Anlage" (Gehalt und Gestalt in dichterische Kunstwerk, Berlin--Babelsberg, 1923. 45.).

HungInfo

Hungarian Social Sciences and Humanities

Contents of Periodicals

Az évente négyszer megjelenő periodika elsősorban a külföldi érdeklődők számára kíván tájékoztatást nyújtani a magyar társadalomtudományok területén megjelent cikkekről a folyóiratok tartalomjegyzékeinek közreadásával. A folyóiratok részben idegen, részben magyar nyelvűek, de a tartalomjegyzékek minden esetben idegen nyelven (angol, francia, német) kerülnek közlésre. A folyóiratválogatás felöleli a társadalomtudományok teljes körét, így a kiadvány nem csak a külföldi érdeklődők számára biztosít átfogó tájékozódást, de hasznos segédeszköz lehet a magyar kutatók számára is az érdekelt tudományágak és határterületeik 1—1 negyedévi publikációs termésének regisztrálásában.

A folyóirat jelenleg díjmentesen kerül terjesztésre; kérjük jelezni, ha igényt tartanak rá. Egyben kérjük a terjesztésben való közreműködésüket is: szívesen veszünk olyan külföldi címajánlatokat, ahol a folyóirat érdeklődésre tarthat számot.

HungInfo szerkesztősége
Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára
Budapest, Pf. 7.
V. Akadémia u. 2.
1361

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó és Nyomda Vállalat főigazgatója
A nyomdai munkálatokat az Akadémiai Kiadó és Nyomda Vállalat végezte
Felelős vezető: Hazai György
Budapest, 1989. Nyomdai táskaszám: 18073
Felelős szerkesztő: Pomogáts Béla
Műszaki szerkesztő: Sándor István
Megjelent: 15,4 (A/5) ív terjedelemben
HU ISSN 0133-2368

MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA KÖNYVTÁRA

Ára: 27 Ft
Előfizetés egy évre 108 Ft