HA 1.831 5 1.330/c

LITERATURA

1978/1-2

KÖNYV

AKADÉMIAI KIADÓ

LITERATURA

LITERATURA

A Magyar Tudományos Akadémia
Irodalomtudományi Intézetének folyóirata

Felelős szerkesztő: Sőtér István

Szerkesztő: Béládi Miklós

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

Megjelenik évente négyszer

LITERATURA

Megjelenik negyedévenként
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető a Posta Központi Hírlap Irodánál
(Budapest V., József Nádor tér 1. Postacím: 1900 Budapest. Telefon: 180-850)
a posta hírlapüzleteiben és bármely postahivatalnál közvetlenül
vagy postautalványon, valamint átutalással a PKHI 215—96162
pénzforgalmi jelzőszámra
Előfizetési díj 1 évre: 48,— Ft
Példányonkénti eladási ára: 15,— Ft
Index: 26.456
Egyes példányok beszerezhetők: a posta hírlapüzleteiben
az Akadémiai Kiadónál, Budapest V., Alkotmány u. 21
Postacím: 1363 Budapest, Postafiók 24. Telefon: 111-010
Pénzforgalmi jelzőszám: 215—11488; az Akadémiai Könyvesboltban,
1052 Budapest V., Váci u. 24. Telefon: 185-612
Külföldiek által előfizethető: KULTURA Külkereskedelmi Vállalatnál.
Budapest I., Fő u. 32. Postacím: 1389 Budapest, Postafiók 149.

LITERATURA

1978. V. évf. 1–2. szám

TARTALOM

Szegedy-Maszák Mihály: Az elbeszélő és szereplő viszonya Kemény Zsigmond regényeiben 3
Cs. Varga István: Az önapoteózis legendája. Németh László: Emberi színjáték 26
Rónay László: Kosztolányi utolsó évei 38
Tverdota György: József Attila: Párizsi anzix 76
Aczél Géza: A glogoizmustól a dimenzionizmusig. Tamkó Sirató Károly költészetének egy fejezetéről 83

ÁTTEKINTÉS 15 ÉV MAGYAR ZENEMŰVÉSZETÉRŐL 1967–1972

Készítette az MTA Zenetudományi Intézetének munkaközössége

Bevezetés 103
I. Főbb zeneszociológiai tendenciák az elmúlt 15 év zenei életében 104
II. A magyar zenekultúra intézményrendszere 111
III. Az előadóművészet és hangversenyélet fejlődésének általános problémái 122
IV. Opera 130
V. A magyar táncművészet fejlődéséről 144
VI. A magyar zeneszerzés utóbbi 15 évének áttekintése 154
VII. Adalékok a magyar zenetudomány 15 éves fejlődéséhez 163
VIII. A zene a magyar sajtóban 176
IX. A magyar zeneművészet 15 éves történetére vonatkozó válogatott irodalom jegyzéke 184

SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY

AZ ELBESZÉLŐ ÉS A SZEREPLŐ VISZONYA KEMÉNY ZSIGMOND REGÉNYEIBEN

Az elbeszélő nézőpontjának vizsgálatát bármely epikai mű esetében három szinten véljük elképzelhetőnek. A nyelvtani személyek használata teremti meg a leginkább felszíni szerkezetet; a történet elmondójának, szereplőinek és befogadójának az elemzésével már a mélyebb felépítés összetevőit lehet földeríteni; az elbeszélő és a szereplő távolsága pedig már úgy fogható fel, mint az összetevők közötti viszony, s ezáltal maga a mélyebb szerkezet. Miután az első két szinttel már egy-egy korábbi tanulmányban foglalkoztunk, ezúttal a harmadik elemzését tűzzük ki célul. Kétféleképpen próbáljuk meghatározni az elbeszélő és a szereplő viszonyát: az értékek és a történetre vonatkozó ismeretek szempontjából.

1. Az elbeszélő és a szereplő viszonya az értékek szempontjából

Kolostory Albert és Werbőczi nem ismeri magát s a világban elfoglalt helyét. Az elbeszélő fölöttük áll, ezért képes látni ezt. Kisebb mértékben ugyanez a helyzet Jenő Eduárddal, és még kisebb mértékben Gyulai Pállal is. Bánházy Arthurt és Turgovicsot belső megvilágosodás juttatja el az önismerethez. Kassai Elemér többre képes, mint hittük, s ezért felmagasztosul. Ez a három típus az elbeszélő három lehetőségét példázza. Már Arisztotelész ezekre a lehetőségekre célzott, amidőn azt írta, hogy a jellemeknek vagy nálunk jobbaknak, vagy rosszabbaknak, vagy hozzánk hasonlóaknak kell lenniük.[1] A magunk részéről a hősi epika világával azonosítjuk azt az esetet, amikor az elbeszélő fölnéz a szereplőre, a realizmus lehetőségét látjuk az olyan művekben, ahol az elbeszélő magával egyenrangúnak ábrázolja a szereplőt, végül iróniát tételezünk fel, valahányszor az elbeszélő lenéz a szereplőre. A regény történetének korábbi szakaszán az írók többségükben a hősi epika leszármazottjától, a románcos történettől a szoros értelemben vett regény irányában fejlődtek – Cervantestől Jane Austenig. A modern írók viszont a regényszerűségtől indultak és később közeledtek a románcos jelleghez – mint például James vagy Thomas Mann. Az alkotói tájékozódás e két irányát alapul véve, Keménynek nincs köze a modernséghez.

Ha a szociolingvisztikából átvesszük az elbeszélő kompetencia kritériumainak két csoportját, melyek közül az egyik az önéletrajzi, az érzelmekre vonatkozó és a társadalmi, a másik a megállapító, helyeslő és szatirikus összetevőket foglalja

1) Arisztotelész: Poétika. Bp. 1974. 7.

magában,[2] akkor azt mondhatjuk, hogy a románc nyelve az érzelmekre vonatkozik és magában rejti a helyeslés jelrendszerét, a regény nyelve viszont társadalmi és maga után vonhatja a szatirikus mellékjelentéseket. Az irónia a románcból hiányzik, a kulcsregényben viszont uralkodó, a regény a másik két műfaj közötti átmenetnek tekinthető. Az Özvegy és leánya románcnak indul, regénnyé alakul át, és a mű végére majdnem kulcsregény lesz belőle. Kemény máskor is a románc lehetőségét ássa alá: Jenő Eduárdot a hős szintjéről az elbeszélő és a történetbefogadó szintja alá süllyeszti. Kemény regényeiben azért ritka eset, hogy az olvasó képes azonosulni valamelyik szereplővel, mert Kemény éppúgy kétségbe vonja a hős létezését, mint Thackeray a Hiúság vásárában vagy Dickens a Nagy várakozásokban. Pályája második szakaszában Kemény realista regényírásra törekedett – ez indokolta, hogy A rajongókban és a Zord időben köznapi főhőst választott, akivel az olvasó hasonszerűnek érezheti magát. A korábbi szövegekben az elbeszélő olykor az átlagot messze felülmúló műveltségről tett tanúságot, a kései regényekben viszont az elbeszélő és a történetbefogadó egyenrangú: a jeleneteket együtt nézik végig és egymással egyetértésben értelmezik. A korai művek öncsalókról szólnak: a Gyulai Pálban Pierrótól és Farkas Istvántól Sennóig és a címszereplőig majdnem mindenki öntudatlanul felnagyítja önmagát, akár Kolostory Albert vagy Jenő Eduárd. Kassai Elemér önkisebbítő alakja szöges ellentétben áll velük.

Bármennyire is éles a választóvonal Kemény első és második alkotó korszaka között, el kell ismernünk, hogy szükségszerűen követték egymást. A regényszerűséget a románc megtagadása készítette elő, az önkisebbítő hőst az önkisebbítő történetelmondó. A Ködképek és az Alhikmet ironikus elbeszélője azért kisebbíti magát, hogy a szereplő igényt formálhasson a hős rangjára, majd önmaga legyen kénytelen felismerni saját tévedését. Az első alkotókorszak művei azonban nem egyszerűen előkészítették a későbbi regényeket, hanem olyan sajátosságokat is tartalmaztak, amelyek az utolsó regényekben is megtalálhatók. Kemény pályafutásának legállandóbb jellegzetességei közé tartozik az elbeszélő ironikus viszonya a szereplőhöz. A fő- és mellékszereplők ellentétes értékű állapotváltozáson mennek keresztül, de mindkettőben az irónia megnyilvánulását láthatjuk: akire felnézünk, annak reménye általában szertefoszlik, akire lenézünk, annál a remény igazolást nyer. A Zord időben az irónia teljesen elhatalmasodik. Deák Istvántól és Dánieltől Werbőczin, Dorkán át János diákig és Óváriig mindenkit önmagánál és a történetbefogadónál hitványabbnak mutat az elbeszélő, sőt az iróniát még Komjáti Elemérre, Izabellára és Martinuzzi bizonyos megnyilvánulásaira is kiterjeszti. Meglehet, hogy Deák Dóra, az áldozat az egyetlen felmagasztosított szereplő.

Dickens, Thackeray vagy még Balzac főhősei is többségükben közelebb állnak az elbeszélőhöz, mint Kemény néhány főalakja. Nemcsak annyit jelent ez, hogy Keménynél olykor kisebb a felesleg egy tulajdonnévhez kapcsolt minősítőkben és igékben, kevesebb a gyakorító időszemléletű életkép, hanem azt is, hogy egyes alakok belső motiváltsága a történet során megváltozik, és maga után vonja, hogy az elbeszélőnek a szereplőről adott értékelése se maradjon ugyanaz. Gyulai Pál,

2) Henri Wittman: "Théorie des narremes et algorithmes narratifs". Poetics. Vol. 4. No. 1 (13). March 1975. 23, 26.

Kassai Elemér vagy Komjáti Elemér a regény elején szenvedőleges jellem, később viszont cselekvő hőssé válik. Más fő- vagy mellékszereplők megformálása Proust jellemző művészetével mutat némi hasonlóságot: a történetnek egy adott pontjáig és attól kezdve a jellem arcképszerű állandóságot mutat, a szóban forgó ponton alapvető törés következik be. Bánházy az álma előtt naiv és önhitt tervező, az álom után magából kiábrándult ironikus. Turgovics hiú, gyáva, elbizakodott középszer, mielőtt a török táborba indul, visszatérte után viszont már nemcsak mélyre látó, hanem a dolgok végén is túljutott. A szereplők értékelésében megmutatkozó változás okozza, hogy a Ködképek vagy az Alhikmet esetében nem könnyű megállapítani, hol áll pontosan az elbeszélő és hangneme mennyiben emlékeztet a Bolond Istók kevert hangnemére,[3] vagy mennyiben hasonlít A nagyidai cigányok tiszta iróniájához. Annyi bizonyos, hogy az irónia nem a végzetszerűségnek, eleve elrendelésnek a függvénye, hanem azzal függ össze, hogy a főhős rosszul számítja ki cselekedetének következményeit. Gyulai Pál meggyilkoltatja Sennót, abban a hiszemben, hogy Báthory Boldizsár erre fellép unokaöccse, Zsigmond ellen. Kassai Elemér a szombatosok közé megy, azt képzelve, hogy megbékélésre tudja bírni őket. Jenő Eduárd felemeli a jobbágyokat, úgy gondolván, hogy ők megértik a céljait. Az egyéni sorsok azért tűnnek végzetszerűnek, mert az elbeszélő jórészt belülről láttatja őket, és a szereplő tévedését éppen az okozza, hogy ő rosszul ítéli meg a saját helyzetét. Ennek a kérdésnek a bővebb tárgyalása azonban csak úgy lehetséges, ha áttérünk a szereplő és az elbeszélő viszonyának másik vetületére, és feltesszük a kérdést: melyikük tud többet a történetről.

2. Az elbeszélő és a szereplő viszonya a történetre vonatkozó ismeretek szempontjából

A regényíró három lehetőség közül választhat. Ha olyan elbeszélőt alkalmaz, aki kevesebbet tud a szereplőnél, akkor "a jellemek nyilatkoznak meg a tettek által", a szöveg jelentése "a szereplők cselekedeteivel — nem pedig elbeszélés útján"[4] jut érvényre. Az elbeszélő nézőpontnak ezt a tipusát Csernisevszkij nyomán[5] objektívnak nevezzük. Szubjektív elbeszélésről akkor beszélünk, ha az elbeszélő többet tud a szereplőnél, s ezért főleg a saját megfigyeléseit közli a történetről. A két ellentétes lehetőség közötti harmadikat semleges nézőpontként említhetjük. A szubjektív és az objektív nézőpontot összefüggésbe hozhatjuk a szorosabb értelemben vett elbeszéléssel és az ábrázolással, az Erzählung és Darstellung, a telling és showing, az auktoriális és perszonális kifejezésmód, a ténymegállapító és bemutató, constative és performative nyelvi megnyilvánulás, illetve a Meinung és Bedeutung közötti megkülönböztetéssel.[6]

3) Sőtér István: Nemzet és haladás. Irodalmunk Világos után Bp. 1963. 172.
4) Arisztotelész: Poétika Bp. 1974. 15-16.
5) Idézi Mihail Mihajlovics Bahtyin: A szó esztétikája. (Válogatott tanulmányok.) Bp. 1976. 106.
6) Françoise Van Rossum Guyon: "Point de vue on perspective narrative". Poetique 1970. 477. 490: L. Austin: How to Do with Words. Oxford, 1962. 47, 54, 144-145, André Jolles: Formes simples. Paris, 1972. 41.

Keménynél a felsorolt három nézőpont mindegyike megtalálható. Mivel azonban a szubjektív elbeszélés rejti magában leginkább az egyértelmű értékelés lehetőségét, Kemény egyre jobban az objektív elbeszéléshez vonzódott. A Zord idő tisztán objektív részére már Salamon Ferenc is felfigyelt, s a drámai jellegből vezette le e regény szerkezetét. [7] A növekvő objektivitás távolodást jelentett a romantikától, amely az epikában a Don Juannal vagy a Tündérálommal példázható, végletesen szubjektív nézőpontot juttatta érvényre. A XIX. század közepétől a pozitivizmus tudományos igénye is segítette az elbeszélés objektivizálódását, a regényírók a cselekedetek indítóokainak feltárására törekedtek, s Kemény is ehhez a törekvéshez kapcsolódott. [8] Lelki alkata is az objektív elbeszélésre tette alkalmassá: Saját életének eseménytelensége azért váltott ki találgatásokat, szórakozottságát azért gúnyolták, önmagáról semmit el nem áruló, mások viselkedését állandóan kikémlelő magatartását azért érezték ellenségesnek, mert nem tudták felfogni, hogy csak a megfigyelő művész minőségében ismerték. [9] Külföldi kortársai közül Csernisevszkijben fogalmazódott meg hasonló igény, Shakespeare hatására. Dosztojevszkij és James azután olyan sokoldalúan dolgozták ki az objektív elbeszélés lehetőségeit, hogy az ő teljesítményükhöz képest Kemény munkássága nem több szerény kezdeménynél. Tétova kísérletei történeti távlatban mégis előre mutattak, s ennek jelentőségét növeli, hogy olyan kortársaiban sem ismerték fel az objektív nézőponttal járó, még kiaknázatlan művészi lehetőségeket, mint Thackeray vagy Tolsztoj.

A szubjektív elbeszélést legkönnyebben arról ismerhetjük fel, hogy a történetelmondó előrevetíti az eseményeket. Trollope A gondnok (1855) című regényében az "Iphigénia" című, XI. fejezet szerelmi jelenetében az elbeszélő közli a kimenetel több lényeges pontját. Kemény ritkán folyamodik belső előrevetítéshez, de a Gyulai Pálban még többször arra emlékezteti olvasóját, hogy könyvet tart a kezében. A szubjektív elbeszélés művelői — Diderot-tól Bulgakovig — nem szánják a regényalaknak a valószerű jellem szerepét, az objektív nézőpont viszont arra mutat, hogy a regényíró — Flaubert vagy Dosztojevszkij — hőseivel a valóság benyomását akarja kelteni, vagyis el akarja feledtetni olvasójával, hogy könyvet olvas. Kemény munkássága során egyre több vonatkozásban közelített az objektív elbeszélés követelményeihez. A későbbi regényekben a mélyszerkezet már önmagában is az objektív kifejtés lehetőségét kínálja. A rossz előérzet általában hiányzik a hősből, a reménye meghiúsul, mert a tanácsadó vagy hiányzik, vagy öntudatlanul rossz tanácsot ad, nincs, aki lebeszélje a hőst tettéről, a veszély elhárítására sem a hősben, sem rajta kívül nincs lehetőség, a cél elérésétől semmi nem téríti el az ily módon kiszolgáltatott hőst, legfeljebb az fordul elő, hogy belső elhárítás lép közbe, a hős azt éri el, amit nem akar elérni — Komjáti Elemér nem váltja ki Barnabást. A folyamat önmozgása érvényesül, az elbeszélő nem avatkozik be.

A szubjektív nézőpontú felvilágosodás-korabeli regények felépítése az állatmese szerkezetéhez hasonlított: Fieldingnél az erkölcsi tanulság irányította a történetet, és még a Hiúság vására vagy a Nagy várakozások is ennek a mintának a leszármazottja. Kemény történetileg a Vörös és fekete, az Üvöltő sze-

7) Salamon Ferenc: "Zord idő" (1862), in Dramaturgiai dolgozatok II. Bp. 1907. 469, 480.
8) Sőtér István: Nemzet és haladás. Irodalmunk Világos után. Bp. 1963. 571.
9) Pálffy János: Magyarországi és erdélyi urak (1856). Kolozsvár, é. n. 241.

lek, A *félkegyelmű* későbbi típusához állt közelebb, amennyiben félretette a kifejtett moralizálást, nála az olvasónak kell felismernie, hogy a remény elvesztése Kassai Elemér esetében erkölcsi értékmegőrző erővé válik. A *Gyulai Pál*ban még erősen érezhető az elbeszélő önkénye, a későbbiekben Kemény közelebb kerül az epikus Aranyhoz, akinél a téma önnön törvényei szerint dolgozódik ki. Az objektív elbeszélés kezdeményként azonban már a *Gyulai Pál*ban is megtalálható, mivel a történet tetőpontját itt is, mint később, minősítő próbatétel képezi. Gyulai, Kolostory, Sarolta és Komjáti Elemér nem állja ki az erkölcsi próbatételt és elbukik, Kassai Elemér kiállja a próbát és szintén elbukik. Kemény művei tehát nem értelmezhetők úgy, mint a szubjektív nézőpontú írók regényei: nem egyetlen logikai levezetés változatai. Az időszerkezet elemzésekor bemutattuk, hogy az idő a nézőpont függvénye. A történet is, a jellem is önmozgást végez: nem teljesen lehet előre látni, hogy Vandana majd a lángokba rohan, és Turgovics többre képes, mint hittük volna. Kemény akkor is nagyobb függetlenséget ad a szereplőjének, ha az valóban élt történeti személyiség: Werbőczi alakjának megteremtésekor egyes mondatokat szóról szóra átvesz Szalaytól, de a végeredmény merőben különbözik a történetírótól származó jellemképtől. [10] Kemény hőseinek nézőpontja gyakran önálló világképként bontakozik ki, a szerző közvetlenül nem ítélkezik. A kezdeményezés következetlenségét mutatja, hogy akadnak a választott jelrendszerrel összeegyeztethetetlen részek is — például a *Szerelem és hiúság* szubjektív nézőpontú eleje, a reformkori élet értekező jellegű vázlata —, de nem szabad felednünk, hogy teljesen még Dosztojevszkijnél sem hiányoznak az ilyen töredékek. [11] A hangsúlyt azonban arra a törekvésre kell tennünk, amellyel Kemény kísérletet tesz rá, hogy eltávolodjék az allegóriától, a kulcsregénytől, a szereplőket eltávolítsa magától. A történetelmondó és a történetbefogadó kiemelt jelölése is ezt az eltávolítást szolgálja. Egyetlen szereplő sem kapja meg az utolsó szó jogát, nehogy az író szócsöve lehessen. Byron vagy Vörösmarty, vagy a prózaíró Benjamin Constant romantikus szubjektivizmusa magánbeszéddé tette az epikájukat, Keményt a realizmus igénye a párbeszédes értékszerkezethez közelítette. Az ő objektív nézőpontjából olyan világképre következtethetünk, amely szerint nincs mindentudás. A *Ködképek* szerzője burkolt vitát folytat a tételes vallással és – új értékrend hiányában -- az értéknihilizmus kísértésével néz szembe. Az 50-es évek legjelentősebb magyar íróit, a költő Aranyt és Madáchot, a regényíró Keményt, az értekező Eötvöst egyaránt az elfogadható értékrend hiánya nyugtalanította. A *Ködképek* a *kedély láthatárán* éppúgy nem Villemont Randon vagy Jenő Eduárd, a *Zord idő* nem Martinuzzi vagy Frangepán Orbán magánbeszédéből áll, mint ahogy a *Tündérkert* sem Báthory Gábor vagy Bethlen értékrendszerével azonos. Kemény szépprózájában végső soron nincs egyértelműen lezárva az értékszerkezet, hiányzik a félreérthetetlenül azonosítható szerzői álláspont, ehelyett különböző értékrendszerek ütköznek egymásba. A formai kísérletezést az objektív nézőpont indokolja; a *Ködképek* megbontott időrendje, a *Férj és nő* vagy *A rajongók* nyitott befejezése arra emlékeztet, hogy a világ összetettebb, mint az örökölt paradigmák. Jókait nem a külső cselekményesség, hanem az olvasótól kevesebb tevékenységet igénylő szubjektív

10) Sőtér István: Nemzet és haladás. Irodalmunk Világos után. Bp. 1963. 558-559.
11) Mihail Mihajlovics Bahtyin: A szó esztétikája. (Válogatott tanulmányok.) Bp. 1976. 109, 77.

nézőpont teszi könnyebben megemészthetővé. A párbeszédes értékszerkezet befogadásának a nehézségeit mi sem bizonyítja jobban, mint hogy a szépíró Kemény értelmezői közül Péterfytől Szerb Antalig sokan szubjektív magánbeszéddé alakították át regényeit, vagy saját lelki aktusuk és társadalmi helyzetük, vagy az értekező Kemény alapján, vagy saját történeti helyzetükben, az író rehabilitásának céljától vezettetve.

Távolról sem akarjuk állítani, hogy Kemény bármelyik művében is következetesen kitart az objektív nézőpont mellett. Következetlenségei részben a pozitivizmussal szemben elfoglalt álláspontjának ellentmondásaiból következnek. Tárgyiasságra törekszik, de nem vállalja a fenomenalizmust. Ő maga nyíltan nem mindig értékel, de az olvasótól elvárja az értékelést, azt, hogy felvesse a jutalom és a büntetés gondolatát. Az ellentmondást az okozza, hogy bizonyos vonatkozásokban messze távolodik a mese szerkezetétől, de a történet mélyszerkezetében megtartja annak funkcionális jellegét. A Zord időben például a következő funkciósort lehet felismerni: Komjáti Elemér célt tűz ki, feleségül akarja venni Deák Dórát; ennek lehetőségét újabb célkitűzéssel akarja elérni, emelkedni akar a társadalomban; tudatos támogató szolgálatába áll, de ez a segítő, Werbőczi, öntudatlan gátló, s így ő kudarcot vall. Nem nehéz belátni, hogy e funkciósor nem a realista regényeket alapvetően jellemző kijelentő módnak, hanem az egyszerű formákat jellemző óhajtó, felszólító, feltételes és előrevetítő módnak, tehát az akarat és a feltevés módjainak[12] rendelődik alá. Igaz, a Zord idő meseszerűségét Keménynek egyetlen másik regénye sem éri el, de végső soron A rajongókban is a paraszti kultúra egyszerű formáinak bonyolítását ismerhetjük fel abban, ahogyan Kassai Elemér sorsának megalkotásakor Kemény a jutalmazást erkölcsi hatássá változtatja. Nem kérdés, hogy a mitikus képzelettel járó végleges válaszadás gesztusa távol áll tőle, de több regényének mélyszerkezete átmenetet képez két másik egyszerű forma: az egyértelmű megoldást nem adó találós kérdés és az olyan példaság között, amelyben a kérdésföltevés választ kényszerít ki a megkérdezettől,[13] aki ebben az esetben az olvasóval egyenlő. A Férj és nő a példasághoz áll közelebb, ezért kevésbé burkolt a benne megfogalmazott tanítás, a Ködképek viszont inkább rejtvényszerű.

Elhárítható-e a végzet s van-e büntetés Kemény regényeiben? Az objektív nézőpont okozza, hogy nem könnyű válaszolni e kérdésre. Gyulai Pál vétkezik, Kassai Elemér nem. Mindkettőt meggyilkolják. Gyulai összehasonlíthatatlanul értékesebb egyéniség, mint Senno, bűnhődéséről mégsem lehet azt állítani, hogy nincs arányban tévedésével,[14] hiszen az értékelés alapját nem a címszereplő politikai elgondolásainak kell képeznie, hanem annak a magatartásnak, amely szerint az egyén halála puszta eszközzé minősül. Ez az értékszerkezet azonban nem általánosítható Kemény többi művére, mivel Kassai Elemér nem követ el a Gyulaiéhoz fogható tévedést. Az objektív elbeszélő az olvasóra bízza a döntést, ő maga többféle okoskodásra ad alapot, a Gyulai Pálban a hős az egyezség megtartása, a Zord időben annak megszegése miatt vall kudarcot. Gyulai azzal a kérdéssel kénytelen szembenézni, megölesse-e Sennót, Komjáti Elemérnek arra kell válaszolnia, haladéktalanul kiváltassa-e Barnabást, Kassai Elemérnek azt kell eldöntenie, felkeresse-e Pécsi

12) Tzvetan Todorov: Poétique de la prose. Paris, 1971, 123-124.
13) André Jolles: Formes Simples. Paris, 1972. 77-86, 103-117, 150-155.
14) Gyulai Pál: "Kemény Zsigmond", in Emlékbeszédek. 3. bőv. kiad. Bp. 1974. I. 170.

Sebestyént. Mindhárman saját legbensőbb indítékuknak engednek. A történés szintjén mindhárman elbuknak, de Kassai Elemér az elbeszélésén pozitív értékelést kap. A Gyulai Pál félreértelmezéséből kiinduló általánosítás alapját Péterfy vetette meg, de szélsőséges formáját a szellemtörténészek hozták létre, Kemény tragikumát ők hamisították fatalizmussá. Ez a felfogás azóta csak árnyaltabb formában fogalmazódott meg.[15] A magunk részéről úgy látjuk, hogy sem Gyulai, sem Komjáti Elemér nem a túlhajtott erény miatt bukik el, ezért inkább azokkal értünk egyet, akik szerint Komjáti Elemér "nagyrészt önhibája miatt válik Barnabás áldozatává", Gyulai pedig "tragikus elvakultsága" következtében bukik el.[16] Azt viszont már nem mernénk túlzás nélkül állítani, hogy "Kemény már első eszmélésétől kezdve mindennemű tevékenységében és művében — így a Gyulai Pálban is! — következetes elutasítója a végzet, a fatalizmus tanának".[17] Laczkó István sorsa egészében nem végzetszerű, de Kassai Elemérről már ugyanazt nem állíthatjuk teljes bizonyossággal. Kassai Elemérnek nincs döntési szabadsága. Az alakok többsége viszont maga választ: Gyulai meggyilkoltatja Sennót, Báthory Zsigmond elárulja gyóntatójának a titkos tanács határozatát Báthory Boldizsár megöletéséről, Kolostory Albert szerelmi viszonyt folytat Idunával, Mikes János részt vesz a lányrablásban. Komjáti Elemér nem siet kiváltani Barnabást. Későbbi választásaik lehetőségeit ők maguk korlátozzák korábbi döntéseikkel. Gyulai kiszolgáltatottsága nem az elbeszélő szubjektív nézőpontjából következik, hanem objektíve a regénybeli törvényszerűségből, valamint abból, hogy Gyulai kegyenc. Éppen ezért nem hisszük, hogy a Gyulai Pál énregény lenne.

Kemény sokat emlegetett fatalizmusáról tehát a következőket mondhatjuk. Az értekező Kemény nem fatalista nézeteket fejtett ki — ebben Péterfyvel és Szerb Antallal szemben Horváth Jánosnak, Martinkónak, Sőtérnek volt igaza. A szépíró Kemény műveiben viszont az értékszerkezet — bármilyen is legyen — szükségképpen fikcióban, kitalált történetben tárgyiasul, tehát nem bizonyítható vagy cáfolható, nem tekinthető értekező-tanító jellegűnek. Ha értekező művé minősítjük át Kemény regényeit, akkor mitizáljuk a bennük levő fikciót. A Wagner-operák fiktív mitizálása a Harmadik Birodalomban emlékeztethet rá, hogy a fikció mitizálása szélsőséges formájában milyen veszélyes lehet. Mivel a szépíró Kemény az objektív és a szubjektív nézőpontot egymással váltogatja, nemcsak műveinek világképe között vannak lényeges eltérések — a Ködképek iróniájától A szerelem életének elégikuma is, A rajongók tragikuma is távol áll —, hanem egyazon műben is összetett az értékrendszer. Kemény méltatói közül többen nem tettek különbséget az értekező és a szépíró, a politikus és a művész világképe között. Kétféleképpen mitizálták regényei világképét: vagy a súlyegyenelmélet abszolutizált formáját próbálták rákényszeríteni a szépprózára — mint Beöthy és Horváth János —, vagy Széchényivel együtt a magyar finitizmus képviselőjének tették meg Keményt — mint Péterfy, Szekfű,

15) Gyulai Pál: Kemény Zsigmond, in Emlékbeszédek. 3. bőv. kiad. Bp. 1914. I. 169: Szerb Antal: Magyar irodalomtörténet Bp. 1935. 323-324: Németh G. Béla: Türelmetlen és késlekedő félszázad. A romantika után. Bp. 1971. 138–139.

16) Sőtér István: Nemzet és haladás. Irodalmunk Világos után. Bp. 1953. 564. Barta János: "Kemény Zsigmond", in Kemény Zsigmond: Gyulai Pál Bp. 1967. I. 72.

17) Rigó László: "Barla Gyula: Kemény Zsigmond főbb eszméi 1849 előtt". ItK 1974. 1974. 515.

Prohászka Lajos és Szerb Antal. Ezekkel a félreértelmezésekkel szemben arra hivatkozhatunk, hogy a cselekmény elsődlegessége és az objektív nézőpont fontossága kizárják annak a lehetőségét, hogy szépprózájában állást foglalhasson a szabad akarat és a determinizmus kérdésében. Gyulai Pál kihívja maga ellen a végzetet, Kassai Elemér öntudatlanul lesz a végzet áldozata. Az egyikük cselekvőként, a másikuk szenvedőként áll szemben a végzettel. Az első esetben a szándék tetthez, a másodikban a szándék hiánya történéshez vezet. Az értekező Kemény 1849 után a végzet elkerülhetetlenségét hirdette. A regényíró a végzetnek sem elkerülhetetlenségét, sem elkerülhetőségét nem hirdette, mert akkor nem lett volna regényíró. A Két boldogban az elbeszélő így vezeti be a fatalista Csiaffer basa és a voluntarista Kun Kocsárd utolsó találkozását:

"Léleknyugalom-e a boldogság, vagy az idegek kedves izgatottsága? E kérdést Czsiaffer basa és Kun Kocsárd ellenkezőleg döntötték el, mi pedig tán egyikük nézetét sem fognók magunkévá tenni ..."

Az elbeszélő anélkül állítja szembe e két értékrendszert, hogy állást foglalna egyikük mellett s a másikuk ellen. A két hős közül egyik sem tudja a másikat meggyőzni a maga igazáról. Mindketten saját létfelfogásuk szerint cselekszenek, s ami ennél is fontosabb: egyikük igazát sem cáfolja meg a saját története. Cziaffer basa elégedetten, boldogan hal meg, mert rendíthetetlen a hite, hogy a paradicsomba jut. Kun Kocsárd e világi szabadságához való jogának akar érvényt szerezni. Ő is eléri a célját: hét évi börtön után nemcsak kiszabadul, de összes birtokát visszakapja, sőt azt a dombocskát is, amelyet annak idején jogosan foglalt vissza fejedelmétől.

A Két boldog nézőpontja látszólag tisztán objektív. Valójában az objektivitásnak mindig határa van: az író értékrendje még akkor is eleve megszabja a történet alakulását, ha az egyes regények értékszerkezete különbözik egymástól. Igaz, hogy Kassai Elemért leszámítva Kemény hősei általában maguk választanak, de alig választhatnak jól, s az ebben rejlő irónia már szubjektív mozzanatra utal vissza. Ha tehát korábban különbséget tettünk a szövegben tárgyiasult szerzői tudat és elbeszélő között, akkor objektivitáson csakis az elbeszélőnek a háttérbe szorítását érthetjük. Mivel a teljes objektivitás még ebben a korlátozott értelemben véve is csak a drámában létezhet, az epikai objektivitás még szűkebb körű. Az objektív és a szubjektív elbeszélés csak ideáltípusként állítható szembe egymással, a művekről gyakran nehéz eldönteni, melyikhez tartoznak. Az objektív nézőpont véglete átcsap szubjektivizmusba. Az Alhikmet, a vén törpe vagy A szerelem élete visszaemlékező epikus helyzetét például úgy is felfoghatjuk, mint objektív nézőpontba ágyazott szubjektív nézőpontot: az elbeszélő ugyanaz a személy idősebb korban, mint a főszereplő. Még a párbeszéd különböző részeinek egymáshoz illesztése is rendező, megfogalmazó munkára utal vissza, a nyelv önmagában szubjektív megformálást mutat. Éppen ezért az objektív és a szubjektív nézőpont elvonatkoztatás a gyakorlatban attól függ, hogy mi számít megszokottnak az olvasó számára. Nemcsak történetietlen, hanem a dolog lényegét differenciálatlanul látó szemléletre vall az olyan megállapítás, mely szerint "nagy veszteség, hogy A rajongók monológjaiban, a szereplők szuggesztív megszólalásából, önmaguk helyzetmegítéléséből is kihalljuk a regényíró figurát irányító hangját."[18] Egyrészt ugyanis Kemény mindig jelölt elbeszélőt szere-

18) Sükösd Mihály: "Kemény Zsigmond regényrétegei", in Küzdelem az epikával. Bp. 1972. 92, 95.

peltet, és térnek, időnek ez az elbeszélő a feltétlen ura, másrészt a szerzői tudatot semmiféle objektivizmussal nem lehet kiiktatni. A Moby Dickben (1851) az első mondattól az utolsóig Ishmael, az egyszerű tengerész az elbeszélő, a szöveg mégis tele van egy rendkívül sokoldalú, sokszor kimondottan szakértő olvasottság megnyilvánulásával. Sőt, James végletesen objektív nézőpontú regényeit is felfoghatjuk egyetlen magánbeszédként. Kemény esetében viszont nemcsak arra kell emlékeztetnünk, hogy a szubjektív és az objektív nézőpont viszonya ellentmondás-egység, "a világnélküli szubjektivitás végtelen túlsúlya vagy e szubjektivitás lelketlen-embertelen elnyomása az ilyen alkotói magatartás emberi kérdésességét szükségszerűen átviszi a műbe, és ezzel megszüntethetetlenül problematikussá teszi,"[19] hanem arra is, hogy a Kemény regényeiben használt szabályrendszer olyan történeti képződmény, mely szükségessé teszi a szubjektív elbeszélést. Az objektivizmusnak Arisztotelészig felvezethető[20] előítélete bármely író tárgyalásakor történetietlen normativitáshoz vezetne, Keménynél pedig különösen nem helyénvaló, mivel ő mind a szubjektív, mind az objektív nézőpontnak saját hatáskört adott, az előbbinek az értelmezett, utóbbinak a látszatvilág ábrázolásában.

A regény megformáltsága mindig kísérletező munka eredménye. Amennyiben tudatában vagyunk ennek, bizonyos mértékig már szubjektív nézőpontot tételezünk fel. A jelentős regényírók Cervantestől és Sterne-től az Esti Kornél és A Mester és Margarita szerzőjéig ellenregényt írtak. A kísérletezésnek mindig az a mozgatója, hogy a paradigmatikus forma nem szolgáltat igazságot a regényen kívüli világ szétágazóságának. A szubjektív rendezőelv tehát az objektivitás nevében lép működésbe. Másfelől a konvenció áthágása a képzelettel lehetséges, amely viszont az emberi szubjektum szabadságának a megnyilvánulása. Ez indokolja, hogy nemcsak A rajongók kevéssé, hanem a Ködképek a kedély láthatárán erősen jelölt elbeszélőjének nézőpontjában is találunk szubjektív mozzanatot. Önmagában sem az objektív, sem a szubjektív elbeszélés nem magasabbrendű, nincs értelme feltenni a kérdést, hogy Richardson vagy Fielding, Dosztojevszkij vagy Tolsztoj-e a nagyobb regényíró, a Ködképek vagy A rajongók-e a jobb regény. Esztétikai fogyatékosságról csak akkor beszélhetünk, ha a regényíró az általa választott szabályrendszert anélkül hágja át, hogy új rendszert hozna létre. A Hiúság vására végefelé Thackeray nem tud mit kezdeni Becky Sharppal, aki a történet menetét korlátlanul megszabó jellemmé vált. Mivel a regény erőszakolt értékszerkezete Becky Sharp elbukását követeli meg, ostobaságokat kell elkövetnie, holott a könyvben mindaddig ő volt az egyetlen értelmes személy. Hasonló törést érzünk a Gyulai Pál ötödik részének abban a jelenetében, amely két férfi leírásával kezdődik, majd párbeszédével folytatódik. Az egyik résztvevő "Bodó uramként" szólítja meg társát, s az olvasó fokozatosan eljutna a másik fél azonosításáig, de ekkor az elbeszélő közbelép és megnevezi Márkházyt. A megsejtetésnek szerves folyamata lerombolódik. Ugyanilyen típusú művészi hiányosságot a Zord időben is találhatunk, ez is a két regény korábban már kiemelt összefüggését támasztja alá. Mikor Turgovicsnak levele érkezik Martinuzzitól, amelyben parancsot kap, hogy másnap ajándékokkal a török táborba menjen, először a hatást látjuk, amelyet a levél Turgovicsra tesz, majd szerzői értelmezéssel bevezetve olvassuk a levelet. Ugyanez a helyzet ismétlődik, amikor a törökök börtönében

19) Lukács György: Az esztétikum sajátossága. Bp. 1965. I. 725.
20) Arisztotelész: Poétika. Bp. 1974. 58.

Komjáti Elemér elolvassa Werbőczinek hozzá intézett levelét. Először most is a levélnek az olvasójára tett hatását látjuk, s csak ezután következik a levél, az elbeszélő bevezetésével. A hatás intenzitását csökkenti az elbeszélés ütemének ez a lassítása. Művészileg hatásosabbnak véljük azt a tisztán objektív nézőpontú részletet, amelyben Senno levelét a történetbefogadó Gyulaival egyszerre olvassa el, mert itt az olvasónak tevékenyebb befogadásra nyílik lehetősége: sajátmagának kell elképzelnie Gyulai lelkiállapotát. A hibáztatott részekben mégsem azt kifogásoljuk, hogy a nézőpont következetességén esik csorba, mert a nézőpont egyértelműségén csak a szöveg egysége múlik, az pedig az esztétikai hatásnak csupán egyik előidézője. Szemünkben az említett részeket azért lehet kárhoztatni, mert bennük a regényíró áthágja azokat a maga által teremtett és csekély kivételtől eltekintve megtartott szabályokat, amelyek alapján kijelölte az objektív és szubjektív nézőpont érvényességi körét.

Nagy általánosságban igen könnyű meghatározni ezt a két érvényességi kört. Keménynél a jelenetekben az objektív, a panorámaszerű kitekintésekben a szubjektív nézőpontot juttatja elsődleges szerephez. Más szóval, az objektív és a szubjektív nézőpont az ő jelrendszerében rokonértelmű a megjelenítés, sőt a történet és az elbeszélés, az előtér és a háttér közötti megkülönböztetéssel. A történet fő mozzanatait megjeleníti, a szubjektív tudósítást kötőelemként, gazdaságossága miatt használja. A Zord idő elején, Deák István és Dániel együttlétének ábrázolásakor az elhangzott szavak közvetlen idézése felel meg az objektív, a harmadik személyű, múlt időben írt értelmezés, az elhangzottak minősítése felel meg a szubjektív elbeszélésnek. A szubjektív részek egyrészt arra emlékeztetnek, hogy a regény éppúgy konvenció, mint a könyv és a betű, másrészt többnyire a romantika hatását mutatják, az objektivitás a realizmus nevében el akarja felejtetni az olvasóval, hogy könyvet olvas.

Ez az általános törvényszerűség csekély módosítással Keménynek bármelyik szépprózai művére alkalmazható. A Gyulai Pálban az elbeszélő példázatai és önértelmezései adják a szubjektív részek tetemes részét. Az objektív elbeszélésnek három formáját lehet megkülönböztetni. Közülük a visszatekintés a leggyakoribb: Eleonóra apjának átkáról először Eleonóra, a muderrisek által elfogott Andori rokonairól először az öreg Andori szavaiból értesülünk. Sokkal ritkább az objektív előretekintés: Báthory Zsigmond utasítja Gergely diákot, hogy tegye meg a szükséges intézkedéseket Sofronia ügyében, de ezeknek az intézkedéseknek a mibenlétéről az olvasó csak akkor szerez tudomást, amidőn már foganatosíttatnak, tehát a szereplővel együtt éli át a vele történő eseményeket. Az elbeszélő gyakran azt a benyomást igyekszik kelteni, hogy a szereplő többet tud nála. Az öreg Andorit hevesnek mondja "vagy a szenvedett méltatlanság, vagy a megsértett büszkeség miatt", az életében először csibukozó fejedelmet így írja le:

> "Zsigmond a sötét szemeket, melyeket alant szokott volt hordani, a földről egyenesen a leány arcára vetette. Azokban rejtélyes tűz égett, vagy hangulata, vagy a most először élvezett növény miatt."

A szubjektív és objektív efféle ütköztetései okozzák a Gyulai Pál szövegének kísérleti jellegét. Az Özvegy és leányában az objektív elbeszélésre esik a hangsúly, és az objektív-szubjektív ellentét mindig az előtér-háttér szembeállításnak felel meg. Különösen feltűnő az objektív nézőpont használata a fejezetek végén és elején. A regény kezdetekor egy "lovag" érkezik a szentléleki kastély bejáratá-

hoz, akiről csak később tudjuk meg, hogy Mikes János. Ugyanilyen a második rész kezdete, amelyben egy "idegennel" ismerkedünk meg, s csak utóbb azonosíthatjuk őt Mikes Móriccal. Ezekből a példákból is világos, hogy Kemény az ismeretek folyamatszerű kibontására használja az objektív nézőpontot, szemben a gyors, tételszerű tudósítással, amely a szubjektív nézőpont hatásköre. Az objektív-szubjektív megkülönböztetésnek ilyen egyértelműsége kizárja, hogy előfordulhassanak a Gyulai Pálra jellemző művészi fogyatékosságok, bár ugyanez okozza, hogy itt hiába keressük a korábbi regény összetettségét. A rajongók nagy esztétikai hatásához sok más tényező mellett az is hozzájárul, hogy az objektív-szubjektív szembeállítást ismét bonyolítja, de ezúttal anélkül, hogy a rendszerszerűségét lerombolná. A paradigmatikus befejezést kifordító, ironikus "boldog befejezés" éppúgy a kimondatlanra van kihegyezve, mint Arany lírájában a legszebb verszárlatok.[21] A szubjektív nézőpont eredménye annyiban, amennyiben a befejezettség önkényes jellegére hívja fel a figyelmet, de az objektív nézőpont megnyilvánulása, amennyiben jelzi, hogy az utolsó lapokon ábrázolt folyamatok lezáratlanok.

A művészileg értékes regények és a paradigma között általában feszültség van, mert a regényíró a konvenciót szubjektív önkény megnyilvánulásának látja. Thomas Love Peacock (1785-1866) nem távolodott el a kulcsregény paradigmájától, Lidérc apátság (1818) című művét ezért érezzük a romantika rendkívül szubjektív kigúnyolásának, ezért tudjuk a benne szereplő Cypress ("Ciprus") urat egyértelműen Byronnal, Flosky urat Coleridge-dzsal, Scythropot Shelley-vel azonosítani. Kemény ezzel szemben a Ködképek a kedély láthatárán írásakor jelentős mértékben deformálta a menipposzi szatíra paradigmáját, amennyiben a történet időrendjének ettől a műfajtól hagyományosan idegen átalakításával bonyolította. Ezért képzelhető el, hogy e szöveg leegyszerűsítői arról vitatkozzanak: Alexander Bach vagy Kossuth Lajos szolgált mintaképül Jenő Eduárd megformálásakor. Hasonlóan járt el Kemény a Két boldog megírásakor is. Csiaffer és Kun Kocsárd története egyszerű példázatként indul, de aztán a nem várt, az emberi szabadság feszültségbe kerül a paradigmával. Ezekben a művekben a szubjektív nézőpont a történet, az objektív viszont a jellem és az elbeszélés vonatkozásában jut érvényre.

A Zord idő a Ködképeknél és A rajongóknál is sokkal ellentmondásosabb regény. Hiányzik belőle a szerzői tudat szempontjából objektív, elbeszélő-szereplők szempontjából a szubjektív elbeszélésnek a Ködképekre jellemző következetes végigvitele, ugyanakkor elő- és háttérnek A rajongókban kidolgozott dinamikája is. Ami eredetileg történeti háttér lenne, az félig-meddig maga is előtérré válik, s ebben az eldöntetlenségben művészi fogyatékosságot kell látnunk. Mindez korántsem jelenti, hogy Kemény itt föladná az objektív nézőpont iránti érdeklődését. A visszatekintések az ellenkezőjét bizonyítják: a Deák-testvérek beszélgetéséből tudjuk meg, hogy Komjáti Elemért egykor Werbőczi váltotta ki a török rabságból; Barnabás múltját több szakaszban, de sosem az elbeszélő tudósításából ismerjük meg; Turgovics és a történetbefogadó Bornemisszának Turgovicshoz intézett szavaiból értesül arról, hogy Bornemisszát Ferdinánd-párti viselkedése miatt kisemmizték: Turgovics a lányától hallja, hogy sokan már elhagyták a fővárost: Werbőczi említi, hogy a váradi békéről szólt a szultánnak, aki erre mosolygott, s nem ütődött meg; Izabella

21) Sőtér István: Nemzet és haladás. Irodalmunk Világos után. Bp. 1963. 552, 703.

belső magánbeszédében szerepel az a tény, hogy Magyarországot két éve tekinti második hazájának; a borbély közli János urral, hogy az előbb valakit török ruhában látott, aki reggel még magyar ruhát viselt. A példákat tovább lehetne sorolni, melyek egyre sűrűsödnek, mígnem a tetőpontkor tíz lapon hat objektív visszatekintés van összezsúfolva: Elemér halálát Turgovics, Dorkáét János diák meséli el Werbőczinek, Barnabás megőrüléséről a janicsárvezér, hírnökök és szolgák számolnak be a budai basának, a török táborban kiütött betegségről a főbasa örmény háziorvosa ejt szót. A visszatekintéseknek ezt a kitűnően megszerkesztett, előre haladó rendszerét szervesen egészíti ki az objektív nézőpontnak másik használata: a tisztán párbeszédes jelenet. Ilyenkor a hatást fokozza a ki nem mondott. Dóra és Dorka, vagy Elemér és Barnabás párbeszédében az elbeszélő hallgatása fokozza a feszültséget. Az is sikeresnek mondható, hogy Elemér és Dóra végső szerelmi jelenete értelmezés nélkül marad – Keménynek így sikerül elkerülnie a XIX. századi magyar regények érzelgősségét.

A hibát nem az okozza, hogy más alkalmakkor Kemény a szubjektív nézőponthoz folyamodik és a szereplők — főként Barnabás és Elemér — érzelmeit, lelkiállapotát értelmezi. Még azt sem véljük elvetendőnek, hogy az első részben az elbeszélő saját gyermekkorát is felidézi, a mű vége felé pedig kiutal Verancsics Antal történeti munkájára. Azokat a részeket tekintjük elhibázottaknak, amelyekben az elbeszélő feleslegesen túladagolja az értelmezést: szubjektív nézőpontból tudósítja az olvasót arról, amit már megsejthetett az objektív részekből, közli, hogy Izabella téved, amikor úgy hiszi: Frangepán Orbánra királynőként s nem asszonyként akar támaszkodni. Megnevezi azt, amire Werbőczi rövidlátása miatt nem gondolt. Megmagyarázza a Deák-testvérek értetlenségét Kállay Menyhért budai levelével szemben:

> "Deákék a politikai cselszövényekhez nem értvén, honnan gyaníthatták volna, hogy Werbőczit a Ferdinánddal tartók gúnyból nevezik zsidóbírónak, s az öreg Kállay Menyhértet e párt értesíté a történetekről."

A valamennyire is figyelmes olvasó már régen tisztában van Izabella és Frangepán öntudatlan szerelmével, Werbőczi naivitásával s a Deák-testvérek csekély világismeretével, amikor e túlmagyarázó mondatokhoz ér. A szóban forgó szövegrészeknek azért tulajdoníthatunk súlyos művészi fogyatékosságot, mert bennük az elbeszélő indokolatlanul nagyobb távolságból is elbeszéli azt, amit egyszer már közelebbről is láttatott.

Ebből a tényből arra lehet következtetni, hogy az elbeszélő nézőpont tárgyalásához még egy szempontot fel kell vetnünk, meg kell vizsgálnunk az elbeszélő és történet távolságát.

3. Az elbeszélő és a történet távolsága

A nézőpontnak eddig sorra vett összetevőit három ellentétpárra vezethetjük vissza. Ugyanannak és másnak a szembeállítása nyilvánul meg abban, ahogy az egyik helyszínt, időt, szereplőt a másik váltja fel. Rész és egész viszonya áll fenn olyan szövegek között, amelyek a közösségnek egy tagjával, illetve a közösség egészével foglalkoznak. Végül a helyileg meghatározott és meghatározatlan mint történet és elbeszélés váltogatja egymást.

Megállapítottuk, hogy a regény elképzelt tere nem euklidészi, hanem projektív: az elbeszélő szemszögéből kivetített tér.[22] A nézőpont változása elsősorban az elbeszélés terének a változásából származik. Ezt Keménynél két szembeállítással magyarázhatjuk. A kitágulás és a beszűkülés mozgása figyelhető meg az olyan részletekben, ahol a kint és bent, a tömegjelenet és a kevés szereplő, a nyílt és a zárt tér, az utca és az épületbelső váltja egymást — elsősorban a *Gyulai Pál*, *A rajongók* és a *Zord idő* lapjain. A másik alapvető törvényszerűséget a vízszintes és a függőleges kiterjedésnek, a külső és a belső cselekményességnek az aránya képezi. Kemény egész életművében a belső cselekményesség elsődleges.

Az említett két szabályszerűséget közös nevezőre hozva, azt állíthatjuk, hogy Kemény műveiben a nézőpont olyan virtuális térben határozható meg, amely kéttagú szembeállítás szerint rendeződik. Az elbeszélő vagy közeli, alacsony szemszöget választ s ilyenkor véges előteret, vagy távoli, magas szemszögből végtelen hátteret ábrázol. A megkülönböztetés értékítéleteket rejt magában: a regény cselekménye mozgást és zártságot, a történelem nyugalmat és nyitottságot mutat. Talán még azt a feltevést is megkockáztathatjuk, hogy Kemény a maga szemszögéből a rövid távú folyamatokat vagy általa kevéssé, vagy egyáltalán nem értelmezhetőnek véli. Ezzel a gondolattal itt nem foglalkozunk, mert a regények értékszerkezete kölön elemzést igényel.

Előzetes megjegyzéseinket két további észrevétellel egészítjük ki. A tér vizsgálatakor külön szóltunk ábrázolt és ábrázoló térről, azaz egyrészt a történet teréről, az alakok és a környezet viszonyáról, másrészt az elbeszélés teréről, az elbeszélő és a történet távolságáról. Most azért csak a második teret vesszük figyelembe, mert a nézőpont vonatkozásában az ábrázolt tér is az ábrázoló tér függvénye. A tér vizsgálatakor a regények mimetikus jellegéből indultunk ki. Most arrra kell emlékeztetnünk, hogy mind a történet, mind az elbeszélés tere virtuális és nyelvi jellegű, akár a nézőpont, amelytől mindkettő függ. Sőt, az időszerkezet is az elbeszélő és a történet távolságának van alárendelve, Kemény sohasem él folyamatos időszerkezettel — ellentétben például a levél- vagy a tudatregény művelőivel, akik a történetet nagyjából egyazon ütemben, gyorsasággal beszélik el. A *Férj és nő* időszerkezete a *Tom Jones*éhez hasonlít: az elbeszélő lassításhoz, fokozáshoz folyamodik, egyre közelebbről ábrázolja a történést. Többi művében Kemény szakaszos, tömbszerű időszerkezetet alakít ki. Ezen azt értjük, hogy a történetet szakaszokra osztja. Egy-egy szakaszt saját felépítéssel bíró tartamként ábrázol, két szakasz közötti idő elteltét viszont szerkesztetlenül hagyja. A szakaszt időtartamként érzékeli az olvasó, a szakaszok közötti időközt nem. Az elbeszélés terének a vonatkozásában az előbbi az előtérnek, az utóbbi a háttérnek felel meg. Ez a kettős megkülönböztetés azonban nem elegendő támpont a művek jellemzéséhez, hiszen Keménynél az elbeszélő és a történet távolsága több fokozatban érvényesül, és a távolság a szubjektív nézőponttal is társítódik. Az objektív külső nézőpontú szövegrészekben a szereplő tölti be a megismerő én szerepét. Kemény művészi jelrendszerében az objektív és a szubjektív, a külső és a belső nézőpontok állandó váltakozása képezi az elsődleges szabályszerűséget.

22) Vö: Jean Weisgerber: "Notes sur la représentation de l'espace dans le roman contemporain". Revue de l'Université de Bruxelles 1971. 159-160.

Objektív és szubjektív, külső és belső nézőpont lehetséges társításait kétféleképpen lehet értékelni az epikában. Elképzelhető, hogy e lehetőségek között valaki eleve értékkülönbséget lát. Arisztotelész a fordulat és a felismerés meghatározásakor elismerte a külső és belső cselekményesség egyforma létjogosultságát, a szubjektív megközelítést azonban az objektívhez képest másodlagosnak nevezte, azt írta, hogy az epikus költőnek saját magának "nagyon keveset szabad beszélnie". Az ő felfogásával a Platónét állíthatjuk szembe, aki az "egyszerű" és az "utánzás által történő elbeszélésnek" egyformán elismerte a létjogosultságát, feltételezve, hogy a szubjektív és az objektív nézőpont kizárólagossága lírához, illetve drámához vezet.[23] A magunk részéről Platónnak adunk igazat, éspedig két okból. Egyrészt azért, mert maga Kemény tudatosan vallotta, hogy szépprózájában a különböző nézőpontok keveredése a szervező elem:

> "S én még azt sem vonom kétségbe, miként állhatnak elő az összhangzás és széparányúság iránt a miénknél sokkal fogékonyabb nemzedékek, kik a regény széles alapeszméjéért nem fogják elengedni a mese szoros egységét, és a körülményesség bűbája miatt nem hunyandják be szemeiket a szabálytalanságokra, midőn aztán a regény kénytelen leend drámai szerkezetet venni föl, s oly térre lépni, hol babért bőven gyűjthet, de befolyásának nagy részét elveszti, s létezése sem lesz eléggé indokolva."[24]

Az alkotói szándék azonban nem szolgálhat alapul a megvalósulás értelmezéséhez, éppen ezért más indokláshoz folyamodunk. Az író számára elvileg adott lehetőségek értékelése normatív előírásokhoz, történetietlen szemlélethez vezet. A klasszicisták hajlottak arra, hogy efféle normatív rendszerben lássák az irodalom lényegét, Kemény azonban már azután lépett föl, hogy a felvilágosodás és a romantika történelembölcselői érvénytelenítették ezt a felfogást. Kemény előtt senki sem írt egyértelműen objektív nézőpontú regényeket, s ma már azt is tudjuk, hogy ez egyáltalán nem lehetséges, mivel az objektivizmus egy mértéken túl szubjektivizmust eredményez. Kiváló irodalomtörténészek estek abba a hibába, hogy a nézőpontváltásból származó összetettséget valamely elvont regényszerűség alapján szerkesztetlenségnek vélték, s viszonylag egyszerű felépítése miatt az Özvegy és leányát nevezték a szerző legjobb regényének.[25]

Kemény Zsigmond szépprózáját a nézőpontok igen tág köre jellemzi. A cselekménynek négy rétegét lehet elkülöníteni egymástól: a külső helyzetek külső távoli, a külső események külső közeli nézőpontból ábrázoltatnak; a belső helyzetek belső nézőpontú elbeszélés, a belső események belső nézőpontú beszéltetés útján jutnak tudomásunkra. Tovább bonyolítva ezt a szabályrendszert, a korábban vizsgált értekező általánosítások külső távoli szubjektív, az elbeszélő harmadik személyű értemezései külső távoli objektív, a megfigyelő jellegű, mellékszereplővé előléptetett,

23) Arisztotelész: Poétika. Bp. 1974. 25-26, 58: Platón: Az állam, in Összes művei. Bp. 1943. I. 835-837.

24) Kemény Zsigmond: "Eszmék a regény és dráma körül", in Élet és irodalom. Tanulmányok. Bp. 1971. 191.

25) Gyulai Pál: "Kemény Zsigmond", in Emlékbeszédek. 3. bőv. kiadás Bp. I. 1972, Németh G. Béla: Türelmetlen és késlekedő félszázad. A romantika után Bp. 1971. 131-132, 137-138.

a várakozást fölcsigázó, a helyzetet tudatosan bonyolító, korlátozott tudású Várhelyi külső közeli szubjektív, a tiszta párbeszéd a Deák-testvérek vagy Komjáti Elemér és Barnabás között külső közeli objektív, az elbeszélt belső magánbeszéd belső szubjektív, a személyiség alakulását nyomon követő közvetlen belső magánbeszéd belső objektív nézőpont megnyilvánulásának tekinthető. A sor egésze a jelenet határától a középpontja felé mutat és a cselekmény legfontosabb szervező eleme Kemény realista típusú regényeiben. Ezekben a regényekben -- a viszonylag egysíkú Özvegy és leányában, a szerkezetileg önellentmondásos Zord időben és a típus hibátlannak mondható remeklésében, A rajongókban az író kettős szereppel, egyrészt külső, másrészt belső nézőponttal ruházza fel a mindentudó elbeszélőt. Szubjektív és objektív mozzanat is található ennek az elbeszélőnek a látásmódjában, s tulajdonképpen ugyanezt mondhatjuk a Ködképek a kedély láthatárán és az Alhikmet, a vén törpe korlátozott tudású szereplő elbeszélőjéről is. A belső objektivitás egyértelműbb szándékát hiba lenne számon kérni Keménytől, mert ez annyit jelentene, hogy regényeit James későbbi típusú nézőpont technikája alapján próbálnók megérteni. Kemény elbeszélő jelrendszerében több összetevő is elvileg kizárja a fokozott belső objektivitást: a Férj és nőben az elbeszélés ütemének a változtatását, a Ködképek, az Alhikmet és a Poharazás alatt esetében a párhuzamos, ellentétes cselekményeket, a Ködképek, a Két boldog, az Alhikmet, a Poharazás alatt, sőt az Özvegy és leánya szövegében a kulcsregényszerű, példázatos jelleget sorolhatjuk ide.

Mindezeket előrebocsátva, el kell ismernünk, hogy Kemény elődeihez, sőt legtöbb külföldi kortársához képest is nagyobb jelentőségre emeli a belső megközelítést. A külső és a belső jellemet Haller Péter megformálásakor úgy állítja szembe, mint felszínt a méllyel, látszatot a valósággal. Gyulai Pál jellemzésének egy gondolkodásában árnyalt tudat megelevenítése képezi a lényegét, Barnabásében a lelki alkat a meghatározó elem, Pécsi Deborah magatartása tudatos okokban lel magyarázatot, Kassai Istvánnak a magány a lételeme, Pécsi Simonnak a szemlélődő tűnődés, Turgovicsot a lelkiismeret teszi felnőtté, Laczkó István önmeghasonlástól, tudathasadástól szenved, Bánházy Arthur az álomban talál önmagára, a szombatosok a látomás világában élnek, Kassai Elemért a belső szabadság emeli környezete fölé. A mesében másodlagos motíváció itt döntő szerepet kap: Kemény megcsonkítja az epika jelrendszerét, mert nem az eseményeket, hanem az alakokat helyezi előtérbe, az érdekli, hogy miért gyilkoltat Gyulai Pál, miért torzul el Jenő Eduárd. A Ködképekben és az Alhikmetben a belső nézőpontnak azt az előnyét használta ki, hogy egy tudatba helyezheti a cselekmény központját. A realista indíttatású regényekben a belső tragédia, a lélekállapot, az önelemzés ábrázolására vállalkozott. A rejtettebb belső indokok ábrázolásában olyannyira merészen kezdeményezett, hogy még azok a kortársai sem értették meg, akik pedig egészében fölismerték szándékainak művészi igényességét. Salamon ezért nyugtalanította Barnabás jelleme, s még Péterfy is részben ezért marasztalta el Tarnócziné gépiességét, bár ő helyesen látta, hogy a rögeszme ábrázolása Jenő Eduárdnál a jellem összetettsége miatt nagyobb esztétikai hatású.[26] Barnabás, Tarnócziné, Gyulai Pál, Sen-

26) Salamon Ferenc: "Zord idő" (1862), in Dramaturgiai dolgozatok II. Bp. 1907. 488, Péterfy Jenő: "Báró Kemény Zsigmond, mint regényíró" (1881), in Összegyűjtött munkái. I. Bp. 1901. 152. 155.

nóné és Jenő Eduárd alakjában "a szenvedélyek fejlődése" az "ellentétek vitája s öntörvényű mozgása", "a lélekállapotok egymásra tett hatása, önelvű belső fejlődése" a jellemzés fő rendezőelve. Kemény a belső nézőpontnak kettős értelmet ad: a "lélektan ismeretelméletet éppúgy jelenthet neki, mint lételméletet".[27]

Kemény regényeinek mélyszerkezetét vizsgálva, korábban azt állítottuk, hogy az ő szépprózájának modalitását az akarat határozza meg. Elfogadva, hogy az akarat módjai egyszerű, a feltételezés módjai két tagmondatos összetett mondatokat képeznek, a felszólítás a beszélő és az alany különválasztását, az óhajtás a kettő azonosságát, a feltételesség a két tagmondat alanyának közös voltát, az előrejelzés a két tagmondat eltérő voltát teszi szükségessé,[28] arra következtethetünk, hogy az akarat modalitása a Gyulai Pál és az Özvegy és leánya történeténél a legfeltűnőbb. A korábbi regény Báthory István felszólításával kezdődik, a későbbi történetének két alappillére: Tarnóczy Sára és Mikes János önmegtagadása nem más, mint óhajtás tagadó formában. A feltételesség nem elsőrendű szervezőelem Kemény szépprózájában, és az előrejelzés is csak a szereplő nézőpontjában érvényesül: Turgovics hirtelen, sokkszerű felismerése után mindent megjósol, ami egyértelműen az objektív belső megközelítés fontosságát emeli.

A belső nézőpont kiemelt szerepe olykor megtévesztette Kemény méltatóit, arra indította őket, hogy a regényhősöknek — főként Gyulai Pálnak — az értékrendjét Kemény Zsigmondéval azonosítsák,[29] holott még a hős és az elbeszélő értékrendje sem feltétlenül esik egybe. Ha a belső megközelítés objektív elbeszéléssel párosul — márpedig Keménynél többnyire erről van szó —, az önkifejezést nem egyik vagy másik jellemben, hanem a regény egészében kell keresnünk. Gyulai Pál éppenúgy nem Kemény Zsigmond, mint ahogyan Kolostory Albert nem Kazinczy Gábor. Ha az értelmező megfeledkezik a regények nyelvi megformáltságáról, akkor a szövegek mimetikus jelentését is félreismeri. Jól bizonyítja ezt a tételt Péterfy esete, aki mindmáig legmélyebben látta meg Kemény szépprózájának lélektani rétegét, de mivel csak ezt a réteget látta, tudományos szempontból téves következtetéshez jutott. Gyulai Pált éppen nem "az érzékenység öli meg", mint ő állította, hanem az érzékenységnek a hiánya. Sőtér Istvánnak joggal szúrt szemet, hogy Péterfy tűrő embereknek állította be Kemény hőseit, holott ez téves általánosítás, mert legfeljebb az áldozat funkcióját ellátó szereplőkre, Tarnóczy Sárára, a Deák-testvérekre vonatkozhat. Nem igaz, hogy Kemény az általa egészségesnek mondott lelkeket leértékeli, s a beteg lelkeket tekinti értékesnek.[30] Komjáti Elemér például nem beteg

27) Gyulai Pál: "Kemény Zsigmond regényei és beszélyei" (1854), in Kritikai dolgozatainak újabb gyűjteménye (1850-1904). Bp. 1927. 31-32: Németh G. Béla: Türelmetlen és késlekedő félszázad. A romantika után. Bp. 1971. 135, 132.

28) Tzvetan Todorov: Grammaire du Décameron. The Hague-Paris, 1969. 45-50.

29) Martinkó András: Báró Kemény Zsigmond pályafordulata. Pécs, 1937. 9. Barta János: "Kemény Zsigmond", in Kemény Zsigmond: Gyulai Pál. Bp. 1967. I. 33. Barla Gyula: Kemény Zsigmond főbb eszméi 1949 előtt. Bp. 1970. 113: Rigó László: "Barla Gyula: Kemény Zsigmond főbb eszméi 1849 előtt" ITK 1974. 1963.

30) Péterfy Jenő: "Báró Kemény Zsigmond mint regényíró" (1881). in Összegyűjtött munkái. I. Bp. 1901. 116, 145, 147:
Sőtér István: Nemzet és haladás. Irodalmunk Világos után. Bp. 1963. 447-448.

lélek. Péterfy ott hibázott, hogy összemosta a nézőpont és az értékszerkezet szintjét. Az a tény, hogy Kemény inkább belülről vagy kívülről ábrázol egy szereplőt, legfeljebb annyiban jelent értékelést, hogy főhősről van-e szó vagy sem. Nézőpont és érték összefüggésének bonyolultsága legjobban a Ködképek a kedély láthatárán szövegében figyelhető meg: belülről nézve Jenő Eduárd liberálisnak, kívülről nézve dogmatikusnak tűnik. A realista indíttatású regényekben egyértelműbb a szerkezet: a külső nézőpont a sors, a belső az akarat ábrázolását szolgálja, a tömeget rendszerint kívülről, az egyént gyakran belülről látjuk.

Mivel Keménynél a belső nézőpont nem okvetlenül esik egybe az első személyű közléssel, sok a szubjektív belső megközelítés, elbeszélt belső magánbeszéd, ebből arra következtethetünk, hogy az ő műveinek tanulmányozásában helye van a látó és a beszélő között elméleti különbségtevésnek.[31] Sőt, még egy harmadik tényezővel is számolhatunk, amelyet alapvető értékviszonyítási pontnak neveznénk. A klasszicista epikában az Igazság, a felvilágosodás hatását mutató regényekben a Természet, a romantikusoknál a személyiség töltötte be ezt a szerepet.[32] Kemény ismét külső értékviszonyítási pontot vett fel: a történelembe helyezte értékrendszere központját. A külső értékviszonyítás és a belső nézőpont kettőssége okozza, hogy Kemény hőseit az olvasó nem tudja könnyen értékelni. Ebben a tekintetben Kemény Jókainak majdnem ellenpólusa — nemcsak a magyar, hanem az európai regényirodalomban is. A belső nézőpont közel hozza Gyulai Pált vagy Izabellát, és a mű értelmezője ilyenkor könnyen eshet abba a kísértésbe, hogy túlbecsüli a jelentőségüket. Azzal az értelmezéssel is vitatkoznánk, mely szerint Eleonórának férje iránt érzett vonzódása indokolatlan,[33] mert Eleonórát jórészt Gyulai, Sennót viszont az elbeszélő szemével látjuk. Gyulai felnagyítja Eleonórát, mert szerelmet érez iránta, Sennóné pedig ugyanilyen szubjektív torzítással látja a férjét. Keménynél az elbeszélő ugyanúgy hol kívülről, hol belülről nézi a szereplőket, mint Aranynál. Vannak szövegrészek, ahol az elbeszélő külső és a szereplő belső értékrendje fedi egymást, de ezek a felismerés kivételes pillanatai, amidőn Tarnóczy Sára megtudja, hogy Mikes János nem a maga számára rabolta el, Mikes János ráeszmél, hogy Tarnóczy Sára nem Kelement, hanem őt szereti, Turgovics kijózanodik. Sokkal gyakoribb azonban a két értékrend feszültsége.

Az értékvonatkozás azonban csak egyik összetevő a külső és belső nézőpont közötti összeütközésben, a másik a motiváció. A belső indítékokat csak akkor ismerjük meg, ha belső a nézőpont. Mivel Kemény művében ez csak a szöveg egy részére áll, a belső indokoltságot nem lehet számon kérni. Sőt, még további megszorítást is tennék. A belső indokoltságot Kemény igen árnyaltan értelmezi. Ennek megértéséhez egy pillanatra vonatkoztassunk el az ő műveitől, és vizsgáljuk meg a következő két mondatot:

Péter átvette a lottón nyert főnyereményét és nyaralót vásárolt a Balatonnál.
Péter átvette a lottón nyert főnyereményét és öngyilkos lett.

31) Gérard Genette: Figure III. Paris, 1972. 183-267.
32) J. M. Lottman: "Point of View in a Text". New Literary History. Vol. IV Numbre 2. Winter 1975. 43, 201: 48.
33) Nagy Miklós: Kemény Zsigmond Bp. 1972. 43, 201: 48.

Mindkét mondat két eseményt beszél el. Az első esetben az oksági kapcsolat nyilvánvaló, a másodikban viszont nem. Ez mégsem jelenti okvetlenül, hogy a második mondatban a második esemény indokolatlan, legfeljebb azt, hogy nem a mondatban elbeszélt első esemény az oka. Nevezzük rejtett indokoltságnak ezt a jelenséget. Már Péterfy is észrevette, hogy Kemény éppen azáltal próbált szembeszegülni a pozitivistákkal, hogy nem a nyilvánvaló, hanem a rejtett indítóokokat kereste. Regényeiben a szereplők gyakran nincsenek tisztában magukkal, s ha az elbeszélő belülről ábrázolja őket, akkor ő is csak annyit közöl, amennyit a szereplők tudnak magukról. Gyulainak Báthory Zsigmondhoz való ragaszkodását nyilvánvalóan azzal lehet magyarázni, hogy Gyulai Báthory Istvánnak adott szavát kötelező erejűnek tartja: Sennóné bosszúját az indokolja, hogy ő nem az elbeszélő szemével látja férjét, Mikes János önmegtagadását a felelőtlenség okozta lelkiismeretfurdalás és a Sára iránt érzett szerelem lassú és igen kései kialakulása teszi érthetővé: Komjáti Elemér maga sem egészen érti, miért megy el Budára. Lélektani indokolatlanság[34] helyett inkább arra hivatkoznánk, hogy egyrészt Keményt későbbi írókhoz — Dosztojevszkijhez, Jameshez, Kosztolányihoz — hasonlóan a rejtett indokok foglalkoztatták, másrészt a regényekben a személyek virtuálisak: részben a valóság benyomását hivatottak kelteni, részben viszont leírt szöveg tartozékai, tulajdonnevek, amelyekhez jelzők és igék kapcsolódnak. A regényíró nemcsak ábrázolja, hanem ki is találja az embert. A regényalakokat végül is nem ismerjük jobban, mint amennyire hallani tudjuk Vinteuil szonátáját, amely Proust regényében hangzik fel.

Mindez természetesen nem kisebbíti a belső nézőpont mimetikus jelentőségét. A lélektani érdeklődés Kemény korszerűségét bizonyítja; belső magánbeszédeinek rokonait Arany balladáiban, A pusztai fűz vagy Az örök zsidó jellegű szolilokviumban, Tennyson és Browning drámai monológjaiban kereshetjük, belső párbeszédeihez hasonlót csak már Dosztojevszkijnél találhatunk, aki e közlésformát természetesen összehasonlíthatatlanul magasabb szintre emelte. Történeti helyzetét tekintve Kemény egyszerre a realizmus előtti romantika kései örököse és a realizmus utáni tudatregény előfutára, azáltal, hogy a belső cselekményt átmenetnek fogja fel az időbeliség és az időtlen között, álmok és látomások ábrázolásakor térbe kivetített időpillanatokat jelenít meg. A tudatnak 1850 körül újraéledő és gyorsan tért hódító szenzualista-empirikus-pozitivista értelmezésével kerül szembe, amikor az álmot, a látomást önálló mód rangjával ruházza fel. Dosztojevszkij nagysága abban is megnyilvánul, hogy a pozitivista determinizmus elleni harcot Keménynél sokkal következetesebben vívja meg. Kemény időről időre enged a kor felszínes kísértésének, nem választja egyértelműen külön a lélektant az élettantól, nem ismeri fel az esztétikum és a szabadság-élmény összefüggését, műveiben a tudatok párbeszéde csak szűkebb korlátok között tud kibontakozni.

A tudat ábrázolásakor Kemény a romantikusoknak abból a feltevéséből indul ki, hogy a tudat belülről tekintve mindig lezáratlannak tűnik, de ezt úgy akarja átmenteni az elbeszélő prózába, hogy megszabadítsa a romantikusok szubjektivizmusától. A főhősök egy részében sikerül ábrázolnia az emberek "belsőleg átérzett befejezetlenségét"[35] a két Elemért például lehetőségek halmazaként jeleníti meg, s ha-

34) Nagy Miklós: Kemény Zsigmond: Bp. 1972. 43, 23, 37, 143, 216.
35) Mihail Mihajlovics Bahtyin: A szó esztétikája. (Válogatott tanulmányok.) Bp. 1976. 97.

láluk esetlegességével is azt jelzi, hogy csak létük szakadt meg, lényegük befejezetlen maradt. A főszereplőket általában öntudattal ruházza fel, s Komjáti Elemér és Barnabás szembeállításában például a tudatok párbeszédét is ábrázolni tudja. Ez utóbbi alakpárt azonban elég összevetnünk Miskin és Rogozsin kettősével, hogy megértsük: a tudatok párbeszéde Keménynél azért marad kezdetleges, mert a paradigmatikus, kevéssé egyénített, majdnem meseszerű cselekmény monologikus keretbe szorította. Csiaffer basa és Kun Kocsárd, főként pedig Villemont Randon és Jenő Eduárd mégis "egyforma súllyal föllépő ideológiai álláspontokként"[36] jelennek meg a szövegben, s ez Kemény kísérletének a merészségét bizonyítja, főként ha nem felejtjük el, hogy a korábbi epikusok többsége egymásra tett hatás nélkül, külső egységesítő elvnek alárendelve szerepeltetett ilyen álláspontokat. Kemény nyilvánvalóan nemcsak egyéni tehetsége folytán vált alkalmassá arra, hogy a dialogikus tudatregény előfutára legyen, hanem azáltal is, hogy 1849 után Magyarországon a kezdődő polgári átalakulás és a hűbériség együttélése, feszültsége ellentétes világértelmezések találkozásához, ütközéséhez vezetett. Kemény társadalmi helyzete kétértelmű volt: nemesi kötöttségei és polgári céljai feloldhatatlan ellentmondásban voltak egymással. Ezek az ellentmondások a politikusnál fogyatékosságokat eredményeztek, mondvacsinált realitás ábrándjához vezettek, a művésznél viszont nem gátolták, hanem elősegítették az esztétikai hatást. A belső nézőpont alkalmazásával az alakpárok vagy az önmagával meghasonlott egyéneknél a kettéhasadt én: az államférfi és a tudós Gyulai, az éber és az álmodó Bánházy Arthur világlátási szemponttá, ideológussá, egymással vitázó tudattá alakult át.

Felvetődik a kérdés, miért van szüksége Keménynek külső nézőpontra. Erre a kérdésre azt az egyszerű választ adhatjuk, hogy a különböző belső nézőpontoknak, a tudatok párbeszédének megszervezése miatt. A regények előtere belső vagy közeli külső nézőpontból, a háttér külső távoli nézőpontból nézve jelenik meg. Az előtérnek például olyan részeit látjuk közeli, de külső nézőpontból, amelyekben Kemény tudatosan kerüli az érzelgősséget. Ennél is fontosabb szerep jut a külső nézőpontnak a gazdaságosság biztosításában. A belső láttatás, a szereplőt ért benyomások megmutatása következetesen alkalmazva igen sok teret igényelne, éppen ezért az író a szereplők időmértékét a sajátjával váltogatja. Míg a belső nézőpont azt igényli, hogy az elbeszélő és a szereplő látószöge egybeessék egymással, addig a külső nézőpontú szövegrészekben az elbeszélő nézőpontja térben közel áll a történetbefogadóéhoz vagy megegyezik avval. Kemény háromféle nézőpontot használ: vagy a befogadó kalauzaként szerepelteti az elbeszélőt, mint például A rajongók elején, amikor bevezetteti vele a történetbefogadót a fejedelmi palotába: vagy az ismeretek szempontjából azonos szintre helyezi az elbeszélőt a történetbefogadóval, mint A szív örvényei kezdetén, ahol két olyan úr beszélgetését írja le, aki egyelőre ismeretlen; vagy szemmel kísérteti a szereplőt az elbeszélővel és a történetbefogadóval. Az első esetben szubjektív, a másodikban objektív, a harmadikban semleges elbeszéléssel van dolgunk. A semleges elbeszélésre sok példát említhetnénk A rajongókból, amelyben ez a közlésforma tölti be a formaalkotó elv szerepét. Amikor Pécsi Deborah kilép beteg nagynénje szobájából, először a lányt követi a tekintet az utcán, majd a bennmaradt nagynénit látjuk a szobájában, míg az is ki nem lép az utcára. Pécsi Deborah és a tömeg összeütközését az író ötszörös nézőpont-

36) Mihail Mihajlovics Bahtyin: A szó esztétikája.

váltással teszi dinamikussá. Először a két szereplőt mutatja külső közeli nézőpontból. Deborah közelébe mozdul el a látószög. Az egészen közeli külső megközelítést belső váltja fel: Deborah fülével halljuk a beteg asszony lázálmait és kívülről a Kassai István által felbújtott tömegnek Pécsi Simonra szórt átkait, majd az ő szemével látjuk e tömeget, amikor kilép, hogy elhagyja nagynénje házát. Ismét közeli külső nézőpontra kerül sor: Géczy Andrásnét látjuk, miután egyedül maradt. Most az ő belső nézőpontja következik, az ő félig eszelős agyával értelmezzük az utcáról behallatszó szóváltást, mindaddig, míg ő is ki nem lép az utcára. Ekkor ismét közeli külső nézőpontra vált át az elbeszélő: szemtanúként látjuk, hogy Géczyné holtan esik összse, Deborah pedig csak az odasietö Kassai Elemér segítségével menekül meg az összegyűltek dühétől.

Kemény realista igényű szépprózájában az ilyen önmagába visszatérő képsor alkotja a cselekmény alapegységét. A jelenet előrehaladását feszültség és feloldás biztosítja, ezek váltakozása képezi a mű ritmusát. A szerelem életében ez a ritmus egyenletes, mivel elégikus szövegről van szó. Ott, ahol nem egyenletes a ritmus, a történésfolyamatoknak két típusát különböztetjük meg: a történet tetőpontjáig a szakaszok általában feloldással kezdődnek és feszültséggel végződnek, a tetőpont után viszont feszültségtől feloldásig tartanak. A Gyulai Pál elején egy szakasz Báthory István lengyel király és Gyulai Pál beszélgetésével indul és azzal záródik, hogy a király gyűrűt ajándékoz Gyulainak, amely életében egyszer hatalommal ruházza fel. Ugyanennek a regénynek a végefelé Gyulai halálát Báthory Zsigmond és Sennóné kapcsolatának a beszámolója követi. A feszültség mozzanatos, a feloldás tartós eseménynek felel meg, s a feszültség mindig a tetőpont irányába mutat: a tetőpontot Gyulai meggyilkolása jelenti, a tetőpont előtti utolsó feszültséget az okozza, hogy Gyulai a Marosba dobja a Báthory Istvántól kapott gyűrűt.

Végeredményben tehát azt mondhatjuk, hogy Kemény két regénytípusa közül a romantikusabb indíttatásúban a tudatok párbeszédében, a realistább jellegűben a jelenetezésben játszik szerepet a szereplők belső megközelítése. A Ködképek a kedély láthatárán és A rajongók mutatja e két eljárásmódot a legtisztább formában. Az Özvegy és leánya is a második típushoz tartozik, de a jelenetezés dinamikája itt sokkal kisebb, a belső és a külső nézőpont szembeállítása inkább jellemképszerű ábrázoláshoz vezet; a főhősöket inkább belülről látjuk, az ő tevékenységük nem gyakorító jellegű, elsősorban tulajdonságaik határozzák meg őket és nem állapotuk, a mellékszereplőkre viszont mindennek az ellenkezője igaz.

A többi szöveg többé-kevésbé átmenetet képez e két típus között. A Gyulai Pálban a külső távoli nézőpontból megírt felütés és zárlat, néhány fejezetnek belső objektív megközelítésű lezárása, majd az új fejezetnek külső távoli szubjektív nézőponttal indítása, továbbá Senno börtönbeli tartózkodásának, valamint Báthory Boldizsár titkárának, Cecilnek és a később megérkező Báthory Boldizsárnak a hármas jelenete A rajongók előbb jellemzett nézőponttechnikáját előlegezi, de Alfonso, Gyulai és Gergely diák ábrázolásában a tudatok közvetett ütköztetése jut szerephez. Nemcsak a két jelrendszer keveredése csökkenti e regény esztétikai hatását, hanem az is, hogy az értekező nyelv a szöveg egyes részeiben hármas interferenciát okoz. A negyedik könyv végefelé például húsz lapon belül háromszor is előfordul, hogy az időben-térben távoli szubjektív nézőpont használata indokolatlan túlértelmezéshez vezet: hosszabb értekezést olvasunk a ruházkodásról, a szerelemről és egy női alkatról. Az ilyen alapvető művészi törések ellenére, már ez a regény is mutatja,

hogy az író kísérletei elsősorban a belső megközelítésben rejlő lehetőségekre irányulnak. Mintegy húsz lapnyi szövegben Kemény az értelmileg igencsak fogyatékos Pierro látószögéből ábrázolja az eseményeket, amelyek iróniája így démonikussá fokozódik.

Ez a kísérletezés A szív örvényeiben folytatódik. A szöveg külső közeli objektív nézőponttal indul: két urat látunk, s még a nevüket is csak onnan tudjuk meg, hogy megszólítják egymást, tehát ebben a jelenetben Kemény kiküszöböli a Márkházy és Bodó Zsiga párbeszédét zavaró, fölösleges külső beavatkozást. Gróf Szeredy Anselm a képtárban vázlatot készít egy festményről. Igaz, ekkor az elbeszélő megtöri objektivitását, mert szubjektív külső nézőpontból jellemzést ad Szeredy Anselmről, de ez nem számíthat művészi hibának, részét képezi a mű jelrendszerének. A váltást az indokolja, hogy Kemény azt a látszatot igyekszik kelteni, hogy a történet kiinduló alaphelyzete adva van, csak ezután lép működésbe a megtervező. Egy bekezdés után visszatér az objektív nézőpont, előbb külső közeli, majd belső formában: Anselm egy nőt pillant meg a képtárban. A nézőpontváltások folyamatszerű benyomást keltenek, és ez fejlődést jelent a Gyulai Pálhoz képest, ahol az értekezések szervetlenül következtek a szövegben. A szív örvényei mégsem hibátlan alkotás, mert ellentmondás feszül a szöveg eleje és vége között. A mű első felében a belső megközelítés olyannyira uralkodó, hogy a közelmúltról is Anselmnek Pongrácnak írt leveleiből értesülünk, a távolabbi múltat pedig kétszeres belső megközelítésben: Pongrácnak Wehrner doktortól átvett két történetéből ismerjük meg. A szöveg második felében a jellemek önállósága háttérbe szorul: a múltat most már olyan visszatekintés teszi hozzáférhetővé, amelyet az elbeszélő szubjektív, térben és időben egyaránt távoli, elrendező és a történetmondóval kapcsolatot teremtő közlésformája előz meg és követ.

Kemény rövidebb szövegei közül a Szerelem és hiúság nem jelent további kezdeményezést — Romvay, Sarolta és Coronini jelenete például ugyanazt a szerkezetet követi, mint a titkár, Cecil és Báthory Boldizsár említett hármas párbeszéde —, A szerelem élete pedig az elsőszemélyű visszaemlékezésnek viszonylag egyszerű formája. Az átmenti tipusú művekből már csak a Zord időt érdemes kiemelnünk. Nagy vonalakban ez a regény sincs kevésbé jól szerkesztve, mint A rajongók: a tetőpont felé a jelenetek rövidülő tendenciát mutatnak, hogy azután a zárlatban ismét egyre hosszabbak legyenek. A külső és a belső nézőpont közötti feszültség még nagyobb, mint az előző regényben, mert a végletek, tehát az egymástól legtávolabbi nézőpontok több nyomatékot kapnak. Buda város küldöttségének, majd János Zsigmondnak és kíséretének útja a törökhöz, a török bevonulása Budára, a törökök tábora, sőt még a díván ülése is elidegenítő távolságból jelenik meg, Barnabás és Turgovics jellemzésében viszont a belső beszéd a meghatározó elem. A Zord időben az író a nézőpontnak olyan változataival is kísérletezik, amelyek korábban egyáltalán nem vagy alig foglalkoztatták. A Deák Dániel és Barnabás fejét hozó török váltogatott szubjektív belső ábrázolásával groteszk hatást ér el; a török és a magyar katonák találkozását az őket távolról szemlélő Elemér és Barnabás szemével, távoli belső nézőpontból, néma jelenetként ábrázolja; a szöveg egyes részeiben pedig eldöntetlenül hagyja a nézőpontot s nem jelöli, hogy Dorka beszédjét halljuk-e, vagy az elbeszélőét, a közvélemény hangját vagy a történetelmondóét, vagy netán személytelen tudatfolyam kifejezéséről van-e szó. A szerkezet mellett ezek a kísérletek is emelik a Zord idő értékét. Azokat a szövegrészeket állíthatjuk

velük szembe, amelyekben Kemény visszaesik a Gyulai Pált jellemző hibába. Jórészt a kormánytanács elbeszélését kísérő túlértelmezések okozzák, hogy a regény második, középső része nem áll A rajongók színvonalán.

Összefoglalásként annyit állapíthatnánk meg, hogy a nézőpont vonatkozásában Kemény szépírói fejlődése három törvényszerűséggel jellemezhető. Romantikusabb tipusú műveiben — így a Ködképek a kedély láthatárán és az Alhikmet, a vén törpe című szövegben — szereplővé léptette elő az elbeszélőt. Realista szándékú regényeiben — melyek közül A rajongókat becsüljük legtöbbre — elsősorban a szereplők objektív belső megközelítésére törekedett. Ez a három szabályszerűség külföldi kortársai közül elsősorban Emily Brontë és Melville regényírását jellemzi, akik mindketten a romantika és a realizmus egyeztetésére törekedtek és megelőzték a realizmust követő irányzatokat. Legjobb műveit leszámítva, Kemény munkásságában többirányú kísérletezést látunk, amelyet arra a felismerésre lehet visszavezetni, hogy az objektív elbeszélés és a belső nézőpont éppúgy nem értékelhető többre, mint az ellenkezőjük, de idővel mind az objektív, mind a szubjektív elbeszélés, mind a belső, mind a külső nézőpont technikái elavulnak, s a régi technikák használói utánérzők. Kemény méltatói közül többen "regényformájának lazaságáról" írtak, vagy egyenesen azt állították, hogy "szerkeszteni nem tud, elbeszélni még kevésbé".[37] Mi inkább azok véleményét osztjuk, akik a forma keresésében, a formával való makacs küzdelemben látták művészete lényegét.[38] Bizonyítani próbáltuk, hogy csakis normatív szemlélettel lehet szerkesztő tudását kétségbe vonni, vagy a motíváltságnak egy adott formáját egész szépprózájában számon kérni. Az Alhikmetben és A rajongókban nem ugyanannak a feltételnek alapján kell eldöntenünk, hogy két esemény között valószínű, lehetséges, valószínűtlen vagy lehetetlen az oksági összefüggés.

Tény, hogy művei túlnyomó többségében — a Gyulai Páltól A szív örvényein keresztül a Zord időig — nem tudta egységbe hozni a különféle nézőpontokat, de művészetének eredetisége a külső és a belső, a szubjektív és az objektív nézőpont váltogatásából származik. Aki az objektív regényírás felől közelíti meg, sokallja az elbeszélő értelmezését, könnyen a történetietlenség csapdájába esik: nem számol vele, hogy a szubjektivitás Balzacra, Dickensre, Thackeray-re, Trollope-ra, Tolsztojra is áll, azaz későbbi regénytípus alapján ítél, s annak a történetileg érvényes törvényszerűségeit lépteti elő általánosan elfogadott szabályokká, holott ilyenek nem léteznek. Számos példára hivatkoztunk, amelyben a nézőpontok kibékítetlenek maradnak, de azt is bemutattuk, hogy e viszonylagos kudarcok olyan kísérletezésbe kapcsolhatók, amelynek az eredményei Keményt a XIX. század legjelentősebb magyar regényírójává tették.

Történeti helyét tekintve Kemény egyfelől a romantika és a realizmus, másfelől a realizmusból kiinduló, de azt meghaladó Flaubert, Dosztojevszkij és James között helyezkedik el. A romantika gátolta realizmusának kibontakozását, de a német ro-

37) Barta János: "Kemény Zsigmond", in Kemény Zsigmond: Gyulai Pál. Bp. 1967. I. 45. Németh G. Béla: Türelmetlen és késlekedő félszázad. A romantika után. Bp. 1971. 138.

38) Gyulai Pál: "Kemény Zsigmond regényei és beszélyei" (1854), in Kritikai dolgozatainak újabb gyűjteménye 1850-1904. Bp. 1927. 30: Péterfy Jenő: "Báró Kemény Zsigmond, mint regényíró" (1881), in Összegyűjtött munkái. I. Bp. 1901. 122.

mantikusok hozzásegítették, hogy belső megközelítéssel a realizmust továbbfejlesztve meghaladó törekvéseket előzze meg. Művészetének kiegyensúlyozatlansága csak harmadsorban következett művészi alkatából s képességeinek korlátozottságából, másodsorban a polgárosult magyar olvasóközönség hiányából, elsősorban pedig a romantika és a realizmus, a belső és a külső megközelítés ötvözésének elvi nehézségeiből. E nehézségek létezését A hiúság vására val szemléltetnők. Ennek a regénynek a bruxelles-i részében a belső és a külső nézőpont feloldhatatlan ellentmondásba került egymással: a belülről ábrázolt, összetett jellemű Becky Sharpot kívülről az ördögök szintjére kellett lesüllyeszteni, mert különben az elbeszélő nem szolgáltathatott igazságot Dobbin kapitánynak és Amelia Sedley-nek.

Romantika és realizmus, szubjektív és objektív, belső és külső nézőpont feszültsége okozza, hogy Keménynél hiányzik "az egységes, harmonikus elbeszélő modor".[39] A tér és idő korábban, valamint a nézőpont itt bemutatott kétféle felfogása alapján különbséget tettünk Kemény romantikusabb és realistább regénytípusa között. A történelmi és a társadalmi regények elkülönítése az általunk végzett elemzés szerint elsősorban csak a regények történetére vonatkozik, ez az újabb megkülönböztetés viszont a szövegek egészét érinti. Nem hisszük, hogy a romantikusabb típusú művek esztétikailag kevésbé értékesek,[40] ehelyett azokkal értünk egyet, akik e két típusba sorolható szövegek egyenrangúságát tételezték fel.[41]

Romantika és realizmus, szubjektív és objektív, külső és belső nézőpont feloldatlansága végső soron úgy jelenik meg Kemény műveiben, mint a Holt lelkekben,[42] arra emlékeztet, hogy az író fájdalmas dilemmaként élte át azt a kettősséget, mely szerint a regény egyrészt ábrázol, másrészt megszerkesztett szöveg. Keménynél azonban más jelentősége is van az említett hármas feszültségnek. Megállapítottuk, hogy az ő műveiben az óhajtó mód gyakran tagadó formában szerepel. Mikes János vagy Komjáti Elemér akarata ellenére cselekszik, egyikük lányrablásban vesz részt, másikuk Budára megy. Sorsukban én és nem-én kezdettől fogva szemben áll egymással, s ez idézi elő a szubjektív és az objektív elbeszélésnek, a belső és a külső nézőpontnak együttes jelenlétét. Kemény regényeiben az emberi tevékenység utólag eleve elrendeltnek tűnik, de előzőleg nem, s így mindig felelősségteljes. Ugyanaz az esemény mindig kétféle magyarázatot kap: kívülről a pozitivista természettudomány, belülről, a regényalak szemszögéből metafizika, minősítő-értékelő ideológia alapján. A gyakori nézőpontváltozásokban végső soron Kemény költőileg megalkotott világképének feloldatlan belső ellentmondásai nyilvánulnak meg. A történetelmondó, a szereplő és a történetbefogadó viszonyának elemzését a regények értékszerkezetével foglalkozó vizsgálatnak kell követnie.

39) Barta János: "Kemény Zsigmond mint szépíró", in Költők és írók. Irodalmi tanulmányok. Bp. 1966. 107.

40) Barta János: "Kemény Zsigmond" (in Kemény Zsigmond: Gyulai Pál.) Bp. 1967. I. 22.

41) Salamon Ferenc: "Zord idő" (1862), in Dramaturgiai dolgozatok II. Bp. 1907. 461; Péterfy Jenő: "Báró Kemény Zsigmond, mint regényíró: (1881), in Összegyűjtött munkái. I. Bp. 1901. 123, 125; Martinkó András: "Töredékes gondolatok Kemény Zsigmond palackpostájáról", ItK 1976. 35-53.

42) Boris A. Uspensky: Study of Point of View: Spatial and Temporal Form. Urbana, 1973. 23.

CS. VARGA ISTVÁN

AZ ÖNAPOTEÓZIS LEGENDÁJA.*
NÉMETH LÁSZLÓ: EMBERI SZÍNJÁTÉK

Az Emberi színjáték a szépíró Németh László életművében az alapozást jelenti, amelyre ráépült a Gyász, az Iszony és a többi regény emeletsora. Az alkotópálya magaslatairól visszatekintve is vállalja az író ezt a korai, önjellemző életérzést és szereptudatot megfogalmazó művet, amelyben ember és kor erkölcsi vívódása szólal meg vallomásos őszinteséggel. A sok tragikus, regénnyé bontott "ballada" közt a "legenda" példája, alapkérdéseket felvető, életet továbblendítő katarziskeresés. Az író alakuló létfilozófiájának születéstörténetét, szépírói kifejtését és illusztrációját adja. Genezisében követhető benne "A minőség forradalmá"-nak ellentéteken át kikristályosodó, kamaszkorig visszanyúló "növésterve". Németh a Tanú mellett az írói magáratalálás legnagyobb lélegzetvételének tartja az Emberi színjátékot.

Freudizmus és lélekábrázolás

A regény kompozíciós tengelye Boda Zoltán életsorsa. A cselekmény mezője pszichológiai megközelítésben is egyensúlyt mutat. Zoltánt életútján két mellékbolygó kíséri: Horváth Laci és Bors Alfréd. Mindkettő elhalványul a főhős rangjára emelkedő Boda Zoltán mellett. Így lesz az Emberi színjáték a későbbi nagy regényekhez hasonlóan egy alakra komponált mű.

Epikai forrása a "szilasi fundus", a "nagy búr család" és a főváros világa. Bőséges életanyag és emberfauna, szellemi hatások változatossága és a világértés indulatos vágya biztosította a fiatal író vállalkozásának eredményességét.

Cselekménye főként Hódoson, egy dunántúli négyezer lelket számláló faluban és a fővárosban játszódik. A két alapvető környezettől Győrig és Olaszországig húzódnak a szerteágazó színterek. A cselekménysor időtartama a századelő első három évtizedét öleli fel: az első világháború, az 1919-es forradalom és az utána következő ellenforradalom időszakát.

Több mint száz személyi vonással, azaz nagyrészt névvel, társadalmi funkcióval jelölt szereplő népesíti be a dantei ihletésű és szerkezetű regényvilágot. A tengelyes szimmetria alapján három csoportba sorolhatók: a hőst gátló, ellene tevékenykedő emberek köre, a főhőst segítők, követők közössége és egy kevésbé kirajzolódó, szerepét, jellegét tekintve semleges, közömbös csoport. Kevés az átáramlás az egyik csoportból a másikba. A hovatartozás kérdésében Boda Zoltán a vízválasztó. A cse-

*Részlet egy nagyobb tanulmányból

lekményt bőséges utalás, emlékezés, rendszerré sűrűsödő szimbólum szövi át. A második rész végén felerősödik a mítoszi sugárzás, a bibliai parafrázis profán Jézus-regényt hoz létre.

Az áradó, sodró erejű regényben — az Utolsó kísérlethez hasonlóan — nagy művelődési és olvasmányélmény-anyagot halmozott fel az író. Ortega-tanulmányának sarkalatos megállapításait: a XX. századi lélektan szerint "a lélek belülről alakul". Nem az asszociációk rakják össze a szellemet, hanem a szellem választja meg az asszociációkat. Nem a képzetek szőnek össze minket, hanem mi nyúlunk képzetekben a világ felé. A szellem nem lomha elfogadó szerv, hanem válogató és kereső. [1] Később is ezt vallja mintegy válaszként az öncélú lélekelemzésre: a lélek elsősorban kifejezni akarja önmagát és nem elemezni.

Ezeknek az alapelveknek megfelelően ábrázolja a főhős belső életét, tudatfejlődését. A gyerekkor színtere a szülői ház: nappal "Az udvar volt a világ fontosabbik és elegendő fele", éjszakánként a szülők ágya közé ékelt vasalódeszka. A megismerés folyamatával indul a tudatteremtés. A gyermek Zoltán számára rendkívüli élmény a tér felfedezése. A kút, a fa, a mélység és a magasság a megfoghatatlan végtelenség jelképe lesz. Első életelve: "Ami mozog, veszedelemmé válhat, míg a mozdulatlan dolgok ártalmatlanok". [2] A gyerekkor látásmódjának megfelelően ábrázolt folt-árnyék-fény mozaikokban elevenedik meg a gyerekkori látomásvilág. Küszködik a szavak jelentésével, éber riadtsággal figyel a jelentésen túli árnyalatokra. Közben kialakul benne érzelmi síkon a "vonzalom hierarchiája". A rákösönő, őt megszólító embereket ijedten fürkészi: "Mit forralnak sárga homlokuk mögött? Miért dörgölőznek az ő világához ..."

Könnyen felismeri az emberek érzelmi állapotát, amivel sokat gyötrődik, ami meghatározza érzelmi viszonyulását: az emberi kapcsolatok, viszonyok szövevénye. A gyermekkor naivan lírai atmoszféráját érzékeltetve jelenik meg az emberi kapcsolatok titkos sűrűjében a Zölddisznó meséje szintetizáló motívumként. Apjához és a világhoz fűződő kapcsolatát szimbolizálja, érzékelteti a gyermek kevésbé tudatosult, impulzív és reproduktív aktivitását az eszmélkedés, a tudatfejlődés folyamatában. A gyermek a leselkedő veszélyek közepette az apa képére alakítja ki a maga isteneit, értékrendszerét. Ezt a képet az írói apatisztelet még inkább elmélyítette. A Zölddisznó meséje, a Farakás legendája mint művészi szimbólum nemcsak a régi "fantázia" nyomait hordozza, hanem a freudi szublimáció-elmélet szerint újat is jelent. A regényben a megismerés, felfedezés folyamatát, a tudatfejlődés fokozatait hivatottak művészien érzékeltetni. Szimbólumként, elhalkuló, majd felerősödő dallamrefrénként a dantei tercina művészi valóságot láncként egybefonó rímkapcsolódásait mint összekötő, összefűző motívumok idézik fel. Erre utal az író is: "akárhogy elindásodott ez a mitológia, összetartója a Zölddisznó marad". Az emlékezés a gyermekkorra emlékezéssel rokon: ösztönös, illogikus, óhajszerű, érzelmi telítettségű gondolkozást tükröz.

Németh László a freudizmust az emberi megismerés rendszerén belül szigorúan racionálisan értelmezte és az ismeretszerzés egy lehetséges módjaként alkalmazta írói művészetében. Freud felfedezései igazolták, hogy az ember tudatos gondolkodása csak része pszichikai tevékenységének, és a tudatos gondolkodás is tudattalan források-

1) Németh László: (a továbbiakban: N. L.) Európai utas. 398.
2) N. L. : Emberi színjáték. Bp. 1966. (a továbbiakban: i. m.) I. k. 15.

ból is táplálkozik. Már az Emberi színjáték hőseinek lélektani archeológiája is bizonyítja ezt az erőteljes, néhol szövegszerűen is könnyen kimutatható hatást. A főhős üdvösségvágyának onto- és filogenetikus, hisztorikus és szimbolikus előzményeit szépírói eszközökkel, a művet hálóként átfogó szimbólumrendszerrel érzékelteti.

Hőseit valóban lelkéből teremti. Alakjaiban élete egy darabja mozdul. Hitét, kételyeit osztja szét bennük. Nem hideg fenséggel, szenvedéllyel teremt. Talán csak Alfrédet hozta létre a külső alakítás, bár az ő alkatkutatása, hite az "alkatok forradalmá"-ban, a fiatal írót is foglalkoztató ismérv. A későbbi regényekben nemcsak az alkotás mozzanatai lesznek biztosabbak, a teremtő szenvedély is iránytartóbbá, fennköltségében hűvösebbé válik. Hősei magatartásán átragyog az antik istennők sugárzó méltóságtudata. Az író anyaga fölé emelkedve biztosítja az ábrázoláshoz szükséges objektivitást és távlatot. Írói eszményképének megfelelően már első regényében néhány olyan remek alakot teremtett az élettel szinte egyenrangú, egyfajta művészi realitásban, akik valósággal betolakodnak az emberek közé: a főhősön kívül Boda János, Csanádi pap, Bálint és Hetzel doktor stb. A regényíró Németh László a súlyos külső körülmények közt formálódó belső világ feltárásában a legnagyobb. A belső élet nagy analizátora az írói szempontból is jól elemezhető lelki történések tárházát önmagában találta meg. Első regénye sem más, mint önelemzésre épülő önfeltárás, önfelmutatás.

A freudizmus mélyen és szervesen beépül a regénybe. Boda Zoltán alakja és tevékenysége meggyőzően mutatja a freudi Super-Ego szerepét. Ilyen értelemben a főhős, a "balga szent" pokoljárása, életsorsa a freudizmus manifesztációjának is felfogható. A Freud-esszében írja: "a freudizmus egy árnyalatnyi hangsúlyváltással kereszténytanná billenthető, mihelyt libidó helyett én-ösztönökre rakjuk az ékezetet."[3] Központi tényezőként egy óriásira növelt Super-Ego szerepe figyelhető meg: tudatos szembeszegülés az ösztönvilággal. Nem merev, tételszerű alkalmazásról van itt szó, hanem szépírói szembesítésről, az író által a mű genezisének megjelölt "szentség: impotencia" elv bizonyításának kudarcáról. Nem más ez, mint az ösztönök tudatos, erkölcsi inspirációjú átalakítása más életfeladatokra. Az óriásira növelt Super-Ego segítségével nemesíti magát Zoltán példává, vívja meg a maga üdvösségharcát. Az egész mű és a főhős az ösztönvilág ellen jött létre, az ösztönök káoszával szemben az egyéniség önelvűségét megőrizve apellál az üdvösségügyre, amelynek centruma az emberben van.

Az Emberi színjátékban tör fel először az "iszonysikoly" a mélylélektan törvényei szerint. A csúnya vénkisasszony-tanítónő megcsókolja Zoltánt: "Szerették egymást, s ez a pillanat mégis borzalmas volt. Zoltán közvetlen közelről érezte a másik verejtékszagát, az idegen női haj érintését. Cirógatástalan gyerekkora, öreg szülői szomorú ridegsége, az a test-idegenség az ő teste és minden más között: iszonyodó kiáltásba csuklott."[4] Az alkati eredetű érzékenységet a környezet, a család, az apa, az elbocsátott református pap "terheltsége" változtatja "világidegenséggé". A felnőttben is megőrződött serdülőkori életérzést, a maga gyötrővé súlyosodott mítoszát öntötte a fiatal író művészi formába.

Az oldódni, elegyedni nem tudás átütően jelentkezik egy másik találó lélektani szituációban is. Ilona felkínált vajas kenyerét Zoltán szeretete ellenére visszautasí-

3) N. L. : Európai utas. 584.
4) I. m. I. k. 225-226-227.

totta, majd ezt követően csábítóként megjelent Évi: "Test testtől való borzadálya feszengett benne. S mihelyt Évi szemei bejelentették szívós igényüket, ez a borzadály őfeléje vetült." Helyzetéből nem talál kiutat, csak önáltató kibúvót: "Szívén ebben a pillanatban mint vészharang kongott át a mentség: Én Ilonkát szeretem. Mit erőszakoskodik ez a lány, én Ilonkát szeretem." [5] Érzékletesen hiteles lélektani szituáció, az elhalkuló ismétlődésben az önmegnyugtatás kudarca érződik.

A "test-idegenség", a "hús-gyűlölet" igazolására elméletet teremt: "a szerelem önmagában gyönyörű. Az gyönyörű, hogy képes rá." Nem biológiai, nem hormonális eredetű ez az Iszonyban majd végzetes méreteket öltő oldódásképtelenség. A világgal elegyedni nem tudás írót és hősét egyaránt jellemző "különb-emberség" integritásának dacos, ösztönszerű védekezéséből fakad. Az önmegfigyelés az írói kommentárral együtt mélyül elemzéssé. Az ébrenlét idején a titkolt, rejtett vágyakat visszafojtja a Super-Ego kontrollja, de az álomban visszatérnek, felszínre törnek. A boncoló analízis a vágy és ösztön szemantikájának megfelelően jelentkező lelki folyamatokat, tüneteket az álomban is követi. Hiába alszik el Zoltán Ilonkára gondolva, iránta érzett szeretetét bizonygatva: "de nem tudta az arcát látni. Álmában Évivel ölelkezett, s ez az ölelés a kiirtott nappali álmok valószínűtlen s mégis buja ölelése volt." [6]

Ritka jelenség ez, hiszen az igazi Németh-hősök nem álmodnak, pontosabban: ébren álmodók. Ebben is racionalizmusuk, az erkölcsi tartalmú "különb-emberség"-ből fakadó, magatartásuknak voluntarisztikus jelleget adó hatalmas Super-Ego szerepe nyilvánul meg. (Kurátor Zsófi sem álmodik halott férjéről. Környezetének elfogadott szereptudata szerint legalább álmában kellene tudnia felidézni elmosódott arcvonásait, ezért mondja anyósának, hogy férjéről álmodott. Álom a vágy és ösztön tétova irányultságát is jelezve csak Imrussal kapcsolatban keríti hatalmába.)

A szenvedélyek analízis útján való kiegyenlítése Boda Zoltán életében a sorssá váló lemondás etoszával párosul. A "test-idegenség" alkati nemességének, öntörvényűségének a külső jele. A lemondás etoszának vállalása tudatos önmegőrzés is, amint Kurátor Zsófi gyászbakövülése is büszke öntudaton és nem nyomorúságon alapszik.

A Gyász, a büszkeség exodusának gyászszertartása [B. Nagy László] az Iszony után az Égető Eszter-i édenalapító kísérletek is kudarccal végződnek. Közben Németh elfogadja az alapelvet: az egész társadalmat kell újraszőni ahhoz, hogy az emberi minőség népnyi méretekben megvalósulhasson. Az írói és eszmei szintézis regényében, az Irgalomban jut el erre az életművet záró csúcspontra.

Zoltán folyton védekezve ismeri meg a valóságot és önmagát. Kibontakozik benne a parciális ösztönök és az elhárító mechanizmus kapcsolata. A személyiség túlburjánzó képzeletével kárpótolja, "szavakkal narkotizálja magát az élete ellen". A freudi Erosz és Thanatosz, az élet és halál ösztönei közül az Erosz problémájának túlhangsúlyozása nemcsak a freudi lélekelemzés egyoldalúságából származik, hanem az író fiatalkori vívódásait is jelzi, amelynek feloldásáról majd csak az Utolsó kísérlet hoz hírt.

Ha igaz Kretschmer megállapítása, amely szerint Freud háromszorosan zavarta meg a világ nyugalmát: először a lelki élet determinizmusának tanával, másodszor úgy, hogy kimutatta az ösztönök ellen emelt gátak viszonylagosságát, harmadszor

5) I. m. I. k. 57.
6) I. m. I. k. 230.

pedig úgy, hogy illúziókat leplezett le, akkor Németh László regénye mindennek az ellenkezőjét igyekezett szolgálni. Az ember evilági üdvösségügyének csak a szabad akarat lehet megvalósítója. Egzisztenciális és pedagógia ügyeként mélylélektani beágyazottságban mutatta meg az erkölcsi forradalmiság kísérletét, a modern utópiateremtést, az idea emberi megvalósulását.

A regényben folyton mélyülő lélekábrázolás nem válik öncélúvá. A cselekmény, a jellemábrázolás hathatós eszköze marad mindvégig a társadalomképet sem nélkülöző regényben. Alkalmas a "Boda Zoltán-i elem" művészi megjelenítésére és a valóság rejtett redőit is kibontó ábrázolásra. Az ökonomikus szerkezetű Gyászban éri el az első csúcspontot. A regény redukálhatatlan elemének érzett lélekábrázolás egy-egy regényen belül is jelentősen módosul (Emberi színjáték, Égető Eszter). Az emberábrázolásban sem elégszik meg az író az eredmények bemutatásával, a változás folyamatát is ábrázolja. Így lesz a lélekábrázolás a cselekmény fontos alkotórésze, a jellemzés hathatós eszköze. Jelentősége megnő, de öncélúan nem önállósul, nem szakad el a lélektani realizmusban betöltött funkciójától. (Ez figyelhető meg a Gyász ökonomikus szerkezetébe épülő lélekrajzban, kiérlelt formában, kissé módosulva az Iszonyban, az Égető Eszter első részében és kiteljesedett eszmei megalapozottsággal az Irgalomban.)

Lélekrajz és társadalomábrázolás

A lélekrajzban sajátos helyet foglal el a felhalmozott valóságismeret és életanyag. Az írót a szereplők látható, azaz külső életénél jobban érdekli a belső, szellemi-akarati élete. A regény mégsem nélkülözi a külvilág, a természet és az ember, az ember és társadalom kapcsolatainak a lélektani realizmus szerint történő ábrázolását. Nem a társadalom felől közelít anyagához, hanem a tudat oldaláról. Mégis a szereplők tudat- és jellemfejlődését következetesen vezeti le társadalmi helyzetükből, alkati és pszichofizikai adottságaikból. Érvényesül a társadalmi meghatározottság, a környezet erőteljes hatása. Az Emberi színjátékban közvetlenül is jelen van a társadalom nem csak a főhős sorsára, tudatára tett hatások szövevényében, a külső valóság és a pszichikum közti rejtett áramlatok lélektani beágyazottságában.

Németh László írásművészetének jellemzője az életrajzi elemek irodalommá erősítése, a sajátos epikai "élettömörítés". A tényekhez való hűség gyakran az apró részletekre is kiterjed, néha az érzések és vallomások frisseségét is megőrzi. Annak ellenére, hogy a főhős belső evolúciója a meghatározó az ábrázolásban, a társadalomkép, a külsődleges cselekmény mégsem epizódszerű. A tárgy teljességénél azonban fontosabb az eszmei, a gondolati teljesség megvalósulása. Ezt a célt szolgálja a típusalkotás is. Boda Zoltán (amint Kurátor Zsófi és részben Kárász Nelli is) a társadalomból kiszakadó, jelképpé növesztett erkölcsi típus mintapéldái. Nő a szerkesztés, a jellemábrázolás jelentősége. Az életanyag, a cselekmény visszaszorul, az ábrázolás az allegorikus jelleg irányába tolódik el.

A regény meggyőző pszichológiai hitele a művészi valószerűségnek is fontos hordozója. A pszichológiailag kitűnő részletek között is bőven találunk társadalmi vonatkozásúakat. 1928/29-ben írta meg Zoltán távozását az egyetemről. Elhatározását közvetlenül az motiválta, hogy a vizsgán a "vörös vérsejt" elnevezést merte használni a professzor által követelt "színes vérsejt" helyett, és ezért megbukott. Legfőbb

anyaga nem az érzelem, hanem a gondolat. Hősei gondolkodó, társadalmi helyzetükből levezetett akarati lények.

Apja azért jutott az elbocsátás sorsára, mert a szegények szószólója, "a szegények papja volt s a gazdagok pórája", mert a putrizó cigányban sem tagadta meg a testvért, mert "nemcsak a borítékát cirógatta az Írásnak, de a betűjébe markolt". Testvéreinek életútja, kallódásuk története sem nélkülözi a társadalmi beágyazottságot. A hódosi vagyonosok érdekeit képviseli Csanádi Gábor, akinek tipikusságához nem férhet kétség. Az érdekek alapján értelmezi a vallást, a hitet, szítja a néphangulatot, a szeretet szolgálatának tünteti fel a hatalmi érdekek kiszolgálását.

Külön szerep jut a társadalmi tagozódásban Hetzel doktornak. Busás jövedelmet zsebel be, mégis fennhangon szidja Hódos sáros "parasztfészkeit". Azt csupán finom és találó megfigyelésnek tekinthetnénk, hogy az eszmélkedő Zoltán észreveszi: Bordás tanító úr a megátalkodottakat kisebb hévvel veri, mint az ijedőseket. De azt, hogy "sosem verte a cipősöket, kizárólag a csizmásokat", már az írói kommentárból tudjuk meg a szociális érzékenység bizonyítékaként.

Az író mély társadalmi, szociális érzékenységét Boda János sorsának fájdalmas, korjellemző vallomásként történő bemutatása érzékelteti a legmeggyőzőbben. Sok sérelem, igazságtalanság érte. Kezdve attól, hogy a földbecslők az adómegállapításkor az ő vizes rétjét többre vették fel, mint a bíró kukoricását, egészen a bebörtönzésig. Nemcsak élni akart, hanem h e l y e s e n élni, emberhez méltóan. Gyerekkorától a "kinek van igaza?" kérdés foglalkoztatta. Részt vett a forradalomban. Ahogy ő maga mondja: "Én mindent rendbe akartam szedni, ez az egy megvolt bennem." A fehérterror csendőrei elől menekül, de testvére, Zoltán apja sem hajlandó befogadni. Fél közösséget vállalni vele. Egyetlen éjszakára sem ad neki menedéket, annyira retteg a bűnrészesség vádjától, a megtorlástól. Zoltán döbbent fültanúja a jelenetnek. Boda János nem kerülheti el a megtorlást. Börtönbe kerül, majd később kiszabadul, de ekkor már a "Bodák" és a "vörös kutyák" tőszomszédként, szinonimaként szerepelnek ellenségeinek száján.

Boda János sorsának ábrázolásából még egy jelképes erejű részletet emelünk ki. Zoltán hazatér Hódosra, a szemléletváltozás következtében a gyerekkorban kialakított arányok változásán tűnődik. A templomban az emberek — mint egykor ők is az iskolapadokban — régi hierarchikus rend szerint ülnek, amelynek alapja a vagyoni helyzet és a társadalmi rang. A templomi közösségben is magányos nagybátyja mellé ül tudatos elszántsággal. Boda János úgy énekli a zsoltárt, "mintha egy levert forradalom indulóját bömbölné bele, bujdosó kuruc, az ellenséges rengetegbe". [7]

Az Emberi színjátékban a B ű n h ö z, az U t o l s ó k í s é r l e t h e z hasonlóan bontakozik ki a társadalomkép, és erősödik társadalmi tablóvá. Alfréd kisszerű karrierista lesz ugyan, de mindvégig megőriz valamit Zoltán iránt az általános emberszeretetből. A legszegényebb zsidórétegből származó fiú taníttatásáért apja erején felül áldoz. Alfréd alakjának bemutatásában nem rokonszenv, hanem távolságtartó objektivitás érződik. Apját azonban társadalmilag is hitelesen, együttérző szeretettel ábrázolja az író. Alfréd ellenpólusának, Bálint zsidó orvosnak a beállítottsága rokonszenves. Benne a "gondolkodással megvert életek" típusát alkotta meg Németh László.

Szirmait, a marxista forradalmárt ellenszenvesen ábrázolja. Származhat ez a szűkös élettapasztalatból, az ismeretek elégtelenségéből és bizonytalanságából is. Is-

7) I. m. II. k. 107.

meretes, hogy milyen nehéz körülmények között dolgozott a kommunista párt 1919 után az illegalitásban. Az üldözés, a tömegkapcsolatok lehetetlensége miatt nehéz volt a marxista program, a reális tennivalók hatásos megfogalmazása. Az tény, hogy már fiatalon, a regény írásakor is szembe kellett néznie Németh Lászlónak a marxizmus és a mozgalom jelenvalóságával. Nem elszigetelten, hanem a marximussal gyakran szembesülve alakult ki az ő eszmevilága is, jutott el a szocializmus vállalásáig. Nemcsak az ő hibája, hogy nem ismerve az életbeli igazságot, nem sikerült a marximus és a mozgalom ábrázolásában megteremtenie a művészi igazságot.

A legkegyetlenebb és legmodernebb eszközzel, az élveboncolás módszerével tárja fel Boda Zoltán életsorsát, tudatfejlődését a szociológiai értelemben felfogott "övezetek"-ben. Zoltán nem elvesztette, hanem elvetette az ellenforradalmi társadalomhoz fűződő kapcsolatait. Exodusos magányát tudatosan választja. Elhatározásában a lázadás legalább olyan jelentős tényező, mint a menekülés. A családban és a társadalomban egyaránt értékpusztulást, az értékek széthullását látja. A kiválás, az exodus irányába löki az élettapasztalatnak tűnő "nem változtathatunk a valóságon" tévhite is. Következtetését így lehet summázni: ha a világot nem lehet megváltoztatni, meg kell váltani, ha mást nem tudunk, akkor legalább önmagunkat. Erkölcsi forradalmárként utópiát teremt abban az értelemben, ahogy Németh László Ortegáról írja: "Hitte, hogy az élet az értelem nyerge alá készült, forradalmár volt, azaz utópista. Mert az elnyomottak visszafordulása az elnyomókra csak lázadás, a forradalom az utópia harca az élettel."[8]

Az írói személyiség jelen van a logikailag zárt műben, behatol hősei sorsába. Az emberi tudatban a valóságos világrend életszerű ábrázolással tükröződik. A kor gondjai, kérdései jelennek meg egy mikrokozmoszba sűrítve. Boda Zoltán az értékpusztulást, a gátlástalan, karrierista magatartástípusokat látva választja az önkorlátozást, a lemondást. Amint ezt teszi a szépírói pályát, egyben a Németh László-i "gondolkodás-drámát" eszmei és írói szemponból szintézisként feloldva lezáró Irgalom Kertész Ágnese is. De ő az "abszolút törvényhez" vezető utat választja; felszabadítja, nemes és reális közösségi célok szolgálatába állítja teremtő energiáit. Németh László gondolkozó, ítélő elme volt, aki ítéleteit az élethez érintőnek szánt művekben figyelmeztetésként szerette megfogalmazni.

A regény vége felé felerősödik a mítoszi sugárzás, meglazulnak a belső arányok. A mítoszi egyetemességre törekvés itt már gyengíti a közvetlen társadalomábrázolást. Németh László első regényében is földközelből nyit távlatot a mítoszi sugárzásnak. Az ő mítoszfelfogása Thomas Manné hoz hasonló, aki azt vallotta, hogy "a mítosz lényege a visszatérés, az időtlenség, a mindig-jelenvalóság".[9] Csupán az ő mítoszértelmezése tisztán racionális, kizár minden irracionálist, amikor szépírói elveként az életbeli realitás finom szövetét újraszövi az eszme érdekében.

Üdvösségharc és önapoteózis

A szenvedés, a lemondás jelentős teret kap Németh László pedagógiai tartományában. Az emberi nemesség, teremtő öntörvényűség mintaképeiben a görög minőségeszmény, szépségeszmény és a pietizmus sajátos egyeztetését, evilágias megva-

8) N. L. : Európai utas. 391.
9) Thomas Mann művei. Tanulmányok.

lósítását kísérletezi ki. Németh László műveiben az önéletrajziság és a nevelő hajlam is szociálisan morális pedagógiai szenvedélyből ered. Racionális moralizmus tanító és önművelődő heroizmussal párosul.

Zoltán az ortegai "kor-imperatívusz"-t elvetve — lényege: minden ember első kötelessége korának parancsát megérteni és követni — visszatér Hódosra. Lényeglátó pedagógiai életelv szellemében tevékenykedik: "Aki az emberek közt él, olyan legyen, mint az aranymosó. Egy gramm aranyért egy mázsa iszap: ez legyen számítása."[10] Az erkölcsi forradalmiságot, a lemondást, az aszkézist választja. Mint Gide Porte étroite-jának hősnője, ő is belekóstolt a lemondás örömébe, megérezte a "boldogságnál nagyobb boldogságot, az önmagunkon vett győzelem gyönyörét".[11] Az erkölcs primátusát valló világképet alakít ki magának. Az erkölcsi példaadásban szociális, társadalmi bajok orvoslását véli megtalálni. Az erkölcsileg elhibázott világrendben rejtőzködő igazságról, megigazulásról beszél tolsztojánus szellemben: "ha magatok igazak lesztek, a világ is újra épül a ti igazságtok szerint". "Az élet rosszaságát nem gyógyíthatjátok meg az ember rosszaságával, csak Isten kegyelmével."[12] Személyiségének beállítottságát életeszménye szabja meg, amely a tudat és akarat fokától függő, egész tevékenységét meghatározó világnézetének alapja.

A lélekelemzés tárta fel a személyiség felépítésében a tudattalan lelki élet birodalmát, amelynek rendje vagy zavara dönt a lélek egészségéről és betegségéről. A személyes lét, a cselekvés köre már az erkölcstan felségterülete. Az egészség és erkölcsi jó éppúgy két különböző fogalom, mint betegség és erkölcsi rossz. Ez a kérdés nemcsak a morálpszichológiához kapcsolódik, hanem a korabeli magyar valóságkérdésekhez is. Ahhoz a valósághoz, amelybe a regény a korabeli modern lélektan alapos ismeretében ereszt mély gyökereket.

Speciális rátermettség és emberi kiválóság között Zoltán összhangot lát, nem ellentétet. Összecseng itt a Szabó Dezső-esszé és a regénybe ékelt esszéisztikus betét néhány megállapítása. "A tehetség korlátai: a tehetség terjedelme" — írja. Majd az esszében továbbgyűrűző gondolatot így összegezi: "Ugyanaz a korlátozottság, amely legnagyobb ereje: gyógyíthatatlan tökéletessége is."[13]

Az Ady betegségéről és Szabó Dezső egészségéről folytatott vitában dacosan vágja oda Lacinak: "Ady Endre minden alkoholizmusa és vérbaja ellenére is egészségesebb magyar író és százszor teljesebb ember, mint Szabó Dezső." Zoltán érezte, hogy Ady a magyar valóságot olyan mélyen értette és olyan hitelesen tudta költői szintézisében felmutatni, amelyhez Szabó Dezső "őserős" nomenklatúrájával föl nem érhetett. Németh László Ady, Dosztojevszkij példája és Nietzsche tanítása nyomán tudja, hogy a betegség géniusza emberibb, mint az egészségé. Az ember azzal több lehet, hogy beteg. Méltóságának alapja lehet a betegség, a szellem. A figyelmeztetéseket tartalmazó kommentár mögött a fiatal író teljes személyisége áll, amint Zoltánnak Horváth Lacival folytatott, meg-megújuló vitái mögött is. Élete dialektikája ebben a világnézeti harcban alakult ki, és vált számára a dialektika emberi gondolkodásmóddá és magatartássá, a meditáció, a belső élet pedig elemi igénnyé.

10) I. m. II. k. 180.
11) I. m. II. k. 334-335.
12) N. L. Európai utas. 379.
13) N. L.: Két nemzedék. 152.

Laci körorvos, Zoltán pedig a cigánysoriak diploma nélküli gyógyítója Hódoson, az emberi eszmék kicsiny, de teljes színpadán. Itt parázslik fel újólag a vita. "Lombik ez a Hódos, melyben a jövő életgesztusa készül. Egyik felől a nyomorúság vallása, másik felől az egészségé. Kereszténység és pogányság: Dosztojevszkij és — Szabó Dezső."[14]

A vitát nagy indulati telítettség jellemzi. Különös intenzitással jut csúcspontra az Isten-fogalommal kapcsolatban. Laci megállapítása: "Isten a gyáva betegeké" — reflexgyorsaságú választ kap, amelyet egy közbevetett kérdés szétágazó gondolatmenetté változtat: " — Aki belátta, hogy beteg, mindenesetre közel van hozzá. — De miért kell belátni? — Mert csak belátni lehet, vagy nem gondolni rá. A te »egész embered« éppúgy fikció, mint az Isten, csakhogy képtelen fikció. Mi az, hogy egész? Vagy minden lélek egész vagy egyik sem. A lélek mindig korlátozott. A lélek ereje épp a korlátai. Aki megismeri a maga korlátait, lelke erejét ismeri meg. A legszebb emberi erők a csonkaság falainak az ostromában pazarlódnak el. Boldog az, aki ismeri a falakat, s nem rohan nekik, hanem fölfelé néz, s a falak kürtője fölött megpillantja az eget."[15]

A monológszerűen kiszakadó rész Zoltán önigazolása, a személyiség legrejtettebb rétegeiből tör elő. A záró rész a híres tolsztoji jelenetet idézi, Bolkonszkij megsebesülését, amikor a pillanatnyi időtartamban a végtelenséget érezte meg, ennek hatására rendeződött át benne az értékek rangsora.

Laci a vitát tovább szítva válaszol: "A nyomorúságod mankóját tennéd meg a világ tengelyévé." Találó, de mélyen sértő megállapítás. Zoltán szeretetvallása már nem természeti és nem is természetes állapot. A hódosi létfeltételek elfogadása a "korlátok" elismerésével kezdődött. Főként a Lacival folytatott vitákban tudatosult és fogalmazódott meg. A »korlátok« nemcsak a létlehetőségek korlátjaiként jelentkeznek az élet és a halál koordinátái közt, hanem az egyéniség normájaként, erkölcsi elveként is. Az egyéniség vállalt etikai, vallási elvei a létlehetőségek korlátjait is mutatják. Zoltán így zárja le ezt az eszmei-világnézeti és akarati párbeszédet: "Ha a »legegészebb emberek« minden fogyatkozása külön mankót kapna, mankóval keríthetné be az udvarát."[16] Lacit a "teljes ember" eszménye, Zoltánt az "organikus élet" öntörvényűsége vonzza.

Két lehetséges létértelmezés összecsapása ez az eszmei bajvívás a kizárólagosság igényével. Nemcsak Zoltán élete lesz egy új erkölcsi attitűd lombikkísérlete, hanem tevékenységének színtere, a hódosi Cigánysor is: "Mert a Cigánysor nem egy adott hely, Hódos szegény negyede, hanem az erkölcsi beállítottságú ember térbe objektivált lelkiismerete."[17]

Boda Zoltán új embertípus a magyar irodalomban. Természeti egocentrizmusa miatt sokáig képtelen a szeretetre, azaz önmagtagadásra, önmaga feladására, az oldódásra mások érdekében. Alkati öntörvényűségét védve egocentrizmusával szemben fejleszti ki magában a szolgálat erényét, és lesz az abszolút önátadás hőse, az evangéliumi jóság és szeretet hérosza. Nemcsak a körülötte élő kis közösségnek, hanem a világ minden nyomorultjának, elesettjének társa lesz aszkétikus magányában.

14) I. m. II. k. 233.
15) I. m. II. k. 238.
15) I. m. II. k. 239.
17) I. m. II. k. 248.

Már fiatalon A halottak élén Adyjában talál önigazolást: "Nem a háborút keresi ő, a próbát. Az aszkézist. Nem Ady írta, hogy elvész az ország, amelyben elfogynak az aszkétaszívek? Ez az aszkétaszív jó sánc volt önbizalmának. Nevet adott annak, amit megnevezni nem mert és nem tudott."[18] Ady és az ő nyomán megfogalmazott önigazolás szelleme húzódik meg a regény mélyén. A sorozáson Zoltán elutasította a felmentést, ezért ölelte keblére apja: fiam, "téged is az apád vére ver" felkiáltással. De a kiteljesedő aszkézisről, fia új szeretetvallásáról keserű élettapasztalatra hivatkozva fejti ki különvéleményét: "Harapni, ez az egyetlen életjogcím, s a dicsőség: jobban harapni. Az erkölcs, a szeretet az ostobák szájkosara."[19]

Az aszkéták a világ szemében bolondok, Zoltán szerint azonban: "Olykor a bolondok fejezik ki a legtalálóbban egy kor igazságát." A társadalomból kiszakadó, rajongó vallásalapító, "modern" és egyben "balga" szent szavai az íróra vonatkoztatva vallomásértékűek: "A szeretet egy bizonyos fokán az ember elmeorvos."[20]

A pedagógiai szenvedélyű író hősét az individualisztikus önalakítás eszménye vezeti. A nevelő hajlam kifelé fordulásának bizonyítéka műveinek mély önéletrajziság, személyesség. Boda Zoltán "Nagy Költeménye", mint Németh minden írása, egy nagy vallomás részlete. A hatni, nevelni akarás eredménye az Emberi színjátékok is. Ezért fedte fel személyes sorsát alig harminc évesen az önfelmutatás nagylelkű őszinteségével. Gazdag ajándékozó, figyelmet, szeretetet igénylő szellemi kiválasztott, aki irodalmian ünnepli sorsát regényben és önéletírásban. A személyesség, önéletrajziság, a nevelő hajlamú önfelmutatás igényének hajtóereje a "magunk szerelme", amely elválaszthatatlan az önérték tudatától éppúgy, mint az emberek szeretetétől. Ha az írói tehetség a sorsátélés képessége, akkor Németh László már harminc évesen vitathatatlan géniusz.

Zoltán úgy lázad a világ ellen, hogy elveti felkínált érvényesülési lehetőségeit, az erkölcsi forradamár útjára lépve utópisztikusan elfordul tőle. Valaha egy nagy tettre vágyott, amelyben a szubjektum és a tett életmeghatározóan nagy. Ilyen kísérlet számára a háború, a csók, az orvostudomány és maga az írás is. Később megtapasztalja, hogy egy cselekedettel nem helyettesíthető az élet, egy jelképes cselekedettel nem lehet a világot meghódítani, az életet megnyerni. A bölcsészkarhoz hűtlenné vált, élettitkokat fürkésző medikus a versírással önmaga egyensúlyát akarta megteremtni. Szándéka kudarcát beismerve így összegezi felfogását: "a költészet semmit sem tisztáz. Aki kész, felmutatja magát, aki nem kész, vergődik. Csak az élet tisztáz. Ha én holnap rendbe jövök magammal, nem írok többet. Tudják, mit teszek? Örülök magamnak."[21] Majd eljut a végső következtetéshez: "Az írás hiúság." "A tömegeké leszek, a nagy tömegeké."[22]

Tudjuk, hogy ugyanennek az embertorzító kornak a szorításában később József Attila számára is az öngyógyítás eszköze volt a versírás. Erről tanúskodnak szavai: "És azt az egyet tudom, hogy amikor verset írok, nem költészetet akarok csinálni, hanem meg akarok szabadulni attól, ami szorongat. Engem csak ez érdekel. Az éle-

18) I. m. I. k. 268.
19) I. m. I. k. 334.
20) I. m. II. k. 137.
21) I. m. I. k. 137.
22) I. m. II. k. 131.

tem."[23] József Jolán így örökítette meg a költő egyik utolsó vallomását, amikor élete rendezésére Attila már nem látott lehetőséget: "Semmi értelme a versírásnak."[24] Nemcsak alkotáslélektani szempontból mutatnak mély rokonságot ezek a vallomások.

Annak bizonyítására, hogyan viszi tovább a regényíró Németh László az esszéíró világképét, egy stílustanulmányhoz is kitűnő példa kínálkozik. Freud-tanulmányának zárómondatában olvashatjuk: "A tények nem tehetnek róla, hogy az emberek milyen jelentőséget tulajdonítanak nekik." A mondatban megcsillanó agnoszticizmus regénybe oldva így lombosodik tovább: "A tények éppúgy nem tehetnek róla, hogy milyen hadseregbe sorozzák őket, vetette oda bosszankodva Zoltán, s miféle ügyért harcoltatják őket, miként a béresfiúk. A tények vannak, mint a fák és a kövek, és nem erkölcsösek és erkölcstelenek. De mindig lesznek emberek, akik azt kiáltják: a kövek és a fák is az én igazamat zengik."[25]

A főhős kérdésfelvető bátorsága és a benne feszülő végiggondolás kényszere az író jellemzője is. Ennek ellenére a regény nem annyira az író gondolatrendszerét, mint inkább szellemi, erkölcsi beállítottságát mutatja.

Zoltán útja modern golgotára vezet. "Hegyi beszédében" Dosztojevszkij nyomán tanítja: "A vallás az érzésben van és nem az elhívésben." Kifejti "üdvösség-tanát": "Imádkozni lehet együtt, üdvözülni azonban mindenkinek magának kell."[26] Az egyéniség nevében lázad a társadalom "kor imperatívusz"-a ellen. Élete a végkifejlet szerint legendává bontott tragédia az írói beállítás ellenére is. Abban az értelemben, ahogy még A minőség forradalmában megfogalmazta Németh László a tragikum lényegét: "tragikus az, aki élete és vállalkozása nagyságával magukat megbosszuló sorskörökbe tipor bele ..."[27] Ezt tette Boda Zoltán is, hiszen létértelmezésének immanens eszméje az "üdvösség", megvalósulásának útja az "üdvösségharc", végkifejlete pedig az önapoteózis. Amit egy "Nagy költeményben" akart megénekelni a Farakás legendájától kezdve, az szerinte nem más, mint: "gyönyörű önapotheozis, amely világraszólóan megmutatja, hogy a Boda Zoltán-elemnek éppúgy megvan a maga jogosultsága a Mindenségben, mint a vasnak vagy a káliumnak".[28] Tragikumának forrása: nem lehet társadalomban élni és a társadalomtól függetlennek lenni.

A freudizmustól a valláson át az önistenülésig ívelő életében Boda Zoltán a szegények szószólójaként állt szemben az ellenforradalmi rendszerrel. De rajongó tanai ellentmondásokat rejtenek. Legfőbb ügye az üdvösség. Istene nem túlvilági lény, hanem az emberben lakó, a személyiségből eredő, akarati úton megvalósítható. Az író így összegzi ennek az istenfogalomnak legfőbb tartalmi jegyeit: "De ha Istennek a világ mögött álló, abban csak részben megvalósult s bennünk is megvalósulásért küzdő lehetőséget tekintjük, akkor a világtól elszakadva, de lelkünkben meg nem törve, amíg bírjuk: ennek a lehetőségnek tömjénezni, mégiscsak olyasvalami lesz, mint a karthauzi imája Istenéhez."[29]

23) Németh Andor: József Attila. Bp. é. n. 75-76.
24) József Jolán: József Attila élete. 1955. 258.
25) I. m. II. k. 75.
26) I. m. II. k. 311.
27) N. L.: A minőség forradalma. Bp. I. k. 90.
28) I. m. I. k. 343.
29) N. L.: Negyven év, Horváthné meghal, Gyász. Bp. 1969. 70.

Németh László Boda Zoltán alakjában alkotta meg először a "bukva győző" hős típusát, aki vállalja a "legreménytelenebb, de legbámulatraméltóbb heroizmus"-t: az egyéniség álláspontjának védelmét a szerep, a "kor imperatívuszá"-val szemben. Személyisége szoborkeménységűvé vált -- mint a későbbi regények nőalakjainak is --, életét befejezi, megkoronázza a katarzist hozó halál. A földi Pokol, Purgatórium köreit megjárva jutott el a maga Paradicsomába, olvadt bele megnevezhetetlen Istenébe, aki nem a túlvilágon, hanem benne lakozik. Hősét az író legszemélyesebb énjéből teremtette, sorsába a szépíró eszközeivel kísérelt meg élet- és világmagyarázatot, létfilozófiát sűríteni. A Boda Zoltán-i erkölcsi forradalmiság mélyén természettudományos vértezettségben alapvető értékeszméket kibontakoztató, az erkölcsnek az emberi személyiségnek új indíttatásokkal szolgáló világszemlélet, "a minőség forradalma" húzódik meg téves irányban kibontakozva. Az író megküzdve exodusos hajlamaival, öntörvényűségét megőrizve sem szakadt ki a társadalomból. Művészetével és élete példájával szolgálta az etikai jó, az esztétikai szép, a társadalmi hasznos ügyét.

A magyar próza történetében első, forradalom és ellenforradalom témájára írt korszakáttekintő regénynek, az Emberi színjáték-nak az értékelését így összegezi Béládi Miklós: "Németh Lászlónak sikerült a ritka bravúr: ábrázolást és gondolati telítettséget úgy tudott összeolvasztani, hogy regénye napjainkig megőrizte az eszmék kutatásának mindig izgalmasan érvényesülő időszerűségét."[20]

30) Béládi Miklós: Érintkezési pontok. Bp. 1974. 153.

RÓNAY LÁSZLÓ

KOSZTOLÁNYI UTOLSÓ ÉVEI

Az utolsó évek kiteljesedése

Abban a bevezető fejezetben, melyben Kosztolányi bemutatja Esti Kornélt, az egész vállalkozást egy év megfeszített munkájaként ábrázolja. "Egy esztendeig havonta összejöttünk egyszer-kétszer -- olvassuk itt -- és ő mindig hozott valami úti élményt vagy regényfejezetet az életből. Közben csak pár napra utazott el. Történeteit részint gyorsírási jegyzeteim alapján, részint emlékezetemből papírra vetettem, s utasítása szerint rendeztem. Így jött létre ez a könyv." Az írói vallomás azonban — mint erre Kiss Ferenc figyelmeztet Esti Kornél és a Kosztolányi-novella című dolgozatában - nem oldja meg Esti Kornél rejtélyét. A könyv legkorábbi fejezete 1925-ből való, a legkésőbbiek 1933-ból, de a főhős a Tengerszem egyik ciklusában is feltűnik 1936-ban. Voltaképp hát évek hosszú során át alakította ki alakváltozatait, s alighanem 1933-ban alakult ki benne az az egységes kép, mely kikényszerítette belőle az Első fejezetet. Ez állítja egységbe a történeteket, s azt ígéri, le is számol ezzel az alakmással, akiért oly sokat kellett fizetnie, aki miatt oly keserű meglepetések érték. A leszámolás és a befejezés gesztusát nyilván siettette az a sok kínos, megrendítő tapasztalat, melyet az elmúlt években szerzett, s amely a revízió óta újra és újra arra kényszerítette, hogy még teljesebben, még igazabban ismerje meg önmagát, és közelebb kerüljön a világhoz is. Ahhoz a világhoz, mely fokozott figyelemmel tekintett rá, s nem elégedett meg ironikus útmutatásaival.

Esti Kornélhoz való viszonya rendkívül ellentmondásos, mint ahogy maga az alakmás is paradox módon a szabadság rabja. Az írói képzelet szülötte, s mint ilyenre, rá nem érvényesek a hétköznap törvényei. De épp ez a súlytalanság okozza korlátait is. "Én lázas nyugtalansággal bolyongtam — fogalmazza meg ezt a gondolatot önvallomásos mélységgel épp a novelláskötet megjelenésekor az író. — Nem voltam szabad. A szabadság rabja voltam. Független se voltam. Csak tiltakoztam és lázadoztam. Aki tiltakozik és lázadozik, az nem független."

Voltaképp az esztéta-magatartás korlátait fogalmazza meg a szavakkal, mint ahogy Esti Kornél alakjában is e magatartással néz szembe és számol le. Esti Kornél látszólagos abszolút szabadsága — és az abszolút szabadság gyakorlatilag megvalósíthatatlan eszménye mindig is foglalkoztatta Kosztolányit — életének és kiteljesedésének legnagyobb korlátja is egyben. Igaz, az író nem tud vonzóbb és egyértelműbb példát sem felmutatni, hiszen az abszolút szabadság korlátainak ábrázolásával párhuzamosan azt fejtegeti, hogy nem szabad elmerülnünk az élet sűrűjében, mert abban a pillanatban elveszítjük függetlenségünket.

"Aki tiltakozik és lázadozik, az nem független." Egyfelől hát látja világképének korlátait, de képtelen e korlátokon átlépni. Csak a paradoxitás izgalmas, de

végérvényes megoldást aligha kínáló kísérletéig jut el. Nem véletlenül hangsúlyozza ugyanezekben a hónapokban, hogy az írói alkotásoknak "könnyedeknek" kell lenniük, az írónak el kell "játszania" tárgyával, még akkor is, ha az a tárgy a hétköznapi ember szemében roppant súlyúnak látszik is. Azok a munkák — írja —, melyekben az írók "felülmúlják önmagukat", rosszak, nehézkesek és verejtékesek. Itt is a l'art pour l'art tesz hitet. Az Esti Kornél kötetnek tulajdonképpen mindvégig az adja a megkülönböztetett jelentőségét és szellemi izgalmát, hogy egy l'art pour l'art jelenség, mely ráadásul megtalálja a maga igazolását is egy sorsban — akivel ráadásul az író itt-ott közösséget vállal —; hogyan fordul önmaga ellentétébe, mint lepleződik le éppen azáltal, hogy maga az író mezteleníti le szemünk láttára, s ő kénytelen azt hangsúlyozni, hogy az abszolút szabadság voltaképp rabokat kíván.

Esti Kornél alakja évekig kísérte. Az alak megteremtésében és váratlan jellemfordulataiban része lehetett ugyan Kosztolányi játékos kedvének, kísérletező hajlamának, de az egész izgalmas és képtelen lélektani helyzet mögött ott sejthetjük azt a tényt is, hogy évek óta kábítószert szedett. Ez okozhatta jellemének furcsa ellentéteit, hirtelen fellobbanásait és mély depressziókba hullását. A tudata másik énjét megjelenítő művel mégis egyívű és egy szándékú alkotásnak érezte, s aligha kételkedhetünk vallomása őszinteségében. Viszont az is kétségtelen, hogy a kötet végeredményben azért híjával van az összefogó egységnek, s nem valósul meg benne egész következetesen az a már-már drámaivá fokozott számvetés, melyet az Első fejezet ígér.

Még 1922-ből van Kosztolányinak egy árulkodó kistárcája, a Játék apáknak. Egész írói magatartására jellemző, amit ebben ír le. Arra buzdítja benne az apákat, hogy vigyék ki fiukat a térre, hallgattassák vele a katonabandát, s amikor a gyerek belefeledkezik a zenébe és önfeledten ringatódzik hullámain, bújjanak egy fa mögé, s onnan lessék, mint keresi őket egyre riadtabban a föleszmélő gyermek. Kosztolányira ugyanis nemcsak a folytonos halálközelség jellemző, hanem a morbiditás is. Morbid maga az a viszony is, ami apjához fűzte, akit szinte betegesen féltett, annyira, hogy reggelig is virrasztott, ha elmaradt valamiért. Mégis azt érzi fontosnak elmondani, hogy apja télen-nyáron reggel ötkor kelt, s "ilyenkor karjára vette kedves macskáit, elbeszélgetett velük". E morbiditást fejezik ki a Bölcsőtől a koporsóig remek arcképei, amelyek azt sugallják, hogy Kosztolányi fiatalságától eljegyzettje a halál és az elmúlás gondolatának (a Rövidlátó, kövér öreganyám ban ezt írja: "A házában levő bolthelyiségeket ... következetesen koporsósok bérelték. Hozzámenet borzongva néztem ezeket a halálmadarakat, különösen őszi este, ködben. Ugyanezek a koporsós boltok térnek vissza a Pacsirtában is.) "Daliás nagyapját" azért csodálja, mert "életkedv van benne és keménység is, melyből apámnak már valamivel kevesebb jutott, nekem még annyi sem". Első elbeszéléseitől ezt a fáradt, morbid világérzést is kifejezi, de mindennél erősebben — talán, mert iróniával párosul — az Esti Kornélban.

Az író ilyen helyzetekben is szívesen azonosul hősével: ketten bujnak el a fa mögött, és onnan figyelik pukkadozva a polgárt, a lázasan igyekvőt, az izzadva, tortetve előre jutót. És ilyenkor egyszeriben ellágyul a számvetést ígérő írói tekintet. Érzékeny szeretettel tekint Esti Kornélra, "hát kit lehet oly irigység nélkül szeretni, mint téged?" — sóhajt föl igaz együttérzéssel. "Te nélküled üres vagyok és unatkozom" — fakad ki belőle másutt a vallomás. Az Esti Kornél képlete

rendkívül bonyolult. A műben, akár magában Kosztolányiban, egymás mellett, egyszerre érvényesülnek, hatnak és élnek a végletes ellentétek.

Az Esti Kornél lélektani hátteréről nagyon sokat árul el az 1929 júniusában írt Három arckép című tárca. Két különböző irodalomtörténeti megközelítésről mond véleményt ebben Kosztolányi. Az egyik műközpontú, a másik az embert igyekszik minél hívebben megragadni és ábrázolni. Valójában — írja — középúton van az igazság. "Maga a költő sem arról ír, ami van, hanem arról, ami nincs, ami hiányzik belőle, a vágyról, az egyénisége lehetőségéről, melyet oly végzetesen óhajt, hogy megteremt, mint egy igazság fölött lebegő igazságot, mely élőbb, létezőbb, mint az, melyet érzéseinkkel észlelünk. Nincs ember, ha még oly közvetlen és őszinte is, aki a fényképezőgép előtt 'természetes' arcot mutatna. Ezt a költőtől sem szabad követelni, aki a jövő századok lencséje előtt áll. Ő nem is laza, érdektelen, mindennapi arcát tárja feléje, hanem egy összefogottabb, kifejezőbb tükörarcot, egy, az örökkévalóságnak szóló, művészi, megrázó fintort, mely égi folytatása egyéniségének, álma az ő földi ébrenlétének, közvetlensége, természetessége, igazsága gyarló valójának." A valóságos arc és a "tükörarc", a laza és az "összeszedett" tekintet ilyen furcsa ötvözete az Esti Kornél-ciklus.

Fiatalabb éveiben jellemének természetes kiegészítője volt Esti Kornél — mint erről ugyancsak a bevezető fejezetben olvashatunk. Ő volt időnként felszínre törő tudatalattija, benne testesülnek meg az elfojtott, lefojtott ösztönei, szándékai, álmai, vágyai. Amit a "jól nevelt" gyermek nem tehetett meg, megtette helyette. Amire nem is mert gondolni, sugallta neki. Ám az évek múlásával — részben a történelmi helyzet, részben a társadalmi konvenciók szorítására — Esti Kornél kilépett életéből. Időről időre bukkant fel, s akkor mindig fizetnie kellett érte. Mégis fájdalmas nosztalgiával vágyódott utána. Még szenvedélyesebb lett a vágya, amikor egyre komorabbá vált körülötte a világ. Ezekben az években kellett ugyanis ráébrednie, hogy az az esztétamagatartás és az a literátor-életmód, melyet a húszas évek legelejétől alakított ki a maga számára, nem alkalmas létforma a megváltozott világban. Szűknek érezte világképét, akadálynak életmódját, a kimondva-kimondatlanul visszavágyta azokat a lázas esztendőket, amikor még bohém, felelőtlen lehetett, amikor Esti Kornél oldalán bolyonghatott, súlytalanul, gondtalanul.

Nemcsak a szabálytalanul rajzó Esti Kornél-novellák és a hol itt, hol ott közölt Esti Kornél gondolataiból sorozat egyes darabjai árulkodnak e vágyakról, hanem kisebb cikkei is, melyekben visszakalandozik a múltba. Egyik legérdekesebb ilyen jellegű írása A szegény kisgyermek karácsonyi panaszai. A szegény kisgyermek modorában, hangján ideges, ingerült, a végletek között hányodó intellektuel szólal meg, aki lázasan keresi a megnyugvás pontjait, aki hajlandó bármilyen lázító kijelentésre is ("Én nem kívánok az emberi társadalom hasznos tagja lenni. Én az emberi társadalom leghaszontalanabb tagja kívánok lenni."), szembeszállni a társadalmi konvenciókkal is ("gyűlölöm a hasznost. Utálom a becsest. Leköpöm az okost"), csakhogy minél nyilvánvalóbbnak láttassa szellemi függetlenségét, és épp az a furcsa – akárcsak az Esti Kornélban –, hogy ez az "ad absurdum" vitt függetlenség önmaga ellentétébe fordul és korlátjává válik.

A pszichiátria megfigyelése szerint a kábítószerrel élők egy része eleinte kifejezetten kíváncsiságból, érdeklődésből tesz kísérletet valamelyik gyógyszerrel. Kosztolányi játszi kedélyét ismerve, nyilván föltételezhetjük: eleinte ő is a személyiségnek egy új dimenzióját kereste. Csak később, talán betegségétől való újra meg új-

ra feltámadó rettenetei idején vált valóban a kábítószer rendszeres élvezőjévé. De a narkománok tudatzavarai, az én megkettőzésének jelensége azért feltétlenül jelen van az Esti Kornélban, nem véletlenül jegyzi meg felesége kis keserűséggel a könyvet jellemezve: "furcsán ön- és közveszélyes, kissé az elmebaj határán, irracionális, mint maga az emberi élet". Pedig a kesernyés jellemzés nem egészen indokolt. Esti Kornél csak néhol, egy-egy fejezetben látszik "ön- és közveszélyes"-nek, sokkal inkább látszik az író lefojtott énje kivetülésének. Hogy hányszor, hányféleképp tett vele próbát, azt híven igazolhatják az alak különböző megjelenései tárcákban, kistárcákban, mintha ki akarta volna próbálni teherbírását, mintha kísérletei alanyául szánta volna, hogy milyen körülmények között válhatik szándékainak leghívebb kifejezőjévé. Egy bizonyos: Esti Kornél illetlenségei, a konvenciókra fittyet hányó nyíltsága, kevélyen fitogtatott erkölcstelensége voltaképp csak a polgári morál normái ellen való lázadás jele (rendkívül jellemző dokumentuma ennek az 1929-ben megjelent Esti Kornél naplója). "Lépten-nyomon szeretnék buta, minden értelem nélkül való meglepetéseket okozni, akár a Sors" — jegyzi föl a maga legrejtettebb vágyait és céljait. S hogy a kötetben végül mégis aligalig okoz ilyeneket? Ebben nyilván része lehetett annak is, hogy az alak egy kicsit kicsúszott írója kezéből, és a vágyott, a végső viviszekció helyett annak csak lehetőségét, ígéretét villantotta föl. Kosztolányi iránta való együttérzése sokkalta erősebb volt – hiszen lényének rejtett, de általa is érzékelt részét ábrázolta benne –, semhogy végérvényesen elítélte volna. Maga Esti Kornél és kettejük viszonya is sokkal bonyolultabb, összetettebb, semhogy az ítélet egyértelmű lehetne. Esti Kornél az imént még azt emlegette, hogy szeretne váratlan meglepetéseket okozni embertársainak, másutt viszont arról vall, hogy szeret nekik váratlan örömet szerezni. Az egyik elbeszélésben megveri az özvegyasszonyt, akivel rendszeresen jót tett, de korántsem azért, hogy azt bizonygassa: a jótett értelmetlen. Hiszen gyakorol ő maga jócselekedetet egyebet is. Lénye valóban ellentétekből van összeszőve — mint Kosztolányié –, és azokból hol a meditatív, hol a dinamikus elemek jutnak túlsúlyra. Tipikusan action gratuide magatartás Esti Kornélé, mint ahogy Kosztolányié is az volt fiatal éveiben. Világképének válságával párhuzamosan erősödnek fel ezek az elemek ismét. Jellemző ebben a vonatkozásban néhány lázas, látszólag az ihlet és a szokások törvényei ellen lázadó, valójában action gratuide jegyzete: "Nézzetek lelketekbe, vessetek számot magatokkal, és feleljetek, de őszintén, ti képmutatók, hogy mikor voltatok boldogok? Akkor, mikor robotoltatok, vagy amikor vasárnap délelőtt az ágyban lustálkodtok, akkor, mikor a világra gondoltatok, vagy amikor a mámor, a füst, az őrület pillanataiban megfeledkeztek arról, hogy a világon vagytok? Lázat nekem is, lázat és önkívületet!" "Aztán a vacsora se legyen olyan, mint máskor. Elég a csontképző, egészséges főzelékekből, tápláló lencséből és és sárgarépából, amelyet apám cuppogva szokott előttem enni, pokolba az egyszer az Á-, B-, C- vitaminnal. Habot és cukrot, mely rontja a fogam és táplálja lelkem. Valami édest, nagyon édest ebbe a keserű gyerek életbe! Gyomorrontást, alapos gyomorrontást!"

Esti Kornélban legfeljebb minden fölfokozottan van jelen, már-már paradoxonig fokozott végletességben. Azt akarja kifejezni benne az író, hogy ebben az adott történeti közegben és helyzetben csak ez a fajta, az élet fölött lebegő, az egyéniség rejtett, lefojtott vágyait is felszínre engedő, sőt azokat tudatosan figyelő és segítő magatartás hozhatja meg a személyiség teljes és vágyott függetlenségét. Esti Kor-

nélban a saját action gratuide magatartását is szeretné igazolni Kosztolányi. Azt az alapállását, mely ifjúságától egyik meghatározója volt világképének: s amelyet — általánosítva, külsőséges megnyilvánulásaitól megtisztítva — így fogalmazhatnánk meg: ne vegyülj az élet sűrűjébe, mert a vak erők téged is lehúznak, s elveszíted szuverenitásodat.

Hasonlóan árulkodó az a vallomása, melyben a maga sajátos — világképéből fakadó —, az Esti Kornélban is érvényesülő realizmus-képét igyekszik körvonalazni: "Gyakran olvasom, hogy ez vagy az a regény 'nagy' kérdéseket tárgyal. Megírja például, a háborút vagy a házasság válságát, vagy egy faj, egy nép előretörését és hanyatlását. Azt hiszem, hogy ezek a 'nagy' kérdések jellegzetesen kis kérdések. Ez a grand art voltaképpen petit art, mert az életet elszűkíti, körülkalodázza. A regényíró egyetlen becsvágya csak az lehet, hogy az egész életet hozza, érzékletes mivoltában, embereket, akik azonnal régi ismerősünkké válnak, és tárgyakat, melyek meghittebbek, mint tulajdon bútoraink. Nincs csodább csoda, mint az a realizmus, mely elfelejteti velünk a körülöttünk levő valóságot, és megáhíttatja azt a valóságot, mely a papíron van. Uraim, tessék megérzékeltetni egy pohár vizet — jelzők és mesterkedések nélkül — szerényen, de oly igézően és kelletően, hogy az olvasó megszomjazzék és inni kívánjon. Aki ezt eléri, az 'nagy' író, az 'nagy' kérdésekről ír. Csak ilyen varázslónak érdemes lenni." Kosztolányi az imperializmus korában élő irodalom "másik út"-ját választja (Lukács György ír e kétféle művészi magatartásról Goethe és százada című tanulmányában), amely "szükségképpen a modern élet legmélyenjáróbb problémáitól való eltávolodáshoz, problematikájától való bizonyos fokú menekületéshez vezet". Ám tagadhatatlan, hogy ezen az úton járva a művészi kifejezésnek egészen kiemelkedő magaslatára jutott, ahonnan ezekben az utolsó években egyre több és valósabb problémára nyílott kilátása. A Hatodik fejezetben, melyben Esti Kornél arról vall, "milyen nehéz megszabadulnia a pénztől annak, aki mindenáron csak ezt akarja", Kosztolányi elutasítja magától azt az irodalomszemléletet, mely mindenben lélektani hitelt, értelmet és erkölcsi tanulságot keres. Ez az a bizonyos "másik út", melyről Lukács György szól, de ezen is születtek remekművek — mondja —, mint Goethe Hermann und Dorothea-ja. Se "másik út" a harmincas évek elején, a független szellemiség védelmével a humánumért vívott harc egyik módjához vezetett. E harc különböző útjai olykor érintkeztek, egybefolytak, különböző irányba induló művészek sokszor találkoztak, amikor a kor legégetőbb kérdéseiről volt szó. Maga Kosztolányi is szívesen eljátszott a homo aestheticus és a homo moralis szembeállításával, kedvtelve hangoztatta, hogy ő a homo aestheticus, s ezzel a vele foglalkozó irodalomtörténeti kutatást alaptalanul ebbe az irányba orientálta. A "morális" és az "esztétikai" kategóriák jelentése az ő értelmezése szerint azonban nem egyértelmű. Nem is lehetett, hiszen az adott korban az esztétikum szívós védelme voltaképpen morális tettnek is számított. A magyarság hagyományainak föltámasztása, nyelvének fogcsikorgató védelme voltaképp a beözönlő germán fenyegetéssel szemben való állásfoglalásnak minősült. "Boldog, aki kiépíti érzékeny csigahátán a homo aestheticus elefántcsontházát" — írja Babits Mihály a Nyugatban —, boldog is, áldott is! De ez szintén morál és cselekedet, s az elefántcsontház is hadibástya. Az író is ember, s éppoly kevéssé lehet sokáig impuni, egy magányos szenvedély cézári hőse, mint az olvasó. Lelkiismeretének szájíze elvásna. A l'art pour l'art nem ezt jelenti. A mi nemzedékünk fiatalkori harca emberi harc volt egy nagy emberi érde-

kért, mert emberi érdek, hogy legyen egy terület, hová a cselekvés nem teheti be a lábát, mely vérben és sárban gázol. S Kosztolányi mostani beszédét nem oktalan neveztem első szavammal bátornak, noha e jelző ellen a homo aestheticus tiltakozik. Ez a beszéd éppoly mértékben kiállása a homo moralisnak. S a kettő egy, mint csigával a háza." Esti Kornélban furcsa módon keverednek a homo moralis és a homo amoralis jellemvonásai, s épp ezért fogadjuk el teljes embernek. Még akkor is, ha benne — mint már jeleztük — bizonyos fokig a tudathasadásos lelkiállapot is kifejeződik.

Esti Kornélban azonban elsősorban nem Kosztolányi jellemének pszichológiai rajzát kell keresnünk. Kétségtelen azonban, hogy a figurába, megteremtésének módjába, alakjába a kor lélektani érdeklődése is belejátszik. Vajon nem a pszichoanalízis gyakorlatának tükröződése-e az a már-már kéjes önvizsgálati mód, ami Esti Kornélt jellemzi? Vajon nem a freudizmus hatását érezhetjük-e abban a gesztusban, ahogy Kosztolányi az Első fejezetben remegő boldogsággal szívében rálel elveszítettnek hitt gyermeki énjére, akit Esti Kornél jelent számára? Nem tudatos önkitárulkozás, a lefojtott vágyak fölött tartott önvizsgálat elemeként értékelhetjük-e a Harmadik fejezetnek azt a részét, melyben Esti Kornél visszaemlékezik gyermekkorára? "Álldogált a folyosón. Gyönyörködött a mozdony röppentyűiben." Aztán visszamegy fülkéjébe, "az még mindig elhagyottan állt, levegőjében két élet emlékével". Leült, s reménykedve várta, hogy visszatérnek volt útitársai, az asszony és a lánya. "Világosabban akarta látni, hogy kikkel utazott eddig, tisztázni szeretett volna egyet-mást." Itt következik az a hosszabb belső monológ, mely a modern pszichológia hatását mutatja, ugyanakkor azonban fontos dokumentuma annak is, hogyan látta az álarcokat viselő író saját magát. "Sok kegyetlenség lakozott benne, sok vérengző, gonosz ösztön. Csak ő tudta, hogy mint kisdiák, mit művelt a szegény legyekkel és békákkal a mosókonyhában berendezett kínzókamrában. Itt ő meg unokaöccse konyhakéssel boncolták föl a békákat s öreganyjuk macskáit is, meglékelték koponyájukat, kivették szemüket, vagyis rendszeres vivisectiót folytattak, tisztán 'tudományos kísérleti alapon', és öreganyjuk — ez a hangos, szeleburdi, rövidlátó asszony — váltig dühösködött, hogy bármiként ügyel, folyton eltűnnek a macskái, minden évben tíz-húsz darab. Kellő esetben bizonyára gyilkolni is tudott volna, mint minden ember. De attól, hogy valakit megsértsen, jobban félt, mint hogy megöl valakit.

Mindig iszonyodott attól, hogy az emberhez — aki csak olyan, mint ő, szóval gyarló, boldogságra vágyó s végül minden körülmények között nyomorultul elpusztuló — durva legyen, hogy csak egy célzással, csak egy gondolattal is megbántsa, és sokszor — legalább ezt képzelte — inkább meghalt volna, semhogy azt a hitet keltse, hogy valaki fölösleges ezen a világon, s az illető, amíg elkotródik mellőle, pirulva mondogassa, 'úgy látszik, terhére voltam ... úgy látszik, ún. ...úgy látszik, lenéz'..."

Ez az erkölcsi felfogása, melyet Esti Kornél később részletesen is kifejtett egyéb műveiben, már ekkor is csírázott gyermeklelkében. Tudta, hogy keveset segíthetünk egymáson, hogy boldogulásunk érdekében kénytelenek vagyunk ártani másoknak, néha halálosan is, hogy a nagy dolgokban majdnem mindig elkerülhetetlen a könyörtelenség, de épp ezért azt a meggyőződést vallotta, hogy emberiességünk, apostolkodásunk — becsületesen és őszintén — egyedül csak a kis dolgokban nyilat-

kozhat meg, s a figyelem, az elnézésen és megbocsátáson alapuló kölcsönös kímélet, tapintat a legtöbb, legnagyobb dolog a földön.

Végül a gondolatsoron haladva arra a sivárnak, sőt egyenesen pogánynak tetsző következtetésre lyukad ki, hogy mivel igazán jók úgyse lehetünk, legalább udvariasak legyünk. Ez az udvariassága pedig nem udvariaskodás volt, nem bók, nem üres fecsegés. Sokszor csak abban állott, hogy kellő pillanatban észrevétlenül elhelyezzen egy közönyösnek látszó szót, melyet valaki kétségbeesetten várt tőle, mint életének igazolását. Ezt a legkülönb erénynek tartotta. Mindenesetre különbnek, mint az úgynevezett jóságot. "A jóság folyton prédikál, meg akarja váltani az emberiséget, keneteskedik, máról holnapra csodát akar művelni, a tartalmával hivalkodik, a lényeget akarja bolygatni, de bizony legtöbbször a csak kongó, tartalmatlan és merőben formai. Viszont ha az udvariasság merőben formainak látszik is, belül, a mivoltában maga a tartalom, maga a lényeg. A jó szó, melyet még nem valósítottak meg, minden szűz lehetőséget magábazár, és több, mint a jó tett, melynek kimenetele kétes, hatása vitás. Általában a szó mindig több, mint a tett."

Mindezt Esti Kornél mondja, nem Kosztolányi. Ez bizonyos távlatot teremt. Igaz viszont, hogy az erkölcsi relativizmust, mint a világ dolgaival kapcsolatos állásfoglalást, a tett elutasításának lehetőségét ő is hasonlóan értékelte. Ahogy megteremtette Esti Kornélt, s benne az önvizsgálatnak egy izgalmas, objektivált, mégis teljesen szubjektív lehetőségét lelte meg, a vivisectiónak is új, izgalmas terénumára talált. "A nihilizmus, ha tudatossá lesz, nem folytatható" -- írta az Esti Kornélt bírálva József Attila. És tény, hogy a mű Kosztolányi pályáján a nihilizmus tudatosulásának, folytathatatlanságának fontos dokumentuma. Ezért írta József Attila: "Kosztolányi gazdag művészete azonban mégis társadalomalkotó erővé válik. E korban a szociális törekvések mögött meglapul a társadalmi üresség érzése is. Azok azonban, akik már bele mernek tekinteni ebbe az ürességbe, ha el is dobják ezt a nagy világot, mint a dióhéjt, bizonyára nem vetik el maguktól a lehető világot is, amelyhez — hisz alkot — Kosztolányi is ragaszkodik."

A jóság önmaga ellentétévé -- ami Kosztolányi szerint a jóság értelmetlenségét is bizonyítja – fordulásának érdekes és frappáns ábrázolása az Esti Kornél Tizenharmadik fejezete, amelyben Esti "mint jóltevő szerepel, fölkarolja a sorsüldözött özvegyet, de végül kénytelen megverni őt, mert annyira sajnálja, hogy egyebet nem is tehet". Ez a részlet azt bizonyítja, hogy a tett értelmetlen, a szó sokkal hatásosabb fegyvere lehet annak, aki jól tudja forgatni. Más vonatkozásban, de hasonló gondolat bukkan föl a Tizenötödik fejezetben is, melyben azt bizonyítja, hogy az emberi önzés életünk természetes kiegészítője. De el is határolja magát ettől a gondolattól – mert az Esti Kornél alapjában véve az ellentétek műve – a Tizenhatodik fejezetben, melyben "Elinger kihúzza őt a vízből, ő viszont Elingert belöki a vízbe". Ebben ad absurdum viszi a jótett értelmetlenségének gondolatát, s így a történet tanulsága ellentétébe fordul.

Az Esti Kornél egyik legérdekesebb része a cselekmény utópisztikus rétege. A "becsületes városban" tett utazás és az a fejezet, amelyben "a világ legelőkelőbb szállodájáról van szó", a húszas évek végének, harmincas évek legelejének létérzésébe transzponálja azt a gondolatot, melyet Karinthy több mint egy évtizeddel korábban fogalmazott meg az Utazás Faremidóba című művében. Erről épp Kosztolányi írta a következő, rezonanciáját bizonyító mesteri összefoglalást: itt "a szerves élet véres és fekélyes kotyvaléka helyett életebb élet van, hő és villamosság,

acélból készült gépemberek, ... kik szellentyűkkel beszélnek, beszédük zene, agyuk pedig higany és az ásvány keveréke". Karinthy — mint erre Babits figyelmeztetett — voltaképp az ész uralmát keresi egy önmaga által teremtett világban. Kosztolányi a már idézett két fejezetben a kapitalizmus és a fasizálódó világ egyik legfenyegetőbb rémképét, az elgépiesedést ábrázolja a szatíra éles leleplezésével. Érezteti, hogy ezen az úton haladva csak embertelen, az emberi gondolkodás számára értelmetlen tökéletesség valósulhat meg.

A tizennyolc fejezetet magába foglaló, végül is teljesen egységes mű Kosztolányinak a maga nemében egyik legtökéletesebb alkotása. Sikerült önmagával adekvát alakot teremtenie, egyszersmind a korábban már szinte tökéletesen feszesre húzott elbeszélés (Fürdés) belső struktúráján is lazított, illetve új irányba tágította. A Kilencedik fejezet, melyben a bolgár kalauzzal "társalog", vagy a Tizenkettedik, melyben a szűntelenül alvó elnökről fest megsemmisítő portrét (nemes boszszút állva Herczeg Ferencéken a PEN Club körüli herce-hurcáért), elbeszélő művészetének csúcsára vezet, és a magyar novellaírásnak örökbecsű darabja, ezt bizonyítva, hogy az nemcsak tragikus hősöket tud teremteni, hanem a humor és az irónia birodalmában is marandó alkotásokra képes.

Az Esti Kornélban a szkepszis is kifejeződik, hasonlóan ahhoz a gondolathoz, melyet 1933-ban tartott szerzői estjén fejtegetett Kosztolányi. Szerinte a maga nemzedéke a művészet szabadságharcát vívta meg, rövid ideig győzelmesen. "Oh, mindenen felülálló szabadság, függetlenség, minden emberi moráltól, a követelődző politika céljaitól! — Sóhajt föl a szavait kommentáló Babits betegágyán — Szép harc volt és diadalmas is — "rövid időre", mint Kosztolányi mondja. Az éra változott, új nemzedék nőtt fel, melynek szemében élet és cselekvés százszorta fontosabb a művészet szabadságánál. Az áruló írástudók korát éljük: "a Szellem új emberei maguk fordulnak a Szellem ellen: csupa homo moralis nyüzsög körülöttünk: a l'art pour l'art-nak 'rossz sajtója' van, az 'esztéta' gúnyszó lett."

Ezt a "mindenen felül álló" szabadságeszményt is vallja és életében igyekszik meg is valósítani Esti Kornél. Mélyen megveti a nyüzsgő homo moralisokat, s velük szemben — akárcsak az esztéta-magatartást mindig eszményítő Kosztolányi — a független szellem szabad szigetére húzódik. Igaz, ezt a gondolatot is paradox módon fejezi ki a ciklus. Hiszen Kosztolányi — mint erre Németh Andor figyelmeztet nagyon finom, találó szempontokat felvető elemzésében — az Esti Kornélban "ítéletet mondott" nemzedékének "lírai hite" felett. "Ez a nemzedék — mondja Németh Andor — vallásos áhítattal élt-halt a 'soha vissza nem térő' pillanatokért. Az érzelmi életnek ezt az önmagába szerelmes bódulatát, ezt a narcisztikusan egocentrikus kultuszát ápolgatták magukban nemcsak a Sárkányok, a Vándor V. Valérok, Géza Gézák s a kötet ötödik fejezetében felvonultatott titánok (az első Nyugat-nemzedék könnyen identifikálható tisztjei, közkatonái és martalócai, halottak, élők és élőhalottak), hanem Esti Kornél maga is... Kosztolányi az álcázott önvallomásnak ebben a remekművében Esti Kornéllal menti magát ... " Ugyanezt a gondolatot Babits is megérezte a műben: "A 'Korszellem' ellenünk fordult — írja —, túlment rajtunk".

Esti Kornél azzal válaszol a kornak, hogy fölébe emelkedik. Hirtelen fölszárnyal a való világ fölé, s a maga külön birodalmában, ahol a nehézkedés tövényei is csak sajátos áttételben érvényesülnek, próbálja megvalósítani a gondolat és cselekvés már-már abszurd szabadságát (Kosztolányi egyik legkedvesebb eszméjét). S ebben a kivonulásban sem magányos alakja a kornak. A való világtól elszakadó művész

ideálja — mint az esztéta-magatartás jellegzetes eszménye — sokféle változatban tűnik föl a kor gondolkodásában. Errefelé tágítja a lelkes tanítványainak szemhatárát Kerényi Károly, a majdani Sziget-gondolat nagyhatású képviselője, aki Vergilius bukolikus magatartásának, majd még inkább a horatiusi felszólításnak páratlanul mély elemzését adja. Voltaképp ilyen sziget-teremtési kísérlet a Tanú. Szigetre húzódott Babits Esztergom-Előhegyén. A szigeti gondolat jegyében indult az Apolló. Mindez a gazdasági világválságban megbénult szellem orientációs kísérlete volt, a szellem függetlenségének védelme, a kultúra és az esztétikum érintetlenségének elszánt védelmezése, melynek kétségtelenül vannak korlátai is, az adott korban mégis a szellemi ellenállás különféle, méltánylást érdemlő formái.

Természetesen ennek a magatartásnak is megvannak a maga változatai. Ekkortájt változik például Babits elzárkózása fokról fokra prófétai attitűddé. Nem is csoda, hogy Esti Kornélt nem érti, csak a nyelv varázsát, a játszi ötleteket, "érzéki élvezetet", a szerző mondatait, "buja" képeit, "plasztikus" emberalakjait méltányolta, s ezért szívesen megbocsátotta "pózait", "hígságát", "A szubjektív emlékek melegsége, a pszichológiai átélés mélysége és gazdagsága s a stílus eleganciája ezt az írást a legszebb új magyar prózaírások sorába emelik" — írja összefoglalásul.

A harmincas évek fordulójának kétféle értelmisége kiútkeresésének ellentéte fogalmazódik meg Babits e kritikájában. 1931-ben — kissé talán a Jónás könyve előképének számító versében — még ő is a világtól való teljes függetlenedés gondolatát vallja. "Holt próféta a hegyen" — ezt az önjellemző címet választja:

> S mordan nézem, hogy köröttem a vak élet hal,
> mint egy holt próféta, kit már senki úgyse hall.

Az "1932 nyarán" írt Verses napló azonban annak jelzése, hogy figyelő szemmel nézte a világot, érzékelte annak teljes elkomorodását:

> Alig olykor-olykor egy ágyúhang dördül:
> katonagyakorlat moraja a völgybül.
> Folyón innen és túl két kis szomszéd ország
> lapdázza fülembe jövendő harcát.
>
> S már a pallér szedi szerszámát, s hazatér ...
> Messze tütül egy gyár: a munka véget ér.
> De a csövás bomba egész éjjel dörög
> s a gyanú virraszt az alvó világ fölött.

Noha sokszor és szívesen emlegette magányát, magára hagyottságát, legtöbb versében ott érezzük azt a felelősséget is, amit Esti Kornél megvet és kigúnyol. Az ő szigete ugyanis a világon kívül, a világ fölött, az esztétamagatartás vélt védettségében rejtőzött. Ezt a gondolatot is Kerényi Károly fogalmazta meg a legszuggesztívebben, s igyekezett vonzó példaként állítani kortársai elé: "Ez a sziget-mítosz: a világos, látomásszerű tudomás arról, hogy a tisztaságnak és boldogságnak: az aranykornak van valahol helye a kozmoszon belül, sőt, ez a hely az igazi kozmosz, a világ mindenütt egyebütt mállik, széthullik, vége felé rohan."

Az irodalomtörténeti köztudat úgy tartja számon Kosztolányi nagyszerű versét, az Esti Kornél énekét, mely Babits cikke után jelent meg a Pesti Napló-

ban, mint a kritikára adott válasz. Így értékelte azt maga Babits is. Holott Kosztolányiban már készen állott ez a vers. Szokása szerint előbb prózában fogalmazta meg. A Pesti Hírlap január 15-i számában az Ember és világ című cikk Mélység alcímet viselő jegyzetében teljes egészében előre vetíti a vers összefoglalását: "Sohase feledd, költő, hogy az a tenger, ahol a mélységek mélységére kell ereszkedned, a színpadi tengerhez hasonlít, mely legföljebb másfél méter mély. Ebből kell igazgyöngyöt felhoznod. Sekély vizek, csillogó felületek gyöngyhalásza vagy. Igazságod: káprázat. De mégis a te mélységed az igazi mélység, holott fenekét nem éri el semmiféle mérőón, s mégis a te igazságod lesz az igazság egy varázslat által. Ne vágyakozzál az igazi tengerre. Ott is csak a fölszín a szép. Ha mélyebbre bukol, mint tested magassága, már nem tudsz lélegezni, már nem lehetsz természetes. Nem is érdemes oda leszállnod s eldicsekedned, hogy lenn jártál és fölhoztál — bizonyítékul — egy marék sarat. Ez túlbuzgalom. Nem arra születtél, hogy szorgalmi feladatokat oldj meg. Ezer vagy tízezer méter mélyben unatkozol, s a tenger alatti világ rejtelme helyett csak sötétséget lelsz. Hazudj nekünk tengert és mélységet. Búvárruhát se ölts! Nem vetted-e észre, hogy a búvár vaskos öltözékében milyen kevéssé emberi, s roppant sisakjával, tág üvegszemével, széles pofájával milyen nagyképű? Minden búvár nagyképű."

Szóról szóra ismételi ezt a képet a vers:

Mit hoz neked a búvár,
ha felbukik a habból?
Kezében szomorú sár,
ezt hozza néked abból.
Semmit se lát, ha táncol
fényes vizek varázsa,
lenn nyög, botol a lánctól,
kesztyűje, mint a mázsa,
fontoskodó-komoly fagy
dagadt üvegszemébe.
Minden búvárnak oly nagy
a képe.

Babits alighanem helyesen jegyzi meg ezzel kapcsolatban: "Kosztolányi téved. A búvár nem sarat szokott fölhozni kezében – hanem gyöngyöt és elsüllyedt kincseket." Az Esti Kornél énekének azonban nem ez a már végiggondolt kép és a mögöttes ars poetica a lényege. A költő voltaképp az arisztokratikus-esztéta világkép mellett tesz hitet. Ez egész életében vezércsillaga volt. Nem a "forma párthíve", mint Babits írja, hanem azt a költői magatartást hirdeti, amely "látó, de messze látszó":

Hát légy üres te s könnyű,
könnyű, örökre-játszó,
látó, de messze-látszó,
tarkán lobogva száz szó
selymével, mint a zászló,
vagy szappanbuborék fenn,
szelek között, az égben,

s élj addig, míg a lélek,
szépség, vagy a szeszélyek
mert — isten engem — én is,
én is csak addig élek.

Egyáltalán nem tarthatjuk korlátozott költői programnak, ha valaki addig akar élni, mint a lélek, mely Kosztolányi értelmezése szerint a dolgok "égi mása". És Esti Kornél igenis a mindenséget, a lét totalitását veszi célba, amikor így zárja le a verset:

Menj mély fölé derengni,
burkolva, játszi színben,
légy mint a semmi,
te minden.

A "Minden" és a "Semmi" egymás mellé állítása, szimultán szemlélete a heideggeri egzisztencializmust idézi. Román J. István joggal veti föl tanulmányában Kosztolányi egzisztencializmusának kérdését. Említi annak lehetőségét, hogy Heidegger bizonyos vonatkozásokban hathatott Kosztolányira. A Sein und Zeit 1927-ben jelent meg, s Kosztolányi mohó világirodalmi érdeklődését ismerve, nem elképzelhetetlen, hogy ismerte a művet. Az ismeretet természetesen nem a szó filozófiai értelmében használjuk. Inkább nyilván csak beleolvasott, futó impressziókat gyűjtött. Nem elképzelhetetlen, hogy a kezébe került Heidegger kis könyve, a Was ist Methaphysik?, amely 1929-ben jelent meg. Ebben teljes világossággal körvonalazza Heidegger a "Semmi" természetét. Ezzel a "semmi"-vel már csak azért is foglalkoznunk kell, mert Kosztolányi utolsó korszakában is feltűnik, s aligha véletlen, hogy utolsó kötetét maga zárta le az Ének a semmiről-rel.

Kosztolányinak az a gondolata, melyet az Esti Kornél énekében így fogalmaz meg: "légy mint a semmi, — te minden" kísérteties egyezést mutat Heidegger Was ist Metaphysik? című könyvének befejezésével, melyben a filozófus a Semmi természetét igyekszik meghatározni, mint egy új bölcseleti rendszer exisztálásának lényegét. "... az ex nihilo nihil fit (semmiből nem lesz semmi) régi tétele új értelmet kap, mely magának a létnek problémáját érinti, és a régi tételt most így kell fogalmaznunk: ex nihilo omne ens, qua ens fit (a semmiből lesz minden lévő, mint lévő). Egyedül emberi valóságának semmiségében érkezik el a létező összességében önmagához, feltétlenül sajátos lehetősége, tehát egy véges módozat szerint. Ámde hogyha a Semmi metafizikai kérdés, hogyan foglalja magában kérdező emberi valóságunkat is? Emberi valóságunkat úgy jellemeztük, hogy azt lényegileg a tudományos megismerés határozza meg. Ha így meghatározott emberi valóságunk a Semmire vonatkozó kérdésföltevésünkben benne foglaltatik, ez azért van, mert az ilyen kérdésnek kényszerítő szükséggel oda kell torkollnia, hogy az emberi valóság kérdés tárgya lesz."

Heidegger több ízben is hangsúlyozza a Semmi abszolút jelenvalóságát. Finoman határolja el ezt a gondalatát Köpeczi Béla Jaspers szabadságeszményétől: "... ő a das Man-t, a külső, banális világot, amelynek jellemzői a fecsegés, a kíváncsiság, és a félreértés, teljes egészében inautentikusnak tartja. A szorongás az autentikus választás velejárója, a nem-autentikus kísérője a félelem. A szorongás általános életérzés, és nem egyes dolgoktól való félelem. Felfedi az emberi lét semmiségét

és ezzel lehetővé teszi, hogy megszabaduljon a das Man illúzióitól, önmaga legyen, felfedezhesse szabadságát, 'a halál általi szabadságot' ".

Ezt a szabadság-eszményt fejezi ki a maga módján Kosztolányi is: s ő is egybejátszatja a szabadságra rátalálás folyamatába szükségszerűen belejátszó halál gondolatát is:

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

És ugyanezt a gondolatot fejti ki, még szorosabban a heideggeri exisztencializmushoz kötődve az Ének a semmiről-ben is:

Annál, mi van, a semmi ősebb,
még énnekem is ismerősebb,
rossz sem lehet, mivel erősebb
és tartósabb is, mint az élet,
mely vérrel ázott és merő seb.

A lét és nemlét, élet és halál kettőssége végigkíséri egész életén. Talán még egyszer sem fogalmazta meg ily nyilvánvalóan, hogy "burkolva, játszi színben" is meg lehet hódítani a teljes életet, hogy "a szent bohóc-üresség" lelkületével, egy "víg álarc"-ban, amikor a vers zenéje elfödi a kínokat, mint egy "kalandor csörgő", "s a jajra csap a legszebb / rímmel", akkor voltaképp csak "tréfázva mímel", alakoskodik, szerepet játszik. Valahogy ő is olyannak érzi magát, mint a szent Kristóf ábrázolásokon látható, titokzatos csuklyás mellékalak, az "occultus", a rejtőző, aki azért nagyon jól és pontosan tudja, "mily nehéz a könnyű".

"Csak akkor kell verset írni, mikor ésszel nem lehet megközelíteni, amit mondani akarunk, s annyi bennünk a bátorság és a csiklandó csikótűz, hogy semmire se vagyunk tekintettel. " Ezt az önmagára, alkotásmódjára oly jellemző gondolatot 1931-ben vetette papírra Berda Józsefnek írott levelében (akinek pályáját annyi szeretettel egyengette). Az Esti Kornél éneke ilyen önfeledten bátor, semmire tekintettel nem lévő, révült pillanatnak is terméke. Esti Kornél, "akit féken kell tartani a kultúra láncain, hogy ne váljék életpusztító hatalommá", az egzisztencializmus eszményének megfelelően azt vallja, hogy az élet értelmetlen, s ezért nincs jelentősége a dolgok mélységébe ásni, elég könnyedén, a felszínen csapongva meghódítani az egymásba fonódott életet s halált:

No fuss a kerge széllel,
cikázva szerteszéjjel,
ki és be nappal-éjjel,
s mindent, mi villan és van,
érj el.

Tárgyalj bolond szeszéllyel,
komázz halál-veszéllyel,
s kacagd ki azt a buzgót,
kinek a mély kell.

"Mint árva rokkant, aki cigarettát / koldul a hídon, úgy esdünk hitet mi. / Európa költői, kik ma élünk, / s szeretnénk szebb sziget felé vitetni" — írta a Negyven pillanatképben. Esti Kornél ezt a szigetet találta meg. Ezt a csodálatos birodalmat, mely felé Horatius sokat emlegetett epodosza óta kitartóan igyekszik a világtól megcsömörlött művész. Nem a tenger mélyén, hanem a felszínen, a ragyogó színek között, nem az ólmos súlyok, hanem a felszökkenő könnyedség igézetében, amely — az Esti Kornél énekének bizonysága szerint — maga is "csoda":

Légy mint a fű-fa élő,
csoda és megcsodáló,
titkát ki-nem beszélő,
repülő, meg-nem-álló.

Aligha véletlen, hogy a költő legbensőbb titkairól oly sokat eláruló vers meg-megdöccenő, majd játszi könnyedséggel tovaszökellő anakreoni lüktetésével a nagy elődöt, Csokonait idézi. Csokonairól is a "lebegő költő" hamis ideálja alakult ki az évszázadok során, s kevesen látták benne a maga korának gyújtó szavú lírikusát. Kosztolányi sem. De a maga egyik előképét tisztelte benne. "Bátorsága a dolgozószobájában nyilatkozott meg — írja róla a maga világától elforduló, esztéticizmusát is igazolandó —, abban a pillanatban, amikor írt. Itt volt alkotó és szabad."

Ezt a virtuális szabadságeszményt szolgálta egyre elkötelezettebben, egyre tágító szemhatárral utolsó korszakában Kosztolányi. Most is hangsúlyozza, hogy a művésznek és a művészetnek nem szabad kiszolgálnia a politikát. Ám az ilyen vallomások korábban lehettek a l'art pour l'art sajátságos megnyilatkozási formái, a harmincas években azonban a szellem szabadságát és érintetlenségét hangoztatni politikai tettnek is számított. S éppen az ő példájából merítettek sokat elsősorban a Nyugat "harmadik nemzedék"-ének tagjai, amikor hasonló vallomásos erővel védték a szó szabadságát.

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

— ezzel a gondolattal nyitja az Esti Kornél énekét, nem is sejtve, hogy alig néhány héttel később mégis utoléri őt, s vasmarokkal szorítja, halálig tartó szorítással a testi szenvedés, melytől annyira rettegett, melyet újra meg újra, a hipochonder makacsságával idézett, mígnem valóban igaza lett, s a halállal kacérkodót egyre többször és egyre valósabban figyelmeztették kínjai a kikerülhetetlen elmúlásra.

1933 az utolsó éve — már nem is teljes éve —, amikor összegezhet, mérleget készíthet, amikor még a röpülés tiszta ívére kell csak figyelnie, s nem béklyózza szárnyalását a kín izzó abroncsa. Ezért is különösen jelentősek azok a megnyilatkozásai,

melyeket ez évben vet papírra. Ilyen irányú megnyilatkozásaiban az irónián átüt a reménytelenség és kiábrándultság. 1933-ban jutott uralomra Hitler, és Papen, a német katolikus centrumpárt elnöke, a kancellár helyettese már május 12-én kijelentette: "Németország 1933. január 30-a óta törölte szótárából a pacifizmus szót." Mintha erre a gondolatra rezonálna Kosztolányi Hitvallásában, mely a Gömbös-Magyarországban is aktuálisan hangzott, és híven fejezte ki a társadalmi cselekvés minden formájától visszariadó, magányos értelmiség bénultságát, tétovaságát: "Mindaddig, amíg az emberek külön-külön rá nem ocsúdnak arra, hogy milyen ragadozó kegyetlenség lakozik bennük, mindaddig, míg magukat csak valamivel is jobbnak tartják, mint másokat, mindaddig, míg az önismeret által ki nem gyógyulnak eredendő hibájukból, illetve romboló ösztönüket nem tudják más módon kiélni, becsvággyá, munkává finomítani, semmi remény sincs arra, hogy a földön vége szakad annak a tenger szenvedésnek, melyet a háborúk és forradalmak támasztanak ... Az erőszak minden rendszerben megtalálja a maga ürügyét."

Mi maradhat az ember számára védekezésül? Mit tehet a művész? Kosztolányi szerint magába kell húzódnia, menekülnie kell a valóság fenyegetése elől: "Az író kétségbeesetten fut vissza önmagába, az egyéniségnek arra a szigetére, melyet már a krétai Zenón is dicsért, s Max Stirner az ember egyetlen menedékének jelzett, és itt küzd pártok nélkül, itt lázadozik a természet és társadalom igazságtalanságai ellen, itt szolgáltat mindenkinek igazat, mint egyén, és mindenkinek, mint egyénnek, itt bünteti meg azokat, akik vétettek egy magasabb törvénykönyv ellen, mely nemcsak a bűnt, hanem a mulasztást és szépséghibát is megtorolja..." Ennek a virtuális világnak – szerinte – nincsenek határai a valósággosszal, s itt akadálytalanul érvényesülhet az az erkölcsi relativizmus, melyet talán sosem hirdetett olyan erős meggyőződéssel, mint ezekben az években. "Ha valaki azt állítja egy versről — írja az egyik Ember és világban —, hogy őszinte és becsületes, olyan erkölcsi ítéletet hoz, mely egyáltalán nem ellenőrizhető. Kihez vagy mihez viszonyítva őszinte és becsületes? Az ilyen ítéleteket akkor alkalmazzák, amikor a vers csúnyácska, kopottka, vénecske, s egyébbel nem lehet megdicsérni. Így mondják a pártában maradt, nem szép vénlányról, hogy mélyen érző, tisztességes és házias. A versnek és leánynak szépnek kell lennie." Másik hasonló gondolata: "Költő, sohase örülj, ha bírálóid csak nemes eszméidet, csak magasztos és fennkölt felfogásod emlegetik. Nem jelent az egyebet, mint azt, hogy egy álmos, nehézfejű nebuló, aki előmenetelből megbukik, egyest kap erkölcsi magaviseletből."

Innen már csak egy lépés a belenyugvás egy sajátosan értelmezett változatának elfogadása. Az igazi nagyszerűség és hősiesség — írja 1933 októberében — "apró és bölcs engedményekből, megalkuvásokból tevődött össze". Elutasítja magától a heroikus feladatvállalást. ("Ha látom, hogy egy mondat ezzel kezdődik: örökké, végtelenül, soha többé stb., kedvetlenül tovább lapozok. Előre tudom, hogy itt egy hazugságról lesz szó.") A kompromisszum-filozófiát vallja, mint egész életében.

A "szigetteremtésnek" sajátos kísérlete a Bölcsőtől a koporsóig (1933) is. A gyermekkor és az ifjúság idilli tájait álmodja vissza, de ezt az álomi tájat is újra meg újra komorrá és kietlenné teszi a halálosságnak az az élménye, mely Kosztolányit kezdettől kíséri pályáján, s amely az exisztencialista nihillel találkozva még erősebbé vált. Ebben is élet és halál, vonzás és taszítás kettőssége érvényesül szüntelen, ahogy Nagy Lajos is megérezte finom elemzésében: "Ennek a műnek higgadt s nemeshangú mondataiból is szüntelenül érezhető az egyéni lelkiség, mely amint re-

agál a természet, az élet minden mozzanatára önkéntelenül is ítélkezik – permanens ítélőszéket tart – s végeláthatatlan gyorsasággal váltakozik benne a kétféle lelki hozzáállás: vonz és taszít, másképpen: óhajt és kárhoztat."

A "tárgytalan félelem", melynek nincsen eredete, a létbe vetettség miatti szorongás tipikusan heideggeri életérzése talán mindennél erősebben hatja át a Bölcsőtől a koporsóig írásait. "Úgyszólván egész kamaszkorom azzal telt el – olvassuk –, hogy féltettem őt. Attól tartottam, hogy valami veszélyes kísérlet közben életét veszti, hogy elmegy hazulról és többé nem jön vissza, hogy egy rejtélyes' ok miatt öngyilkosságot követ el. Ha vacsorára volt híva, hajnalig virrasztottam ágyamban, csak akkor aludtam el, miután hazatért." Másik hasonló emlékét a nagyanyai házról őrzi, s ez a kép a koporsós boltokról a Pacsirtában is visszatér: "A házában levő bolthelyiségeket – nem tudom, miért – következetesen koporsósok bérelték. Hozzámenet borzongva néztem ezeket a halálmadarakat, különösen őszi este, ködben." Szikár nagyanyjának halálára így emlékezik: "A koporsóban fönséges nyugalommal feküdt. Gyöngyös főkötője volt rajta és csipkés fekete selyemruhája. Élettelen kezeit súlyos olvasója bilincselte össze, mindörökre."

Kosztolányi újra meg újra szeretett volna az összekuszálódott világtól függetlenedni, s kialakítani azt az arisztokratikus-esztéta magatartást, melyet nem érintenek maguk az események, illetve amelyben az események csak sajátos logikával érvényesülhetnek. Művészi érzékenysége és tehetsége azonban sokkalta nagyobb volt, semhogy függetlenedni tudott volna a valóságtól, mely újra meg újra halálos arcát mutatta felé. Hamarosan a maga legszemélyesebb sorsában is meg kell barátkoznia az elmúlás gondolatával.

"Dide mostanában megöregedett – írja 1933 koranyarára emlékezve felesége. – Barátnőim is többször megkérdezik tőlem, nincs-e valami baja?" Gellért Oszkárék járnak náluk azon az estén, amikor hirtelen felpattan és a fürdőszobába siet. Közeli ismerősei megszokták hirtelen gesztusait, nem is csodálkoznak rajta. Aztán maga után hívja a feleségét, és egy piros foltot mutat két hiányzó foga helyén. És hirtelen kimondja a végzetes diagnózist: "Rákom van." Persze ezt is megszokták barátai. Gyakran emlegette a rákot is vélt betegségei között. Ám a piros folt nem akart elmulni. Hiába öblögette házi szerekkel, hiába ment a fogorvosokhoz, akik különböző tanácsokat adtak a kezelés módjára. Elutaznak a Tátrába, hármasban a fiukkal. Remekül érzi magát, rendszeresen vizsgálják, nem találnak okot nyugtalanságra.

Ám írásaiban mintha felsejlenék a halál-közelség érzése. Parányi jelzések, tovasikló gondolatok utalnak erre. Júniusban Az utolsó kötelességben arról ír, hogy rendbe teszi dolgait, s várja azt, ami alól nem mentesítheti senki: a halált. Július 16-án jelenik meg a Pesti Hírlapban Hattyú halála című remeke. A Logodi utcában mindenki ismerte a hatalmas, mélyhangú kutyát, Hatalmas fehér alakja az Édes Annában is megjelenik. Egyébként is gyakran írt róla. Kimúlása nyilván mélyen megrendítette. De nem az teszi emlékezetesen nagy alkotásává e tárcát, ahogy leírja a kutya haldoklását, hanem ahogy ő maga is szinte bénultan áll szemben a halállal, az elmúlással, mely már házát sem kíméli, s elszólított mellőle valakit, akit nagyon szeretett. Először állt szemtől szemben a halállal.

Megpróbál még most is szerepet játszani. Vagy nem a halálnak gúnyos-ironikusan hátat fordító író önportréja-e A költő utolsó szava, amelyben arról elmélkedik, hogy amikor Lope de Vega látta: halála kikerülhetetlen, csak ennyit tartott fontosnak elmondani utolsó szavaival: Nem szeretem Dantét. Nem a halál szín-

padias átértelmezésének kísérlete-e az Utolsó szereplésünk? ("A temetés utolsó személyes szereplésünk. Már elmúltunk, megszűntünk lenni. Ekkor azonban, még egyszer, utoljára, mint egyének jelenünk meg, s egyéni kárörömet vagy egyéni irigységet keltünk felebarátainkban azzal, hogy valaki nem jött el, vagy azzal, hogy valaki, egy kiválóság, egy fontos kiválóság koszorút küldött koporsónkra. Porhüvelyünk, melyet eltakarítanak, ilyenkor, mintegy a kitartásságánál fogva, végső erőfeszítését teszi, hogy megmozgassa a földi hiúságot. Aztán ennek is vége, mindörökre.") De maga is tudja, hogy e kísérlet hasztalan. Betegsége nem ismeri a tréfát. Ekkor írja a nyolc szonettből álló Számadást, melyet valóban számadásnak, élete summájának is, nézetei kifejtésének is szánt.

Egész költészetét áthatotta a részben az expresszionista részvétlírából forrásozó együttérzés, részvét, tárgyatlan sajnálkozás. Most úgy érzi, hogy a testi kínok jóvátehetetlenül a szenvedők millióihoz kötik őt is:

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

inkább egészen és kínzó-csigába,
mint félig így, alkudva oktalan,
ne félj, szamár, ki szenved, nincs magába,
vagytok ti itt a földgolyón sokan.

Térdelve, föltárt hassal, láncra kötve,
templomba, kórházakba, börtönökbe
lassan vonul a roppant karaván,

siess te is oda, igaz körödbe,
s — égő kanóc — lobogj velük örökre
elégedetlenség szent olaján.

A Számadásban kérlelhetetlen pontossággal igyekszik meghatározni a világban és az irodalmi életben elfoglalt helyét. "Nem üdvözölték", "nem istenítették" soha. Kétségtelenül vágyott az elismerésre és a szeretetre, de mint a Marcus Aureliusban is írta, a közéleti költészetnek minden fajtájától visszariad, mindegyik lehetőséget értelmetlennek s a költészet lényegével összeegyeztethetetlennek tartja, s ezért sem számított soha nagy népszerűségre. Nem tette magáévá Ady társadalmi méretekben gondolkodó, a forradalom felé kiutat kereső költői magatartását, de Babits tépelődő, a megoldás útját felelős elkötelezettséggel kutató attitűdjét sem. A művet mindenkor immanens értéknek tekintette, mely független az adott körülményektől, megáll önmagában is. Alkotásaiban igyekezett megvalósítani és kifejezni azt az eszmét és eszményt, mely hite szerint kiveszett a világból. Ebben a vonatkozásban érdekes rokonságot — vagy analógikus kötöttséget — fedezhetünk fel az egzisztencializmus jaspersi ága és Kosztolányi között. Jaspers, szinte szóról szóra egyezve Kosztolányi művészetfelfogásával — úgyszintén kifejezve az arisztokratikus esztéta világkép súlyos válságát - ezt írja a Die geistige Situation un-

serer Zeit című könyvében: "Az embernek, hogy ember legyen, szüksége van a pozitív értelemben telített világra. Ha egyszer csak ez nem adott, s úgy látszik, hogy az eszmények elveszítették valódi tartalmukat, akkor az ember sincs tisztában önmaga adottságaival, mindaddig, míg saját alkotásaiban meg nem leli azt az eszmét, mely felsejlik a világban."

Jaspersnek az a gondolata, hogy az ember több annál, mint amennyit megtudhat magáról, voltaképp egyfajta humanizmus-teremtés kísérletének elméleti alapvetése. Az embernek ugyanis szükségképpen – a világ ellen is – vállalnia kell szabadságát, exisztenciáját. Ezt a gondolatot Kosztolányi is egész egyértelműen fogalmazza meg:

Kellesz te még vijjogni, mint a vércse,
nem kérdeni, szabad-e, nem szabad,
sosem kímélni a könnyet se, vért se,
a semmibe rikoltani szavad.

(És ez a semmi, könnyen meglehet, a heideggeri exisztencializmus Semmije, mely a mindent is magába foglalja.)

A vers erősen expresszionista hangja, a szegényekkel és a kiszolgáltatottakkal való azonosulni vágyás korántsem azt jelenti, hogy Kosztolányi szakított volna lírájának alapvetően ontológiai irányultságával. "Borzaszt a forradalmár" – írja, s azután részletesen kifejti, hogy a cselekvésnek nincs értelme, hiszen az ember sorsa előre elrendeltetett, nincsen hová fellebbezni, s az üres lelkek legfeljebb a látszatélet külsőségeivel kárpótolhatják magukat.

"Mi marad meg a jelen világban?" – veti fel a kérdést már idézett könyvében Jaspers, majd így válaszol: "Az, ami te vagy, amennyiben képes vagy az lenni. A szellemi helyzet minden embert arra kötelez ma, hogy vállalja öntudatosan a harcot, melyben önmaga lényege a tét. Győzni vagy kudarcot vallani aszerint fog ebben a küzdelemben, hogy mily módon öntudatosítja magában léte alapját élete valóságában." Ezt a fajta szellemi kiteljesedést, a való világtól függetlenedett, azzal ellentétben önmagát gazdagító, a részvétet mint eszményt vállaló magatartást mondja magáénak Kosztolányi is a Számadásban:

No lásd, maradj árvák között az árva,
maradj közöttük, állj meg végre itt,
nem kérve semmit és semmit se várva,
ezek a te igaz testvéreid,

idézd fel őket dolgozószobádba,
adj villamosabb életet nekik,
s ha majd megéled, a sok néma lárva,
a te szavad ők még megérthetik.

A Számadás végén Kosztolányi a maga szabadságeszményét is megfogalmazza. Megveti azokat, akik szűkre zárják életük határait, kiknek "határa kertfal, tyúkól, pincegádor", s velük szemben a szellem korláttalan szárnyalásának ideálját vallja, melynek révén az igazán szabad ember a világban, a világ fenyegetése között is meg tudja teremteni a szellem érintetlen szigetét:

... a boldogtalan tanyája sátor,
zászlója felleg, ő, csak ő a bátor
s a jó, csak a boldogtalan a hős.

Érdekes összevetni versének következtetését Babits kicsit korábbi Vers a csirkeház mellől-jével. Ez az összevetés nemcsak azért jogos, mert a kétféle költői magatartás különbségére vonatkozóan is fontos következtetésekre juthatunk, hanem azért is, mert nem lehetetlen, hogy Kosztolányi azok között, kiknek oly szűkös a szemhatára, a "tyúkól" említésével Babits versére célzott. Babits is mintha visszariadna a tettől, s ugyanúgy visszahúzódnék az élet eleven áramából, mint Kosztolányi:

Mit ér a sok tett és történés?
Vér lesz abból, szenny és szenvedés ...

Ég veled, cselekvés, munka, harc!
Engem többet eztán nem zavarsz.
Így vonul ma félre, aki jó:
küzdeni a komisznak való,
míg eljő az új háború majd
s kipusztítja az emberi fajt.

Ám neki van ereje szembeszállni az otium kísértésével, s noha alkata, jelleme, habitusa szorongva tiltakozott mindenfajta szerep ellen, alapjában véve ugyanúgy "rühellte a prófétaságot", mint halhatatlan hőse, Jónás, mégis hitet vallott a Tett, a Harc mellett:

Így tűnődöm s izgalom fog el:
ne, nem! menni s cselekedni kell!
Harcot a Harc ellen! és a Tett
gyilkos lelkét tettel ölni meg,
míg az egész földön kitűzik
a szent Restség fehér zászlait, ...

Babits itt – mint a vers szóhasználata és utalásai sejtetik – azt a hagyományt vállalta és folytatta, melyet Petőfi fejezett ki A XIX. század költőiben. Vele szemben Kosztolányi nem vállalta sem a harcot, sem a tettet. Nem látta értelmét, nem hitt esetleges sikerében. A harc az ő számára a magányos ember egzisztenciális küzdelmét jelentette a minél teljesebb művészi szépség megvalósításáért, a tett pedig az izolált ember apró jócselekedeteit. A költészetet sem aktuálisan forgatható, a mindennapokban hatásos fegyvernek értelmezte, hanem szenvedélynek, "mely készítőjének... több élvezetet szerez, mint azoknak, akik használják". (A költő.)

A költészet funkciójának ez a fajta értelmezése szinte természetszerűen állította szembe Kosztolányit a népi költészettel. A hagyományos vers lazítását, a forma alárendelését a kifejezés lélegzetvételének, az igazi poézistől idegennek, mesterkéltnek vélte. Már egyik 1930-ban írt versében ironikusan szólt az újnépies líráról, a kifogását még gúnyosabban foglalta össze 1934 legelején Vojtina le-

vele egy fiatal költőhöz című cikkében. "Ha egymás után olvasom ezt a sok pusztai marhabőgést, ezt a sok paszulyt és tinót, ezt a sok szürke és bárgyú sületlenséget, ezt a térben egymás mellé rakott pongyola eseménysorozatot, álmosság fog el, s valami kis izgatószer után néznék, melyet nem lelek írásaitokban – mondja a többi között. – Bizony minden műfaj jogosult, kivéve az unalmast." Ellenérzésének ilyen megfogalmazására a pongyola rímek adtak alkalmat. A rím azonban Kosztolányi esztétikájának fontos eleme. Mestere is, kicsit bohóca is volt a tökéletes rímelésnek, ahogy az Esti Kornél rímeiben vall is erről:

Budapest!
Itt éltem én! Lelkek közt! Csupa lélek!
Csupa test!
Kávéház! Mámor! Lángokban leszálló
csuda-est!
Csak az gyülölhet, aki tompa, pudvás,
buta, rest!
Rímet reád még! Színt, mely életemre
odafest!
Ha meghalok, mondjátok síromnál:
Budapest.

Amikor a tökéletes rímelést védi, a rím becsületét, voltaképp az alkotás szuverenitásának, intaktságának eszménye vezérli (s ebben a vonatkozásban alighanem a népi költészet közéletisége is ingerelte). A rím nála sosem eszköz: a költészet maga.

A Kosztolányi odavetette kesztyűt Illyés Gyula vette föl, s ha válasza ugyancsak a rímelés modern lehetőségeinek tárgykörében mozog is, érvein, indokain érzik, hogy általában a népi költészet védelme, szándékainak minél világosabb és pontosabb körülírásának igénye vezette. Viszontválaszában Kosztolányi már csak a rímről, a vers "ékességéről" szólt. Néhány mondata, megfogalmazásának eleganciája és könnyedsége e pár sort a magyar irodalmi vitairodalom remekévé avatja; arról nem is szólva, hogy elméletileg sosem tudatosított esztétikai nézeteibe is bepillantást enged, s elárulja, hogy a magyar rímnek talán legnagyobb mestere miképp vélekedett mestersége tárgyáról és annak hatásáról: "A rím ékesség. Olyan, mint a nyakkendő. Ha valaki nyakkendőt hord, megértem. Ha valaki egyáltalán nem hord nyakkendőt, és csupasz nyakkal jár, nyitott ingben, szintén megértem. De ha valaki nyakkendő helyett következetesen katángkórót vagy egy törlőrongyot biggyeszt a nyakára díszül, attól megkérdezem, egyszer – nem többször –, hogy miért viseli ezt..."

"Az én koromban / mindannyian ó de magunkra maradtunk" – írta még 1932-ben a Litániában (Radnótinál hasonló versindítás: "Oly korban éltem én e földön"), s a magányos, immár betegségtől, a testi szenvedés lehetőségétől szorongatott ember nagy számvetését készíti el egész költészetének és a magyar lírának egyik legcsodálatosabb darabjában, az 1933 őszén írt Hajnali részegségben.

Már a bevezető néhány mondat jelzi, hogy ebben a versben jelen van teljes költészete. A rímek mestere éppúgy, mint a Meztelenül már-már prózai egyszerűségű kísérletezője. A latin idill és világosság szenvedélyes kedvelője is, de a kábítószerrel élő, izgatott kitörésekre képes, folyvást nyugtalanul figyelő másik énje

is. S mindez lefegyverző egyszerűséggel és természetességgel, aki a Logodi utcai ablakból az egész világra kilát:

Elmondanám ezt néked. Ha nem unnád.
Múlt éjszaka — háromkor — abbahagytam
a munkát.
Le is feküdtem. Ám a gép az agyban
zörgött tovább, kattogva-zúgva nagyban,
csak forgolódtam dühösen az ágyon,
nem jött az álom.
Hívtam pedig, így és úgy, balga szókkal,
százig olvasva s mérges altatókkal.
Az, amit írtam, lázasan meredt rám,
Izgatta szívem negyven cigarettám.

Meg más egyéb is. A fekete. Minden.
Ha fölkelek, nem bánom az egészet
sétálgatok szobámba le-föl, ingben,
köröttem a családi fészek,
a szájakon lágy, álombeli mézek,
s amint botorkálok itt, mint a részeg,
az ablakon kinézek.

S egy újabb prózainak látszó kitérővel még hihetőbbé, még természetesebbé teszi a helyzetet. Mintha mi is ott állnánk mellette az elhagyott Logodi utcában, s vele együtt tekinthetnénk be a "tárt otthonokba", amelyekben "az emberek földöntve és vakon / vízszintesen feküsznek". Néhány félelmetesen pontos képpel, egy-egy találó, groteszk jelzővel teljesen hiteles képét adja a munkától tehetetlenné fáradt embernek, akinek lakása is olyan, mint a "ketrec". A sivár földi való rabjai ezek az alvó sziluettek, "mert a mindennapos agyvérszegénység / borult reájuk".

Mintha József Attila nagy verseinek lélegzetvétele hallnék ki a Hajnali részegség bevezető részéből. Néhol még mélyebb összefüggésekre is lelhetünk, ahogy Kosztolányi is, ő is leírják az éji városban reménytelenül alvó embereket. A távlatteremtés azonban egészen más irányba tágítja költeményeiket. Kosztolányi a valóság hínárjából hirtelen felszökken a derűs ég magaslatába, József Attila pedig lefelé hatol, egyre mélyebben az adott világ varázsaiba. Kosztolányi megteremti magának azt a hidat, amely összeköti az élőket és a holtakat, "akik nézték Hannibál hadát / s most néznek engem, aki ideestem, / és állok egy ablakba, Budapesten".

S az ablakban álló, merengő költővel hirtelen mintha varázslat esnék:

Én nem tudom, mi történt vélem akkor,
de úgy rémlett, egy szárny suhant felettem,
s felém hajolt az, amit eltemettem
rég, a gyerekkor.

Csodálatos égi "báléj" leírása következik. A természet is ünnepelni készül: "távolba roppant / fénycsóva lobbant", aztán kitárult a mennyei kastély kapuja, "oszolni kezdett a vendégsereg fent": "a házigazda lépcsőn búcsúzott, / előkelő úr, az ég óriása, / a bálterem hatalmas glóriása". Hallani véljük a tovaúszó "csilingelés"-t, "csodás"-t, "halk női suttogás"-t.

A távoli homályból még egyszer kivillant a tejút, melyet Kosztolányi ugyancsak a gyermekkori tétova álmok és látomások eszközeivel ábrázol, ám ebbe a szándékoltan naiv képbe varázslatosan játszatja bele az egyetemességnek azt az élményét, melyet csak most, érett fővel, a szenvedéstől barázdáltan ért és érez át igazán:

Szájtátva álltam
s a boldogságtól föl-fölkiabáltam,
az égbe bál van, minden este bál van,
és most világolt föl értelme ennek
a régi nagy titoknak, hogy a mennynek
tündérei hajnalba hazamennek
fényes körútjain a végtelennek.

"Egy szárny suhant felettem" — írja, és rögtön kitárult előtte a végtelen, a csillagmilliárd, az egész világ. Mintha jelt adott volna valaki, hogy a költő képzelete egyszeriben kitágulhasson és mohó örömmel szívhassa magába azokat az impressziókat, melyekről eddig csak homályosan tudott. Az antik költészettől kezdve ismert, már-már lírai közhelynek tekinthető fogás ez. De e titkos égi jeladás igazi jelentőségére, az élők és a titokzatos égi istenek, végeredményben az élet és halál kölcsönhatásának ilyen jellegű kifejeződésére Kerényi Károly irányította rá újra a figyelmet. Ő figyelmeztetett nagy nyomatékkal "a csillagistenek emberi sorsot költő anyagi hatalmának megnyilvánulására", melynek meggyőző elemzésére vállalkozott 1927-ben a Philológiai Társaságban megtartott előadásában.

A Hajnali részegség motívumai régóta készülődtek Kosztolányi lírájában — mint erre Szauder József figyelmeztet tanulmányában. Ott készülődött már ez a motívum a Mágia síppal, dobbal, nádi hegedűvel című versében is, sőt, ez a költemény a Hajnali részegség első előképe, mintha ebben próbálgatná a költő azt a struktúrát, mely végigkísérte egész költészetében. E korai költeményében is felvillan a "bálterem" képe, s itt — még közel vagyunk Adyhoz — nem egy ismeretlen Úr látomása kísérti meg Kosztolányit, hanem magáé az ördögé, aki ugyanúgy trónol az asztalfőn, mint Ady Ős Kajánja. Itt is az égbolt terül a költő fölé, s a "hajnalodó kék táncterem" képe után a kijózanító reggeli derengésben eszmél csak rá, hogy egy farsang-éji kalandot élt meg.

E versében alkalmazza először az "álarc — halálarc" rímet, mely az Esti Kornél énekében így tér vissza:

ó, hős, kit a halál-arc
rémétől elföd egy víg
álarc

s ez a rímpár itt, utolsó korszakában már a halál értelmezésének módját is magába rejti, mint ahogy ugyancsak az Esti Kornél énekében e sajátos halál-kép villan föl ebből a néhány sorból is:

Ó jó zene a hörgő
kínokra egy kalandor
csörgő,

mely zsongít, úgy csitít el,
tréfázva mímel,
s a jajra csap a legszebb
rímmel.

"E soroknál etruszk temetésre kell gondolnunk, melyen bohócok kapták föl a koporsót, s mókázva rohantak vele a sírsziklák felé, míg a gyászolók könnyei csorogtak a kacagástól."

Az etruszk halálszemléletet is Kerényi Károly tudatosította a kor gondolkodásában, s a Hajnali részegség egész versépítkezésében is jelen van az antikvitás példájából merített, de sokszorosan aktualizált költői megoldás, mely Vergilius korában az emberek istenekben való hitét akarta erősíteni homályos megfogalmazásaival és célzásaival, Kosztolányinál azonban éppen ellenkezőleg: az istenek titkaiba tekintő, a halállal is szemrebbenés nélkül szembetekinteni tudó ember természetes önkifejezési formájává válik.

A Hajnali részegségben kétségtelenül az izolált ember tekint a világba, aki érezhető arisztokratikus különállással figyeli környezetét, s magányosan vállalkozik az ég titkainak kutatására. Ez is jellegzetesen olyan magatartás, melyet Kerényi Károly javallott épp az antikvitás nagy költőinek példájára, az egyéni erkölcs, a személyes érintetlenség megóvására: "... nem hagyni magunkat elvakítani és megsüketíteni korunk leghatalmasabb tömegkábító eszközeitől sem, nem bolondulni bele a szellemtelenbe, nem engedni, hogy félrevezessen, hanem őrizni szellemi emberségünket és megőrizni arra a lehetőségre, hogy egyszer -- talán — a humanitás visszafizeti ellenpólusának mindazokat a belátásokat, amelyekhez a vele való harcban és feszültségekben eljutott, és visszasugároztatja teljes világosságát arra az oldalra, ahol államokat építenek és újra elemésztenek."

"A magányos ember azonban — és erre a felismerésre alighanem az exisztencializmus vezette Kosztolányit -- mégsincs egyedül. Egyéniségét, személyiségét, a világban elveszített ideálokat megtalálhatja és kialakíthatja a műben, az alkotásban, melyet a halál közelségében is be kell teljesíteni:

de pattanó szívem feszítve húrnak
dalolni kezdtem ekkor az azúrnak,
annak, kiről nem tudja senki, hol van,
annak, kit nem lelek se most, se holtan,
Bizony ma már, hogy izmaim lazulnak,
úgy érzem én, barátom, hogy a porban,
hol lelkek és göröngyök közt botoltam,
mégis csak egy nagy ismeretlen Úrnak
vendége voltam.

Megérintette a halál. Eddig csak ő idézte, kedve szerint, játszott a gondolatával, tettette rémületét. De a szenvedések komor jóslata megrémítette. Megkíséreli a lehetetlent: témává oldja élményeit, s ezzel próbálja ellensúlyozni azt a fenyegetést, hogy világa beszűkül, s benyomások híján egyre kevesebbet tud írni a Pesti Hírlapba. Orvosi várószobákról fest képet, hol megállt az idő, s ahol embereket, szenvedéseket, egészen új világot ismer meg, immár tapintható közelségből. Memento

mori – írja kis jegyzeténck végére 1933 decemberében. Ekkor még távoli fenyegetés volt csak számára a halál. Mintha csak reményeit igazolná az orvostudomány: a Legyen világosság című tárca bizonysága szerint szeme láttára gyógyul meg a vak, s lát újra. Május 6-án azonban már "igék"-et ír a "szenvedés"-ről. Olyan ember vázlatai, följegyzései ezek, aki kiitta már a testi szenvedés kelyhét. De még ekkor is van ereje, hogy a fájdalommal és szenvedéssel szemben az élet szépségét, magasztos voltát hirdesse: "Ennélfogva, hirdessük, barátaim, a szenvedés közepette is az életet, és mindaddig, amíg ég fejünkben az értelem csodálatos kis lámpása, maradjunk hűségesek hozzá. Ez legyen az utolsó pillanatig a mi erőnk, becsületünk és méltóságunk."

Immár nem akar "tapsolni és nevetni", Hiszen ott fújja csontjaiban, zsigereiben kérlelhetetlen dallamát a fájdalom s kikényszeríti belőle a Száz sor a testi szenvedésről című verset, A vad kovácsot és a Februári ódát, melyek annak a folyamatnak hív tükörképei, ahogy a Kétségbeesés költője eljut a pontos önvizsgálatig, s innen felemelkedik a belenyugvásig, s addig a tudatig, hogy "fájdalmas műremekké kovácsolja" a szenvedés. Ennek hite segít hozzá, hogy végzetesen szép szavakkal köszönje meg felesége jóságát és szerető gondosságát a Februári ódában, melyben a fájdalmak és kínok közül kiemelkedve megint eljut az "emberi nagyság" fölismeréséig, s ezt foglalja megejtően szép sorokba:

Kések között, a végzet vállamon,
téged dalollak, még nyomorékul is,
száj nélkül is, szájamba sebbel,
emberi nagyság.

A Száz sor a testi szenvedésről-ben a betegség tudata nemcsak téma, hanem a vers formájának, lélegzetvételének szervezője is. Valóban "ő fújja" a dalt, nem a költő, ő egyszerűsíti a formát, ő van jelen a jambikus, de ugyanakkor hangsúlyos sorok bonyolult s mégis végtelenül egyszerű lüktetésében, s csalja, egyre csalogatja a költőt eddig ismeretlen, félelmetes utakra:

Nem unja el,
én sem unom,
megyek sötét
nem-járt úton.

Ki ő, mi ő,
nem ismerem,
szólítani
nem is merem.

Nem fekhetem,
nem alhatom,
Mást mit tegyek?
Hát hallgatom.

Az életem
lejtős felén
így mulatunk
mi, ő meg én.

Állok vele,
hanyatt esem,
forgat tovább
vad-rémesen.

Kosztolányi még itt is megmaradt a rím és a verszene művészének. Régebben olykor szívesen engedett egy rím kísértésének, s egy sikerült kifejezés kedvéért megtörte a vers ihleti egészét. A fájdalom és betegség szülte verseiben a rím va-

lóban csak a kifejezés szolgája, s talán épp azért ívelnek oly magasra e költemények, mert ilyen hű cselédre leltek.

Sikerült-e megtalálnia a menekvés lehetséges útját, amikor témává oldotta gyötrelmeit, amikor kis prózai írásaiban új tájakat, az orvosi rendelőket és a műtőket fedezte és fedeztette föl másokkal is? Amikor verseiben eljut a tétovázó belenyugvás fájdalmas érzéséig? Aligha lehetett ez számára végső megoldás. Már csak azért sem, mert ő, aki annyiszor és oly meggyőzően idézte a halált, voltaképp mindig az életnek volt hű dalosa. Most is mohón kap minden lehetőség után, felderül, ha reménysugarat sejdít, kétségbesetten akarja elhinni, hogy meggyógyul. Új pózt próbálgat: az egészséges ifjúét. "Öregség? — írja Kosztolányinál 1934-ben tett látogatására emlékezve Tolnai Gábor. — Hiszen még ötven esztendős sem volt! Fiatal és kifelé még fiatalabbat játszott. De belső világa fáradt volt: öreg emberré tette idegzetét a betegség és a fiatal korban közelgő halál. A negyvenkilenc éves férfi reám, a feleannyi korú fiatalemberre végtelen irigységgel nézett." Az ifjúság újraálmodásának kísérlete a Szellemidézés a New York kávéházban című vers, melyben Osvátot idézi, kivel annyira egyek voltak abban a véleményükben, hogy "a stílus helytállás". Az ifjúságot idézi a szonettforma is, melyet Babitscsal együtt Kosztolányi támasztott fel, s keltett új életre:

A kávé gőze illan át forogva
a téli reggel füstjén szerteszét
s ott, hol zabáltunk hajdan éhgyomorra,
dicsőséget, dohányt és feketét,

nők, villanyok között, tombolva, nyersen,
a lehetetlent érzem én magát,
szeszélyt, kalandot, sok-sok régi versem
és ifjúságom vad éterszagát.

Lásd, most jöhetnél, Osvát. A halál tán
el is bocsát, jelenj meg e találkán,
ragyogj fel a barokk oszlop megett,

hadd lássam egyszer még, örökre sértett
gyászomba, rég eltűnt, fényes kísértet,
vezérkedő roppant szemüveged.

Kosztolányi nagy líraí megújulása, mely a Meztelenül korszakában kezdődött meg, s elsősorban a versbeszéd egyszerűsödésében, a prózához való közelítésében mutatkozott meg, ezekben az utolsó versekben teljesedik be. Mindenekelőtt feltűnő a jelen valóság és a múlt emlékeinek egy sajátos egybejátszatása, melyben a jelen, a szenvedések, a kórházak mindennapos valósága alkotja az élmény reális közegét, s erre rétegzi rá az emlékekből és gondolatokból szőtt morbid – ez a morbiditás azonban a halál reális közelségében ugyancsak valóságos elemmé válik – gondolati réteget. A Szellemidézés a New York kávéházban remek sora, amelyben "az ifjúság vad éterszagáról" ír, kitűnően mutatja e kettősséget. Az ifjúság – mely az egész vers ihletője – emlékei közé hirtelen beszürkedik az az éterszag, mely nyilván mindennapos kísérője volt már életének múté-

tei és kórházakban való tartózkodásai idején. Az "éterszag" és az ifjúság boldog, reménykedő, élethabzsoló kettőssége fejeződik ki Legyen világosság című tárcájában is: "Miért újjongok? Miért tölt el féktelen jókedv és határtalan bizakodás ezen a tavaszi reggelen, hogy a földgolyón eggyel ismét több a látók száma? Végre ez igazán jelentéktelen szám. Mit bánom én, mit tudom. Éter párolog körülöttem. Részeg vagyok, mintha étertől rúgtam volna be. Tapsolni akarok, nevetni és sírni."

Ez a sajátos kettősség már az Aranysárkány bevezető jelenetében is tetten érhető: "Közben a még álmos égen egészen fölébredt a nap. Diadalmas tűzárral borította a tájat, átnyillalt rézsút sugaraival a lombokon, sárga pocsolyákban forrt a fénye, melengette a vért, csiklandta a kebleket, kéjesen viszkettette a torkokat, végsőkig feszítve az életkedvet, melyben dac volt, kihívás, életkedv s halálkedv is." De ami korábban prózájában is, lírájában is a morbiditás sajátos kifejeződése volt, az újabb műveiben a halál közvetlen realitásába fordul. Amikor régebben hirtelen szökkenéssel a való világ fölött termett és a halál közelségéből a teljes élet énekesévé vált, voltaképp csak egyfajta költői attitűdöt teljesített ki. De amikor 1934 tavaszán egyik tárcájában ezt írja: "Egy sötét és kétségbeesett tél után, amikor szárnyaid megtépázták és lenyesték, dalolj lelkem és röpülj", az a remény földközeli pontjai riadt keresésének bizonyul. (Még akkor is, ha a lélek az iszonyú és egyre kétségbeesettebb szenvedések között megőrzi a "röpülés" képességét. Ezzel a szóval fejeződik be utolsó nagy verse, a Szeptemberi áhítat is.)

Az ember szükségszerűen feláldozza egy idő után a lélek ifjúságát – figyelmeztet Kosztolányi. A költő azonban sosem veszítheti el azt a képességét, hogy fiatal legyen. Ez a másik kettősség, mely végigvonul az utolsó nagy verseken. Ezt fejezi ki a Februári ódában:

> El is felejtem a szanatórium
> pálmáit és a tél-sötét delet,
> s a mélyből a fényes magasba
> fölkiabálok.

Mert a magasban még most is fényes az ég, s ha sikerül olykor-olykor kiszabadulnia a testi szenvedések fojtogató kínjából, ott fönn, ahol mindig zászlók lobognak, elébe tárulhat a végtelen panorámája.

A költői szemlélet átalakulásáról vall az a mód is, ahogy Kosztolányi ezekben az utolsó versekben a rész és egész viszonyát szemléli. Hosszú a fejlődés a Marcus Aurelius gőgös számvetésétől az Esti Kornél énekének a szeszélyes csapongást magasztaló, az egészet így birtokba venni vágyó költői magatartásán át a Kétségbeesés immár a rész fontosságát is felismerő vallomásáig:

> Várom, hogy asztalunkat megterítsék
> s leszedjék,
> Várom, hogy érkezzék s elmenjen innen
> a vendég.
> Egy tárgyat figyelek, egy furcsa, nem-várt
> ajtónyitást, egy gombot, vagy egy szempárt.

Ezer darabra törtelek, te tág,
elbírhatatlanul-zavart világ.
Jobb is nekem nem nézni az egészbe,
belétogózni egy-egy csonka részbe,
és állni ottan,
jéggé fagyottan,
Mert idegen és őrült az egész,
de nyájas és rokon velem a rész.

E korszakában emeli gyakorlatává a "tárgyias egyszerűséget", mely felé szintén a Meztelenülben mozdult el költészete. Ez azonban sosem jelenti nála a hétköznapiasságot, laposságot, nem mond le nagy költői vívmányairól, a fényről, a könnyedségről, a varázslatról. A Februári óda egyik remek versszakában magától értetődő természetességgel állítja egymás mellé ezt a puritán szemléletmódot és az örök költői fényt:

Lásd, így dicsérlek, szakszerű, tárgyias,
pontos szavakkal, úgy, ahogy illet ez,
mert köznapi voltál te mindég,
mint a verőfény.

A "verőfény köznapiságának" legremekebb egyesítését a Hajnali részegségben valósítja meg, amikor a bevezető jelenet prózai, teljesen hétköznapi képére erőltetettség nélkül rétegzi rá az "égi vendégség" csodálatos látomását.

A szegény kisgyermek panaszai óta — Jammes és Verhaeren modorában — természetes közege verseinek a tárgyi valóság, a hétköznapok használati eszközei, a bútorok, a konyha rézedénye, a tükrök s a szekrény. Ezeket mindig a morbiditás fojtogató kettősségével idézte meg. Ebben az utolsó korszakában azonban a tárgyak is fellázadnak, s a könyörtelen vég érzését sugallják:

Ezek
a fattyaim mind, énbelőlem
pocsolnak a vérben, velőben,
övék vagyok, enyémek ők,
a vérem isszák, vért, velőt
gyilkos szeszéllyel.

Éjjel
a zongora, mint barna medve,
fogat vicsorgat fenekedve,
mint krokodil lapul a díván,
párduc a karszék, enni kíván,
kihív a harcra, belerántt,
a szekrény lomha elefánt,
s a kályha az arcomba horkol.

Olykor
állok közöttük én, komoly-bús
és tiszta-szívű, régi koldus,
nemzője e garázda népnek,
és reszketek, hogy összetépnek.

(Otthon)

Valóban ő volt a nemzője ennek a lírának, ő telítette kísértetekkel az otthon békés tárgyait. "Mostan" azonban, mikor "nehéz a lelkem, mint a mázsa", s nem "kószálhat földön-égen", ez a tárgyi valóság is a szenvedésekre és a halál közelségére figyelmezteti. Hol félelmetes kavargásban, mint "a szegény kisgyermek" bútorai, hol csendes, üde, lány simításukkal, mint az a "boglárfa", mely betegszobája előtt emelkedik a kertben, éjszaka be-beszól hozzá az ablakon.

Fontos gondolata, hogy a fájdalom "műremekké" kalapálja az embert. Erről ír a Száz sor a testi szenvedésről éppúgy, mint az Igék a szenvedésről-ben. (Mert aki kiállja ezt a próbát, egészen más szemmel tud körülnézni a világban. Új oldalról látja az embereket, s felfedezi azoknak a dolgoknak a költészetét is, melyek eddig nem mutatták feléje arcukat. Utolsó éveinek kistárcái, jegyzetei mind-mind a hétköznapok költői szépségének, a jelenségek sokarcúságának rajzai, a nagy költő prózai rögtönzései s a halálba tartó ember nagy felfedezései, hogy az életnek mily sok arca van, s milyen kiismerhetetlen.

1934 nyarán utazik először Stockholmba. Az itthoni orvosok rádium-kezelést javallanak. Felesége itt tudja meg a rémítő diagnózist: férjének carcinomája van. És "mindjárt másnap megkezdődött a kínzás. Szédül, émelyeg, undorodik, enni nem tud, a képe irtózatosan feldagadt a félelmes sugártól. Különösen az éjszakák rettentőek a szűk kis szobában, az ismeretlen helyen. Már alig bírja. Nappal azonban még jár a városban, még mindenre kíváncsi, mindent meg akar nézni, ír, jegyez, kérdezősködik." A besugárzások idején a felesége felolvas neki. Legtöbbször a Hamletet, angolul is, magyarul is, De gyakran Arany Jánost, Reviczkyt, Rilkét.

A kúra befejezése után iszonyú fájdalmak gyötrik. Szinte menekülnek haza. Sebei nehezen gyógyulnak, de dolgozik, diktál, ír. Ha fájdalmait elviselhetetlennek érzi, Arany Jánostól olvastat föl. Pedig a stockholmi professzor, akinél még egyszer besugárzást kap szeptemberben, gyógyultnak ítéli. S a második besugárzást mintha valóban jobban tűrné. A seb azonban alig-alig gyógyul, enni csak nehezen tud, fogai a hidegre és melegre érzékenyek, minden falat a további fájdalmak rémületével tölti el. Érzelmileg rendkívül labilis. Egyik pillanatban a gyermek egyszerűségével és kiszolgáltatottságával fordul feleségéhez, aztán megsértődik, dührohamokat kap. Régebbi verseiben is fel-felsejlik ez a bizonytalanság, nagyfokú érzelmi hullámzás (melyet a kábítószer fogyasztása csak erősített). 1931-ben a Délutáni álomban írja:

Nagy a kezem, halántékom deres már,
s játékaim még itt vannak köröttem,
Hol az anyám? Hol az anyám? Segítség.
Ötven leszek már. Nemsokára ötven.

1935-ben azután, immár jóvátehetetlenül és visszavonhatatlanul ötven éves lesz. A Nyugatban az a képe jelent meg, melyet szeretett: kicsit gunyoros, már-már kacér mosollyal tekint róla a világba, telve biztonsággal, derűvel, s ezt a derűs arcot rögzíti Karinthy Frigyes szubjektív hangú tanulmánya, s az örökifjú alkotót, a halálon is erőt vevő művészt köszönti Rédey Tivadar verse:

..... Hányunk elmaradt!
Te még ott állsz értünk a nagy ég alatt,
sarkad alá szegve a tűnő időt:
s szólsz a csillagokkal — testvéreid ők!

Valóban úgy látszik: sikerült sarka alá "szegnie a tűnő időt", ekkor jut költői pályája csúcsaira: a halál félelmes szorításában tisztán, tündöklően szárnyal föl hangja, s azokról az ismeretlen távolokról ad hírt, melyeket csak az övéhez hasonlóan éles tekintet tud érzékelni. Nem véletlenül választotta Számadás című kötete utolsó verseiül a következőket: Könyörgés az ittmaradókhoz, Már megtanultam, Halotti Beszéd, Hajnali részegség, Ének a semmiről. Mintha azt a folyamatot akarná a versek belső rendjével érzékeltetni, ahogy sikerült felülemelkednie a szenvedéseken, ahogy az egyéni lét tanulságait egyetemessé tágítva beteljesítette küldetését, a lehető legszélesebbre tágítva világképét. "Nem volt már a téma mindegy neki – írja nekrológjában az utolsó versekről Babits —, volt valami benne, amit különösen és minden áron ki akart mondani. Itt nemcsak a kifejezés tornája érdekelte. S most úgy tűnik föl, mintha ennek a gondolatnak csírája kezdettől fogva benne ült volna lelkében. Lassan nőtt föl, mint egy rettenetes embrió: ha jelenlétére gondolok, egyszerre más színben látom minden írását, ifjúsága dekadens rímeitől kezdve egészen a végső novellák cinikusan hideg hitetlenségéig. Egész életműve mintha csak előkészület lett volna arra a néhány utolsó versre, amelyben ez a gondolat megérik és kiteljesedik: a halál gondolata ... Utolsó versei, melyek a magyar költészet legszebbjeihez sorakoznak, mindenkinek a saját haláláról énekelnek."

De nem csak egzisztenciális élmény szülöttei és tükörképei ezek a versek. Ott lüktet bennük, ott jajgat a korszak is, mely már mindenestül a fasizmus korszaka volt. Ezzel az emberi eszményeket tagadó korral szemben a betegségtől sorvasztott költő bátran fölmutatta az egyéniség, a költői szubjektum legszentebb jogait, s a független önkifejezés nemes értékeit hangoztatta. E hitvallásának az adott félelmetes hitelt, hogy a halál ütötte rá pecsétjét.

A Könyörgés az ittmaradókhoz szerkezetét, művészi felépítését Szabó Ede elemezte finoman és meggyőzően. A hét versszakból álló költemény valóban kettős fúgaszerűen épül fel a középpontban álló és a költő mondandójának súlyát hordozó negyedik versszak köré:

Vétkeztem itt s vétkeztek ellenem,
bár senki úgy, mint lázadt szellemem,
az sarkantyúzott szűnös-szüntelen,
s ezért vagyok én bűnös-bűntelen.

Nyugtalan, mindig újra vágyó, meg nem elégedő kíváncsi szelleme – mely az abszolút szabadság elérhetetlen eszményét tűzte maga elé ideálul — ösztönözte,

az fedeztette fel vele a szépség birodalmát, az csábította új és új kalandokra, az vitte bele olyan félreértelmezett számvetésekbe, mint az Ady-revízió. Az artisztikum vágya tette a rím oly csodás mesterévé, amilyennek például a harmadik versszakban mutatkozik (melynek egyes kifejezései talán nem véletlenül utalnak vissza Adyra, mintha a haláltól egy lépésnyire álló költő bocsánatkérőn nyújtaná jobbját régi ellene felé: "Önváddal és mérgekkel olykoron / vertem magam füstös-boros toron, / mindig a kín volt ólmos ostorom, / mindig magány és a mély monostorom."), a kétkedés jogában való hit ajándékozta meg a vigasztalás örömével, s az esztétikum mohó vágya és öröme ajándékozta meg azzal a ritka képességgel, hogy az ellentéteket is ki tudta egyenlíteni a versben, ugyanúgy, mint a költeménybéli hold, mely "ezüstté bűvöl minden pocsolyát".

A *Már megtanultam* egy lépéssel tovább halad a kínokkal kivert úton. Míg a *Könyörgésben* a halál még távoli sejtelem, itt már mint kikerülhetetlen bizonyosság jelentkezik, melynek el kell jönnie, amely előtt a költőnek fejet kell hajtania:

> Mindazt, mi fáj és van, megértem.
> Nekem jutalmat hát ki adhat?
> Nem zöld kölyök vagyok. Megértem:
> Halál, fogadj el a fiadnak.

Rendkívül finom ebben az összefüggésben a *megértem* — mint azonos alakú szó — használata. Valóban megérett, műremekké formálta pörölyével a szenvedés kovácsa. De benne van ebben a kifejezésben az is, hogy megérti a végzet rendelését, és tudja, hogy immár egyetlen, de végső út vár reá. Ennek általánosítása, az évszázadok távlatába történő beágyazása a *Halotti Beszéd*.

"A költő elé, amikor verse után pontot tett — írja elemzésében Vajda Endre — látomásokra érzékeny tudata bizonyára valamilyen imaginárius hidat vetíthetett, mely a magyar irodalom kezdetét és végét átíveli: egyik pillérén egy csuklyásarcú névtelen egyházi beszéde, a másikon pedig az ő alkotása, melynek zöld tintája még alig száradt meg." Nem lehet véletlen, hogy épp az első ránk maradt magyar nyelvű nyelvemlékből választja ki a szinte közhellyé vált első két szót – Látjátok feleim –, hogy aztán megváltoztatva az eredeti szöveg adta akusztikát, a maga halál- (és élet-) szemléletét fejtse ki. Mi ennek léglényege? Ezt is – mint gyakran az utolsó nagy versekben – a költemény közepére rejti Kosztolányi:

> homlokán feltündökölt a jegy:
> hogy milliók közt az egyetlenegy.

Az egyéniség jogának hangoztatása, a szubjektum tiszteletben tartása, a közösséggel szemben az egyed lelkisége fontos voltának sokszoros hangsúlyozása kezdettől vezérelve volt. Az adott korban azonban paradox módon az ilyen jellegű állásfoglalás a fasizmus ellen való tiltakozásnak minősülhetett.

A *Halotti Beszéd*ben végighúzódik az egyedi ember, az egyes ember megismételhetetlenségének, utánozhatatlanságának gondolata. "Akárki is volt ő, de fény, de hő volt / Mindenki tudta és hirdette: ő volt". S ha egyszer meghal, "nem költi föl se könny, se szó, se vegyszer", mert minden egyes élet jóvátehetetlenül

véget ér a halál pillanatában. Nem, ezt a költőt, aki mindig hitt a rációnak, nem vigasztalja a túlvilági élet lehetősége. Tudja, a halál után az ember úgy lényegül át, hogy beszélnek róla, hogy ezt mondják: "Hol volt, hol nem volt a világon egyszer", mígnem egészen elfelejtik.

Ennek a rendkívül nagy versnek hangulata mégsem pesszimista (mint ahogy nem az az Ének a semmiről sem). Nem azért, mintha Kosztolányi vigasztalást hirdetne az elmúlással szemben. Éppen nem! Inkább kétségbeesetten remegő ujjakkal, ziháló, kapkodó lélegzetvétellel kapaszkodnék az életbe. Sikerült azonban rálelnie egy olyan parlandó hangra, amely legsúlyosabb témáit is egyszerűvé, természetessé, legkomorabb következtetéseit is mélyen emberivé, hétköznapivá teszi. A halál közelségében ismét visszatért a földre, hogy itt szerezze meg a végső nagy élményeket. Az élet nagy, örök körforgásának, a születés és halál egymásutánjának gondolata – mely az Ének a semmiről mondanivalójának leglényege – nem csüggeszti el, hanem arra készteti, hogy belenyugodva a kikerülhetetlen végzetbe, egyszerűen, természetesen, magától értetődően, de csipetnyi iróniával még ezekben a végső pillanatokban is ezt kérdje:

Pajtás, dalolj hát, mondd utánam:
Mi volt a mi bajunk korábban,
hogy nem jártunk a föld porában?
Mi fájt szívednek és szívemnek
Caesar, Napoleon korában?

Az igazán újszerű és nagy – Kosztolányi világképének kiteljesedését jelző költői tényező – az ezekben a versekben, hogy a költő megteremtette bennük a "kisember nagyságának költészetét", "aki halandó, folyvást botlik az" – írja a Könyörgés az ittmaradókhoz-ban, s a halállal szembenézve, abban a léthelyzetben, amikor a dolgok természeténél fogva minden ember egyenlővé válik, az esendőség, a botló emberség szószólója lesz.

Ezt a törekvését jelzik költői eszközei is. Tudatosan közelíti versmondatait az élő beszéd természetes kifejezési formáihoz. A Halotti Beszéd némelyik mondatát mintha a sírnál álló és búcsúztatóját mondó szónok lélegzetvétele szabályozná:

Okuljatok mindannyian e példán.
Ilyen az ember. Egyedüli példány.
Nem élt belőle több és most sem él,
s mint fán se nő egyforma két levél,
a nagy időn se lesz hozzá hasonló.

Már-már komázó egyszerűséggel, a megszólításokat is az élő beszédhez közelíti:

Egy kis vidámság,
sok-sok sóhajtás.
Sejted-e már, mi,
pedzed-e pajtás?
(Fejtörő felnőtteknek)

Pajtás, dalolj hát, mondd utánam:
Mi volt a mi bajunk korábban,
hogy nem jártunk a föld porában?
Mi fájt szívednek és szívemnek
Caesar, Napoleon korában?
(Ének a semmiről)

A legsúlyosabb pillanatokban is tud szinte közhelyszerű egyszerűséggel fogalmazni, fittyet hányva az elmúlásnak, úgy tréfálkozva, mint az az ember, aki tudja, hogy végzete kikerülhetetlen, de azért nevet is végzetén (megint jellegzetesen etruszk gondolat ez):

Nincs nála nagyobb jó,
mert ez a kincs.
Úgy hívják: élet.
Értelme nincs.
(Fejtörő felnőtteknek)

Még egy utolsó haladékot kap. Súlyos betegsége rövid időre nem terjed tovább. Az átmeneti remissio felvillanyozott állapotában ismerkedik meg 1935 júniusában, az újságírók visegrádi üdülőjében Radákovich Máriával, s rögtön szerelemre lobban iránta. Kettejük kapcsolata nem futó kaland, hanem az élet utolsó ajándéka. S hogy Kosztolányi is ennek értékeli, bizonysága a Szeptemberi áhítat, irodalmunk egyik legcsodálatosabb szerelmi verse és a Röpima (mely — ebben teljes mértékben igaza van Kiss Ferencnek – nem emelkedik a nagy versek magaslatára).

Az, aki a Szeptemberi áhítat önfeledt lobogású sorait leírta, nagyon pontosan és jól ismeri helyzetét. Szinte eufóriás állapotban — a lappangva továbbterjedő, látszólag tovább nem pusztító kór jellegzetes tünete ez — igyekszik kiszakadni a halálos ölelésből, s még egy utolsót kortyolni az élet és a szerelem italából:

Szeptemberi reggel, fogj glóriádba,
ne hagyj, ne hagyj el, szeptemberi nap,
most, amikor úgy lángolsz, mint a fáklya,
s szememből az önkívület kicsap,
emelj magadhoz. Föl-föl, még ez egyszer,
halál fölé a régi romokon,
segíts nekem, szeptember, ne eressz el,
testvéri ősz, forrón-égő rokon.

Valóban mindig a "roppant napvilág" felé fordult, a latinos, franciás világosság igézetében élt és alkotott, mint e versében írja. Nem a naturális, nyers valóság dalnoka volt, csak "az élet örök kincsébe" hitt. S hite szerint még most is elég erős ahhoz, hogy szeretni tudjon, "s te aranyozd, aki vagy a dicsőség, / még most se rút, nem őszülő fejem" — írja ennek a már jelzett eufóriás állapotnak az önkitárulkozó gátlástalanságával.

Hogy összefoglalásnak is szánta versét, azt nyilvánvalóvá teszi, hogy régebbi, több változatban megfogalmazott gondolatait is visszaidézi, természetesen a vers jelenének megfelelő fénytörésben. A Marcus Aureliusban így fogalmazta meg költői hitvallását:

Csak a bátor, büszke, az kell nekem, ő kell,
őt szeretem, ki érzi a földet,
tapintja merészen a görcsös, a szörnyű
Medúza-valóság kő-iszonyatját,
s szól: "ez van", "ez nincsen".
"az itt az igazság", "ez itt a hamisság",
s végül odadobja férgeknek a testét.

A Szeptemberi áhítatban így egészíti ki ugyanezt a gondolatot:

Én nem dadogtam halvány istenekhez
hideglelős és reszkető imát,
mindig feléd fordultam, mert hideg lesz,
pogány igazság, roppant napvilág.
Méltó vagyok hozzád: nézd, itten állok,
még sok hívő száj büszkén emleget,
vérembe nőnek a termékeny álmok,

A vers jelene a fellobbanó szerelem mindent átlényegítő érzése, mely a nyitányban "lelkem és gerincem egyenes", "uralkodásra a karom erős még" sorokban fogalmazódik meg. A jelen a maga naplószerű megfogalmazásában adja a vers gerincét. Ám a jelenbe minduntalan belejátsznak a költő vérébe nőtt "termékeny álmok" is, melyeknek jelenlétére maga figyelmeztet.

A jelen, a napló egyik részlete fogalmazódik meg idilli finomságú leírásban:

Érett belét mutatja, lásd, a dinnye,
fehér fogától villog vörös ínye,
kövér virágba bújik a darázs ma,
a hosszú út után selymes garage-ba,
méztől dagadva megreped a szőlő,
s a boldogságtól elnémul a szóló.

Most csodás idilli kép következik. Gyökerei talán az antikvitásba nyúlnak — melynek ezt a rétegét is felidézte Kerényi Károly, aki nem hagyta érintetlenül Kosztolányit —, egészen Vergilius IV, eklogáiáig, melyben a természet csodálatos vegetációval ünnepli a gyermek érkezését. Kosztolányi versében ugyanez az idilli, belső és külső békességet sugárzó kép a beteljesedő szerelmi érzést érzékelteti:

Bizony, csodás ország, ahova jöttünk,
mint hogyha a perc szárnyakon osonna,
el-nem múló vendégség van körülöttünk,
hosszú ebéd és még hosszabb uzsonna.
Húgom virágokat kötöz a kertbe,
aranytálban mosakszik reggelente,
s ha visszatér az erdőn alkonyatkor,
a csillagokról ráhull az aranypor.

Csodálatosan nyitja egyetemes távolokba a képet. Az egyik versszak még a természet kézzel fogható változásait ábrázolja, a másik azonban hirtelen kitágul: csodás ország közegébe állítva az eseményeket, ismét felvillantva a vendégségnek azt a képét, mely ifjúságától végigkíséri, de amely csak a Hajnali részegségtől válik egy a messzeségbe figyelő, titokzatos jelzésekre figyelő magatartás képi kifejezésévé. Mint ahogy a versszak közepén szereplő "húgom" szó is a mondandó "mitikus-erotikus" tartományát érzékelteti: "A népmese királyfiának kedvese jut eszünkbe, az mosakszik aranytálban, titokban, reggelente. Erdei alkonyat és csillagokból hulló aranypor között benne vagyunk a népmese hangulatában."

E múltba is nyitó, de a modern ember forró, önfeledt vallomásában új értelmet is nyerő kép hátterében halkan felzendül — megint a vers jelenében — a búgó szél, mely az elmúlást idézi, meg a gyermekkort, amely a maga titkaival, rémületeivel mégiscsak a boldogság idilli szigete volt. E mögött a kép mögött is felsejlik a halk zeneszó (megint a vers jelenében): valaki Beethoven "Pathétique" szonátáját játssza és az "édes, elmebeteg, árva Schumann"-t, a tudathasadásost, akinek lelkiállapotát ("s mert nem lehet jobban sírnia, / száján kacag a szizophrénia."). Esti Kornél életrehívójánál aligha értheti meg inkább bárki is.

Mégis lehetetlen megszabadulni attól az érzéstől, hogy mindez már a végső búcsú igézetében fogant:

> Jaj, minden oly szép, még a csúnya is,
> a fájdalom, a koldús gúnya is,
> jaj, hadd mutassam e kis templomot,
> mely déli tűzben csöndesen lobog.

"Miért volna itt az ismétlődő jaj — írja Devecseri Gábor —, ha ez a lelkendezés nem volna egyben a búcsú is? Miért akarna egyszerre mindent fölnyalábolni, míg 'századok emlékét éli vissza' — a templomot, alvó lányt, őszi takarítást a szobákban, ég és hegyek fényesítését odakint, ha nem kellene mindettől elszakadnia?"

Váratlan fordulattal ("vagy nézd az estét ..."), mely talán nem is véletlenül idézi vissza Babits régi Esti kérdésének hasonló fordulatát ("vagy vedd példának a piciny fűszálat"), amely ugyancsak a vers nagy lényegi fordulatát sugallja, visszatér a környező valóságba. Fordított sorrendben, mint Babits teszi az Esti kérdésben, szinte kapkodó lélegzetvétellel, nem tudva betelni a valóság gazdag vegetációjával, össze nem tartozó dolgokat sorakoztatva egymás mellé, egymástól távoleső jelenségeket hozva szintézisbe, nagy seregszemlét tart a világ fölött, hogy a halálra készülő ember örök kérdését tegye föl végezetül:

> Ki nyújtja itt a tiszta kegyeket?
> Ki fényesít eget és hegyeket?
> Mily pantheizmus játszik egyre vélem?
> hogy századok emlékét visszaélem?
> Az Orion süvegje mért parázsló?
> Miért hogy mindent lanyha pára mos?
> Ki tette ezt? Ki volt ez a varázsló?
> Miért csodákozol, csodálatos?

Babits Esti kérdése is hasonló kérdésekből épül föl, miértek egymásutánjából, ő azonban az utolsó két kérdés után hagyja félbe a verset, nem bízva a válasz lehetőségében. Kosztolányi a kínzó miértek szorításából egyszeriben a magasba szökell, s ismét fölnyújtja azokat a győzelmi zászlókat, melyek annyiszor jelentek meg verseiben az élet mindenen való diadalmát hirdetve:

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

"Ezt mondja — fejezi be Devecseri Gábor a vers szép elemzését —: aztán emelt fővel belép a Semmi birodalmába. De a kapuból még visszafordul és nyugodt hangon közli, hogy ez a birodalom ősibb, ismerősebb számára, bővebb és otthonosabb. Ott sem kell félteni."

Az érzés legszemélyesebb szféráiba vezet e költemény, s azért is nagyon jelentős, mert benne szerveződik végérvényes formába az utolsó évek művészi érlelődésének folyamata. A jelen és a múlt, a megélt valóság és annak lélekmélyi egybejátszatása, a szerelmi érzés hiteles naplója s az érzés lelki tükröződésének, jelentésének felmutatása alkotja a vers pólusait, s ezeket a látszatra ellentétes tartományokat szintetizálja e nagy fellobbanás mindent bevilágító perceiben az író. Mintha sikerülne elmetszenie azokat a kötelékeket, melyek a szenvedéshez fűzik, hogy egy csodálatos érzés hevítő sugallatában ismét új világra leljen.

A valóság azonban sokkal iszonytatóbb és könyörtelenebb, semhogy kiereszténé béklyóiból. Kosztolányi 1935 végén Tátraszéplakon teljesen bereked, a falatok elakadnak a torkán. Ismét Stockholm következik, hatalmas adagú besugárzások, Verset kezd írni, de töredék marad. A címe Éjfél:

Hallom, hogy zúgnak a fekete sziklák
S a jégmezők
A megfagyott .....
..... asszonyok
..... életem mély, mély .....
A meg nem .....
..... Stockholm.

Rettenetesen szenved. Hallucinál, félrebeszél, jajgat, arra kéri feleségét, inkább ölje meg. Amikor hazafelé indulnak, Malmőben majdnem meghal. Berlinben félrebeszél, mintha álomban élne. Budapesten egy sebész újabb műtétet javasol. Élete innen szüntelen haldoklás. Nyáron néhány hétre kicsit jobban van. De amikor a Magyarországon járó Duhamel meglátja, sírva fakad a részvéttől. Mérgeket kér, könyörög barátainak, ne nézzék tétlenül szenvedéseit.

Az irodalmi közvélemény figyelme azonban ismét ráterelődik, hiszen ebben az évben jelenik meg utolsó novelláskötete, a Tengerszem, amely azt

sugallja, hogy még most is van ereje dacolni a halállal. S ha a kötet elbeszélései másfél évtizedet ölelnek is át, szervesen ideillenek, e tragikus évbe, hisz tökéletességük, befejezettségük a nagy verseket idézi, a kötet ciklikus rendje pedig az ötvenéves író szándékát idézi.

Az egyik Esti-elbeszélésben a boldogság titkát fejtegeti Kosztolányi. Esti Kornél útra indul. Sivár idő van, rosszul érzi magát. Hőmérőt kerít, s a higanyszál vészesen szökik föl. Elalszik a fülkében, majd riadtan ébred, s kitámolyog a folyosóra. Ébren van? Álmodik? — Ezt nem tudhatjuk. De ekkor fogja el az a kimondhatatlan boldogság, amely Kosztolányi utolsó nagy verseiben is szíven üt, miközben a "báléj" estjén a földről, a Logodi utcai ablakból nézi a titokzatos égi vendégséget. Esti nekiindul a behavazott tájnak, s hirtelen szívszorító emlék jut eszébe: a gyermekkori hóesések. "Ennyire még sohase örültem annak, hogy a földön vagyok és élek" — vallja. Vajat és mézet tesznek asztalára, lágytojást is evett, holott nem szerette. "Minden nagyszerű volt, minden csodálatos, minden kívánatos, megmagyarázhatatlanul és kifejezhetetlenül szép."

Itt következik az a vallomás, mely oly sokat elárul az érett író világszemléletéről, arról, mily mohón és kielégítetlenül szerette az életet, mennyire a megmagyarázhatatlan, a "titok" igézetében élt, amit akkor is titokként őrzött szívében — sőt, talán annál inkább —, amikor tudta, hogy voltaképp féltve őrzött emlékei törnek csak a felszínre, s azt a gyermekkort élheti újra egy-egy pillanatra, amelyet sosem tudott elfeledni, s amelyet ezer változatban idézett vissza lírájában is, prózájában is.

Kosztolányi szívósan és elkötelezetten őrizte az irracionális képzelet értékeit — melyeket sokkal tartósabbnak hitt a valóság adta élményeknél —, mint az a nagy európai írónemzedék, melyben eltörölhetetlen nyomokat hagytak az első világháború megpróbáltatásai. Ő azonban e villódzó, kiismerhetetlen sokféleségben bizonyos pontokon – és érdekes módon éppen utolsó műveinek vizionárius, kozmikus távolokba nyitó, ám a gyermekkor idillikus élményeiből táplálkozó képeiben – megtalálja a boldogságot. Ahogy Esti Kornél mondja az idézett elbeszélésben: "... ekkor voltam a legboldogabb életemben. Hogy miért? Annak megfejtését rátok, lélekelemzőkre bízom. Én nem törődöm az elnyomott és fölszabadult okkal, a tudattalan és tudatelőttes jelképekkel. Nem óhajtom magam fölboncoltatni, amíg élek. Hadd maradjon az, ami vagyok, zárt, egész és titkos. Okozzon nekem ezután is ilyen érthetetlen gyötrelmeket és örömöket. Halálommal pedig teljesen semmisüljön meg, mint valami fölbontatlan levél. Hidd el, ez többet ér minden tudásnál. Mindössze oda akarok kilyukadni, hogy a boldogság csak ilyen. Mindig rendkívüli, mint az a szenvedés, mely hirtelenül elmúlik. Csak átmenet, közjáték. Talán nem is egyéb, mint a szenvedés hiánya."

A szenvedés, illetve a boldogság tovatűnő pillanatai, mint a szenvedés hiányának állapota – ez a két érzés tölti be a Tengerszem elbeszéléseit, melyekben Kosztolányi mintegy beteljesíti mindazt, amit a magyar prózában a "ködlovagok" kezdeményeztek. (Nem véletlen, hogy amikor halála után a Nyugat harmadik nemzedékének tagjai kiadták elődkeresésük egyik legizgalmasabb dokumentumát, a Ködlovagok című tanulmánykötetet, már neki is helyet szorítottak benne.) Ezekben a boldogság problémája és megvalósíthatósága vagy megvalósulatlansága körül forgó novellákban ugyanakkor a maga legsajátabb, más műveiben olykor rejt-

ve maradó ars poeticáját is kifejti. Vagy az a szent hevület, mellyel Aurelius császár fejtegeti az Aurelius-ban, hogy a világot, mely telve van értelmetlenséggel, s vesztébe rohan, csak az érintetlen, szűzi vadság, az eufórikus öntudatlan erő szabályozhatja, nem az ő legsajátabb szkepszisének kifejezése-e? Nem ő mondja-e császárral együtt az elbeszélés végén a harmincas évek első felére oly szomorúan jellemző szavakat: "Úgy látszik, ezen a földön az épelméjűek között csak az őrültek tarthatják fönn a rendet?" Nem az ő mindig mohó, szenvedélyes kíváncsisága, az álarc mögött az embert kutató szenvedélye nyilatkozik-e meg abban a jelenetben, amikor Caligula fölött egy katona ezt gondolja: "Ember?"

A legismertebb és legművészibb, a hatás minden mechanizmusát igába hajtó novella-típust a Végzet és veszély ciklusban találjuk. A Fürdés, Alfa, A kulcs, de a kicsit ironikusabb, szubjektívebb Motorcsónak is az elbeszélés egyfajta lehetőségnek tovább már nem fejleszthető, tökéletes változatát reprezentálja. A tartózkodó, az eseményeket tudatosan távlatosan láttató és ábrázoló írói modor, a feszes cselekményrajz, az állásfoglalást látszólag kerülő, az ítéletet az olvasóra bízó tekintet – mely azért meg-megrebben –, a kérlelhetetlenül pontos, csak a lényegre szorítkozó párbeszédek, az oda- és visszautalások bonyolult, csak a mű egészének ismeretében felfejthető és helyére illeszthető szövedéke bravúros remeklésekké avatja ezeket az elbeszéléseket.

Egyetlen tényközlő mondattal indítja a legtöbbet. "Fehéren sütött a nap" – írja a Fürdésben. "A fafaragványos, új bérházba, a májusi házbémegyed idején beköltözött egy úr" – ezzel indul az Alfa. "Egy tízéves kisfiú odalépett a kapushoz" – ez A kulcs indító mondata. "Benn a nagy gyerekszobában négyen voltak" – ezzel a száraz tényközléssel indítja az Ilonkát. "Ennek a szándékosan szürke novellakezdetnek – írja A kulcsról, de a többi hasonló típusú elbeszélésre is érvényesen Rónay György – mégis váratlan ereje, feszültsége van. Színtelenségében mintha máris valami nyomasztó dolgot érzékeltetne..."

E szenvtelennek ható nyitó mondatban minden szónak, minden hangnak súlya, szerepe van. Mily sokat elárul a Fürdés későbbi tragédiájából a "fehéren" módhatározó: milyen fontos az elbeszélés későbbi közegének megértése szempontjából, hogy a ház, ahol Alfa lakik, "fafaragványos": hogy "egy úr" költözött oda, egy ismeretlen, akinek kilétét senki nem tudja felfedni; mennyire nem mindennapi, hogy épp egy "tízéves kisfiú" lép a kapushoz!

A Fürdés és a hasonlóan szorosra húzott szerkezetű elbeszélések nem bírnák el a részletező leírásokat, az aprólékos, gondos, minden apróságra kiterjedő jellemzéseket. Egy- két célratörő vonással állítja elénk a szereplőket, hogy aztán hasonlóan tömör, szinte pattogó, késpengeéles párbeszédekben vigye előre a cselekményt.

A kulcsban így beszélget el a főnök Pistával:

" – Hányadikba jársz?
– Második gimnáziumba.
– Milyen a bizonyítvány?
– Nem valami fényes.
– Hogy-hogy?
– Van egy elégséges is.
– Miből?
– Latinból.

— És a többi?

— Jeles. De van egy jó is. Számtanból.

— Mi akarsz lenni?

— Nem tudom — mondta Pista szünet után, vállát vonogatva, szemérmesen.

— No mégis?

— Repülő.

— Repülő? — kérdezte a főnök hangosan és csodálkozva. — Miért éppen repülő?"

Az Ilonka című elbeszélésben ugyanígy pattog az apa és Elzász tanár párbeszéde. A Fürdésben így beszél az apa Jancsival. S hogy mennyire művésze a szereplők beszéltetéssel való jellemzésének, arra idézzük példának a Fürdésből azt a néhány mondatot, ahogy Suhajda magával viszi a fiát.

" — Hát — szól hozzá Suhajda nyersen fölvetve szigorú fejét — mi az: dicsérni fognak engem?

— Lauderentur — rebegte a gyerek gondolkodás nélkül, de előbb felkelt, mint az iskolában.

— Lauderentur — bólogatott csúfondárosan Suhajda — Lauderentur. Szóval a pótvizsgán is meg fogsz bukni.

— Tudja — mentegette az anyja —, tudja, de összezavarodik. Fél tőled.

— Én kiveszem őt az iskolából — biztatgatta magát Suhajda — bizonyúristen kiveszem. — Lakatosinasnak adom, bognárnak — maga se tudta, hogy indulatában miért épp ezt az iparágat választotta, amelyre egyébként sohase gondolt."

Ezek fölött a szereplők fölött ott virraszt a tragédia. Vagy ha nem is az, mindannyiukkal történik valami jóvátehetetlen. Valami szívszorító. Ami arra figyelmezteti őket, hogy az élet rossz, az emberek érthetetlenek és értetlenek, hogy a szeretetet nem lehet, nem érdemes gyakorolni. Jancsit apja beledobja a vízbe, a gyerek megfullad. Pistát megöleli apja, de a főnök szemeláttára. S a gyermekben valami jóvátehetetlenül megpattan, hisz látnia kellett, hogy otthon tekintélyeskedő apja ugyanolyan kiszolgáltatott, szolgalelkű ember, mint a többi kishivatalnok. Wohl kutyagyilkossá degradálódik, hogy bosszút állhasson Alfán. Mert ebből az elbeszélés-típusból nincsen kiút. A kör bezárul a szereplők körül. S ezt azzal is hangsúlyozza az író, hogy a legtöbb hasonló novelláját a nyitánnyal párhuzamosan zárja is le. A fiú ugyanúgy bolyong A kulcs befejező részében, mint ahogy a kezdet kezdetekor tétovázott a hivatal útvesztőiben. A Fürdés bevezető mondatára félelmetes pontossággal rímel a zárlat: "Még három se volt".

"... ő gyakorta olyan drámaíró, ki nem jutott el a drámáig" — írja Ködlovagokbeli tanulmányában Szabó Zoltán. (Valóban nem, hiszen többször, több változatban kísérletezett a Mostoha színművázlatával, de a töredékeknél nem jutott tovább.) E drámáit írta meg a Fürdésben és a többi hasonló elbeszélésben, melyekben a műfajt egyfajta, tovább már nem fejleszthető tökéletességig emelte. Az egyének apró tragédiái mögött mindenkor felsejlik az általánosabb tragédia is: az emberiségé. "A vastag kötet sok katasztrófáról számol be — írta rendkívül találó kritikájában Hevesi András. — Valamennyi tört kaland, magyarázkodás, rádöbbenés az ismeretlenre. Kosztolányi Dezső sokkal fegyelmezettebb, sokkal becsületesebb művész, semhogy felvilágosítást próbálna adni a léleknek és a valóságnak azokról a területeiről, amelyeket nem ismer, csak gyanít. Néha megborzong tőlük, s ez a borzongás megdermeszti az olvasót."

Noha a Tengerszem Esti Kornél-ciklusában azért ezek felé a titokzatos tájak felé is elkalandozik, a kötet ciklikus rendje szerint is mondanivalójának súlyát a kötet első részének elbeszéléseire helyezte. Ezekben a kispolgár típusát rajzolta meg nagy gonddal és az ábrázolás félelmetes objektivitásával ítéletet is mondott fölötte. Jellegzetesen kispolgári figura például a Motorcsónak főhőse, aki megrögzött kitartással igyekszik megszerezni az élete fő boldogságának tartott tárgyat, hogy aztán télen-nyáron azzal lovagolja a Duna hullámait, s más ne is érdekelje. Kispolgár a meggyszín törülközőjét lóbáló Suhajda, aki "csak azért is megmutatja" a fiának, hogy neki lesz igaza, s így hívja ki maga ellen a végzetet. Ezt a mentalitást ábrázolja kérlelhetetlen élességgel a Szív című elbeszélésben. Kispolgári miliőben, kispolgári gondolkodásmódot idéz a Feri Wilcsekjének figurája. Sohasem nagy szavakkal ítélkezik. A Tengerszemnek ebben a ciklusában a stílus, az ábrázolásmód a leleplező, a lemeztelenítő. Mintha itt, e novellákban akarná beteljesíteni a Szeptemberi áhítat felkiáltását:

Állj meg, te óra és dőlj össze, naptár,
te rothadó gondoktól régi magtár ...

valóban "rothadó gondok" emésztik ezeket a hősöket, és érezni, hogy hamarosan fölöttük is — mint annak idején Kosztolányi regényeinek középosztálya fölött — utolsót kondít majd a harang.

Tulajdonképpen a Tengerszem első ciklusában teljesedik ki Kosztolányi világképe. Hisz ha alapjában véve mindvégig megmaradt is a szépség hívének, s az elkötelezett tett elutasítójának, ezekben az elbeszélésekben mégis beteljesedett hite: "A stílus helytállás." Mint ahogy bizonyos vonatkozásban helytállás Kosztolányi egész pályája is. Arisztokratikus világképe meggátolta ugyan, hogy azonosulhasson az élet eleven áramával, még polgári humanizmusa is korlátozott volt bizonyos vonatkozásban, és sosem azonosult volna Babits Jónásával. Kosztolányi azonban tudatában volt a maga világnézeti korlátainak. Tudta, hogy osztályát halálta ítélte a történelem. S így, ebben a helyzetben igyekezett felmutatni és megőrizni azt, amit abból maradandónak hitt, átmentésre tartott érdemesnek. Mindezt olyan művészi erővel és a szépség olyan átszellemült hitével tette, hogy ez aranyfedezetet ad szavainak és írásainak.

TVERDOTA GYÖRGY

JÓZSEF ATTILA: PÁRIZSI ANZIX

Az itt következő gondolatmenetnek három különböző címet is adhatnék és mindhárom cím fedné ugyanazt a tárgyat. Középpontjában a Párizsi anzix című vers áll, amelyet a költő 1927-ben küldött Jolán nővérének. Másrészt, tágabb körben, a költő egy sajátos verstípusát vizsgálom itt meg, amelynek a Párizsi anzix csak egyik, nem is a legjelentékenyebb változata. Végül még tágabb értelemben, az említett verset és az általa képviselt verstípust József Attilának a hagyománnyal való kapcsolatából kiindulva kísérlem megmagyarázni.

A Párizsi anzix szerkezetének legfőbb jellegzetességét a cím pontosan néven nevezi: anzix — azaz olyan "képeslap", amely sorba vagy egyszerű geometriai alakzatba rendezett apró képekben mutatja be egy város vagy egy vidék nevezetes vagy jellegzetes részeit. A költő is apró képekből, jelenetekből összeállított versben idézi föl, milyennek látja Párizst egy szegény, idegen, bohém egyetemista. Az anzixről nem hiányzik az Eiffel-torony, a Notre Dame, a boulevard Saint Michel és helyet kapnak a párizsi élet képei is. De a vers nemcsak az építészeti nevezetességeket, nemcsak a párizsi életképeket rögzíti, hanem az anzix összeállítójának alakját is felvillantja.

Két sorát: "Az Eiffel-torony éjjel eldől, / bebúvik paplanos ködökbe", Szabolcsi Miklós korabeli modernista festményekkel (például Delaunay kubista Eiffel-tornyaival), illetve kollázsokkal hasonlította össze, rámutatva a versépítés és az avantgardra jellemző szerkesztésmód összefüggésére. A Párizsi anzix szerkezete első látásra valóban kollázs-szerű: egy szuverén alkotó egyéniség által kisebb-nagyobb diszparát elemekből összeválogatott és összeragasztott kép-egész.

A leírás során azonban célszerűbb az anzix-hasonlatból kiindulni. Mégpedig azért, mert a vers apró részletekből tevődik össze, amelyek terjedelme nagyjából egyforma: egy vagy két sor. A verstípus darabjainak többségében, mint például az Ülni, állni, ölni, halni című ben az egységek legnagyobbrészt sornyi terjedelműek: elemi egységek, amelyek valamely homogén információt közölnek. A kollázs szabálytalanabb és a versek, amelyek reá hasonlítanak, némileg eltérnek az anzix-szerkezettől. A kollázs-analógia a verstípus korábbi változatainak bemutatására alkalmasabb lesz.

A Párizsi anzixot a részletek és a versegész sajátos viszonya jellemzi. Ezt jól megfigyelhetjük, ha az anzix-szerkezetet összehasonlítjuk a mozaik-szerkezettel. A mozaik éppúgy elemi egységekből épül fel, mint az anzix, de az egyes mozaikkockának nincs az egészen belül viszonylagos önállósága, zártsága, magában vett jelentősége, amellyel az anzix képei rendelkeznek. A mozaik-kockák milyenségét közvetlenül meghatározza az egészben betöltött szerepük, helyük.

Magukban nem keltenek figyelmet. Az anzix képei ellenben megállásra kényszerítenek. Az egész csak közvetve határozza meg a részletet. Nem lehet úgy szemlélni, hogy összbenyomást szerezzünk az egészről és ne figyeljünk külön-külön a mozzanatokra. Ellenkezőleg: külön-külön meg kell nézni minden tagot és az elemek egésszé a szemlélőnek nem a szemében, csak az agyában rekonstruálódhatnak. Nincs meg az egyes kockák folytonossága, egymáshoz kapcsolódása, egymásból következése, egymásra utaltsága. Az egyes képek ki is cserélhetők, el is hagyhatók, tovább halmozhatók, sőt, össze is keverhetők bizonyos mértékig, míg a mozaiknál ilyen cserének, hiánynak vagy többletnek sokkal nagyobb következményei vannak.

Az anzix-szerkezet tehát önálló és zárt, független, egymásból nem következő, ok-okozati kapcsolat, időbeli egymásután, azonosság vagy ellentét szerint nem összefüggő miniatűr képek egyberött egésze. Az említett kapcsolatok persze önkéntelenül, asszociative, esetlegesen létrejöhetnek, de nem kell létrejönniük és általában kimerülnek a szomszédos képek közötti laza, könnyed kapcsolódásban. Az egyes kép nem felesel távolabbiakkal, a redudancia, a variálódás minimális és ugyancsak véletlenszerű. Az egyik kép nem fejti ki a másikat, nem fűzi azt tovább, nem utal vissza egy előbbire. Az elemek diszparát volta tehát hangsúlyos. Az ilyen képeknek magvasaknak, szellemeseknek, frappánsaknak kell lenniük. Meg kell, hogy fogják a szemet, külön-külön le kell tudniok kötni az olvasó figyelmét.

A vers azonban nem teljesen független ötletek összedobálásának eredménye. Témája — Párizs, ahogyan a költő látja és a költő élete a híres világvárosban — elég pontosan meghatározza azt a kört, amelyen belül az asszociációknak mozogniuk kell. Sőt, a körön belül is vannak pontok (a város "címerébe" kívánkozó épületek), amelyeket az alkotónak érinteni előnyös. A vers-típus minden versében van egy ilyen általános, az egészet átható elv, szempont, vagy ha más nem, egy végigáramló érzelmi tónus. A költő nagyfokú kötetlensége ilyen kereteken belül érvényesül. Az egységet biztosító elv gyakorta életösszegzés (Az oroszlán idézése, Végül), létösszegzés (Medáliák 4., A hetedik) vagy más általános tanulság megfogalmazása (Ülni, állni, ölni, halni). Ez az összegzés, konklúzió gyakran közvetlenül is megjelenik, a képek sora után, a vers — vagy ha vannak ilyenek — az egyes strófák végén. A konklúzió kimondja a képek értelmét, megfejti a vers egészét és azt a benyomást kelti, hogy az elemek kiválasztása és a közöttük levő összefüggések racionálisan magyarázhatók.

A költő a Párizsi anzixban tudja leginkább elfogadtatni a képek önállóságát és szervetlenségét a mindennapi élet montázs-technikájára való utalással, az "anzix"-metaforával. Éppen ezért szemléletesen leplezi le az anzix-szerű vers-szerkesztés sajátos szervetlen-mellérendelő voltát. Az Oroszlán idézése, az Ülni, állni, ölni, halni vagy A hetedik értelmezése azonban már több gondot okoz.

Az elemző a versegész (konklúzió által sugallt) racionalitását feltételezi a részek közötti viszonyban, a szerkesztési módban is és rejtett struktúrát, analógiás, ellentétes kapcsolatokat, (alternatív) választási lehetőségeket, esetleg okozati, időbeli összefüggéseket keres ott, ahol azok nem léteznek. Keresi, mert a szabályos külső, az "értelmes" konklúzió leplezi a szervetlenséget, pluralitást, heterogenitást. És persze, aki keres, az talál is.

A sorok egymásutánját, az egységek kapcsolatát azonban e versek esetében nem valamely spekuláció, nem rejtett struktúra szabja meg, hanem az összetett, sajátos

költői rutin magyarázza. E rutin József Attila egyéni fejlődésének produktuma. Az anzix-szerkezet megértése érdekében e rutin létrejöttének folyamatát kell végigkövetni.

Az anzix-szerkezet legkorábbi változatai számunkra csupán azért érdekesek, mert az adott szerkesztésmód ősformáit, az anzix-szerkezet fejlődésének kezdőpontjait jelentik. A típus csírái, a nyersebb variánsok világosan utalnak az adott szerkezet forrásaira a hgyományban.

Az anzix-szerkezetnek legszélsőségesebben továbbfejlesztett változataiban is felismerhető alapja: a halmozás stílusalakzata. A Párizsi anzixot, A hetediket és a típus többi darabját szerkezetileg a halmozás sajátos fajtájának tekinthetjük. Bennük a költő terjedelmesebb, nyelvileg önálló egységeket: azonos szerkezetű tagmondatokat, illetve mondatokat sorol fel. A halmozás hagyományos példáival természetesen találkozunk a nyugatos, pályakezdő József Attila verseiben.

Az anzix-szerkezet kialakítására, a halmozás hagyományos formáinak tovább fejlesztésére az a tény ad lehetőséget, hogy a költő olyan szavakat (például jelzőket) kapcsolhat felsorolásszerűen egybe, amelyeket a köznyelv nem fűzne össze, mert nincs közöttük folytonosság, nem azonos szinten tükrözik a valóságot. Király István Ady lírájában kimutatja ilyen diszparát halmozások jelenlétét és felhívja a figyelmet arra, hogy Ady az ilyen alakzatokban előlegzi, csírájában előkészíti az avantgard montázs-szerű szerkesztésmódját. Tehát a pályakezdő József Attila már a nyugatos szerzők tanulmányozása és utánzása során találkozott az anzix-szerkezet csírájával. Akár a halmozás hagyományos formájától elrugaszkodva, akár a diszparát halmozás kezdeményeiből kibontakoztatva alakultak ki a verstípus első változatai, tény, hogy ezeket a költő avantgard minták után alkotta és nyugatos rutin csak megszüntetve megőrzött készség formájában vett részt megformálásukban.

A verstípus első, a hagyománnyal még közvetlenül érintkező példányai közül a Szép, nyári este van című emelem ki. A vers mintájául részint Walt Whitman költeményei szolgáltak. Nem véletlen, hogy a Whitman-hatást éppen a diszparát elemeket halmozó versek genezise során emlegetjük, hiszen közismert, milyen fontos szerepe van költészetében a mellérendelt, lazán összefüggő, tényeket, képeket görgető, vég nélküli, telhetetlen felsorolásoknak. Ez a technika költői arculatának szembetűnő jellegzetessége. Összehasonlításul olyan versét idézhetném – az Üdvözlet a világnak című ciklus 3. darabját –, amelynek lírai hőse a világ egészét hallott és hallani vélt hangjainak elragadtatott befogadásával átélő szubjektum. A költői képzelet és emlékezet egymás után ötletszerűen felidézi a földkerekség nagyszámú, egymástól független, karakterisztikus hangját: énekhangokat, kiáltásokat, sóhajokat, hogy a részleteken keresztül sajátjává tegye a hangzó világ teljességét. A hanghullámok által homogenizált világ jelenik meg József Attila versének második részében is. Ennek megfelelően mindkét műben szabályosan ismétlődik, hozzáragasztva a különböző tartalmakhoz, a hallani ige szükséges alakja.

A whitmani eredetet bizonyítja a vers zárósoraiban kísértő morálisan indifferens magatartás, a jó-rossz ellentét bölcselkedő, patetikus, anarchisztikus vagy rezignált felfüggesztése: a világot különbségeiben tudomásulvevő és hallgatásba burkolózó ember jellegzetesen whitmani póza. Összehasonlításul idézett ver-

séből ugyan hiányzik, de költészetében igen gyakori: a ciklus 10. darabjában fel is bukkan ez az attitüd: "Látok fokozatokat, színeket, barbarizmust, civilizációkat — közéjük állok, megkülönböztetés nélkül összekeverem őket. És köszöntöm a föld minden lakóját." Ez az indifferentizmus persze nem valami elítélendő dolog. Az ellentétek feloldhatóságának tudata, feloldásának igénye lappang benne és esetenkénti kihívóan kamaszosan amorális tónusát elveszítve magasrendű szellemi törekvésekbe épül bele. Nem akarok egy másfajta, bonyolultabb összefüggést leegyszerűsíteni, de úgy vélem, A Dunánál híres sorai: "Árpád és Zalán, Werbőczy és Dózsa - / török, tatár, tót, román kavarog / e szívben. . . " egy hajszálcsövecskén érintkeznek a korai verseknek idézett erkölcsi indifferentizmusával is.

A Szép, nyári este van másik forrása Kassák és köre 1919-cel záruló első avantgard költői korszakának versanyaga, a bennük tudatosan, sokszor keresetten alkalmazott szimultán technika: a térbelileg más és más helyen, de egyidejűleg történő események vagy fennálló állapotok összerántása, szervetlen módon történő összefoglalása. Receptje szerint a térben szétszórt elemeket fel kell halmozni, ki kell hagyni a közöttük levő folytonosságot megteremtő, de az adott szempontból érdektelen közeget. Az így létrejött mű egészben az összezsúfolt hetegorén elemek között vágások, törésvonalak láthatók. Ahogyan a Hirdetőoszloppal kötet nem egy versében, például a Plakát vagy Vásár című ekben, úgy az elemzett József Attila-mű első felében is megtaláljuk ezt a szimultán technikát és nyelvi következményét, a képek diszparát halmozását. A vers minden sorát, a harmadiktól fogva hasonlóan a didaktikusan szimultánista versekhez, az "ugyanakkor" kifejezéssel lehetne kezdeni. A különböző mozzanatokat a nyári esti időpont egyidejűsége és a nagyvárosi helyszín homogenizálja. Ha a Szép, nyári este van város-leírását a Párizsi anzix Párizs-képével rokonítjuk, az előbbit az utóbbi mögé előzményként vetítjük, akkor kitűnik a későbbi vers eszköztelensége, oldottsága és a korábbi mű kezdetlegesebb, darabosabb, mesterkéltebb előadásmódja.

Szabolcsi Miklós Érik a fény című monográfiájában részletesen tárgyalja a vers lehetséges előzményeit. Köztük nyugatos szerzők, például Babits, Juhász Gyula verseit hozza összefüggésbe József Attila művével. A példák nagyon meggyőzőek. Úgy tűnik, a nyugatos szerzők ilyen városleírásait is erősen befolyásolták a magyar avantgard vagy például az expresszionisták város-képei. Ennek az érdekes összefüggésnek elemzésére itt nem térhetünk ki, ezért a versnek csak két forrását emeltük ki.

A Bécsben élő Kassák és köre szemében azonban az ilyen versek nagyonis hagyományosaknak, ósdinak tűntek. Nyomásukra a költő lépett egyet és Kassák számozott verseit vette mintául egyes költeményeinek megalkotásához. Az összefüggést a minta és utánzat között Kassák 17. versének és József Attila Oly friss . . . kezdetű költeményének szembesítésével szemléltethetnénk.

Az új recept az, hogy a költőnek, miközben írja a verset, mindig más és más dolog jut az eszébe. A "fejlődés" az előző stádiumhoz képest ennek következtében egyrészt az egymást követő halmozott egységek közötti függetlenség, távolság növekedésében nyilvánult meg, másrészt fokozódott az építőelemek egymáshoz mért terjedelmi arányainak eltolódása. Az Oly friss . . . egységeit megkülönböztetésül az anzix képeitől, kockáitól, szólamoknak nevezem. Kassák alacsonyabb sorszámú számozott versei és ezek nyomán József Attila

ilyen típusú alkotásai úgy épültek fel, hogy a költő teljesen önálló, zárt szólamokat sorakoztatott egymás után. Ezek a szólamok nem esnek egybe a sorokkal. Egyetlen szólam több sorra is kiterjedhet, de egyetlen sorban esetleg több szólam is helyet kaphat. Gyakran előfordul, hogy a szólam enjambement-szerűen áthajlik egyik sorból a másikba. Az sem ritka eset, hogy a pseudo-szintaxis értelmében össze-nem-függő mondatok, szólamok között önkényesen teremt alá-vagy mellérendeltségi kapcsolatokat a költő. De a groteszk, fejük tetején álló értelmű szólamok között találkozhatunk hosszabb, szervesen összefüggő, "értelmes" betétekkel is, sőt, esetleg motívumok ismétlődhetnek, távolról, ha "értelmetlenül" is, visszafelelhetnek egymásnak.

A kollázs-szerűség, amely mint analógia a Párizsi anzix elemzése során fölvetődött, sokkal inkább jellemzi ezeket, az egyes szólamokat egymásba áttörő vagy áttüntető, nem egységnyi elemekből épült, szabálytalanabb verseket, amelyeket nem konklúzió, nem téma, nem valamely elv, hanem egy tárgytalanabb, körvonalazatlanabb minőség: egy domináns érzelmi-hangulati tendencia tart össze (vagy rosszabb esetben nem tart össze semmi).

A továbbfejlődés útja, amelynek végén "kollázsból" "anzix", "szólamból" "kocka" lett, a hagyományos formákhoz való visszafordulás útja volt. József Attila költészetében fokozatosan újraéledt, illetve hangsúlyossá vált a klasszikus költői örökség, a Nyugat lírai hagyománya és a népköltészetből eredő művészi tapasztalat. Mivel a tárgyalt verstípus korai változatait a költő avantgard alkotói gyakorlatának jellegzetes termékeiként értelmeztem, úgy vélem, fejlődésének ez újabb állomása némi fényt vet arra, mi lett a sorsa az avantgard hagyománynak a költő érett költészetében?

A Párizsi anzixra és társaira vonatkozólag érvényesnek tartom a "szintézis" sémáját, amely szerint a hagyományos poétikához való visszatérés nem jelentette az avantgard rutin egyszerű kiiktatását, hanem a két, egymással látszólag össze nem férő költői gyakorlat találkozásából egy sajátos, harmadik minőség jött létre.

Első pillantásra is szembeötlik, hogy az eddigiekben idézett szabad versekhez képest Az oroszlán idézésétől az Egy kisgyerek sír-ig a versek kötött formájúak, rímesek, ritmusosak, részben strófákra oszlanak. Eltűntek belőlük a whitmani vers lomposságai, a kassákos vers nyakatekertségei. Fontosabb azonban az, ami e formai szigorodás mögött végbement. A versek diszparát egységei nyelvtanilag azonos szerkezetűekké, egyöntetűekké, terjedelmileg arányosakká váltak. Az összefoglaló mozzanat élesebben körvonalazódott bennük, nem maradt a hangulati szférában: értelmileg artikulálódott vagy tematikus kötöttségként jelentkezett. A hagyományos költőiség térnyerése csak egyetlen helyen nem következett be, az avantgard gyakorlat folytonossága csupán egy, de kulcsfontosságú ponton maradt fenn: az egyes diszparát elemek zártsága, függetlensége, kapcsolódásuk szervetlensége nem vesztette érvényét. A sorakozó képek csak a darabkákat mágnesként összetartó konklúzió vagy téma közvetítésével érintkeznek egymással.

A "kezet fogtam balkezemmel" állítás mint extrém, egyénített cselekvés illeszkedik a "megpöngettem szemfogam" – állításhoz. "Ezt a széket odább tolni", sor annyiban függ össze a "vonat elé leguggolni" sorral, hogy az ember számára lehetséges mindkét cselekvés aktualizálása. A "kongó kolostorban" és a "disznók közt az ólban" kifejezések csak mint a születés elképzelt helyszínei jön-

nek egymás mellett számításba. A hab a cukrozott tejen és a zörej-meredt éjjelen csak abban közösek, hogy az én-t minősítő metaforák. A holt fa, melyet tűz emészt és a csamokban a futószalag a költő emlékezete szerint hasonló síró hangot adnak és ez a merőben szubjektív "beléhallás" az egyedüli indoka szomszédságuknak. "A patron sosem kelt föl reggel" és "Párzsban Jeanettek a Berták"-sorok egyetlen versben azért szerepelnek, mert mindkettő a költő párizsi életének körülményeit jelzi. Ha eltekintenénk az összefoglaló mozzanattól, a konklúziótól vagy a témától, egyik párost sem tartaná össze nagyobb kohézió, mint az Oly friss ... ilyen egységeit: "ott már ebédelnek, de (!) – Magyarországon még nincsen rádió".

Közelebbről nézve azonban szükségesnek látszik némileg feloldani az eddigiekben feltétlen érvényűnek rajzolt műfaji szabályokat. A "harmadik minőség" létrejötte nem volt eleve biztosítva. A hagyományos poétika gyakran az avantgard rutin rovására érvényesült: az anzix-szerkezetet is bomlasztotta, szelídítette a halmozás diszparát jellegét. A diszparát halmozás és a szokványosabb halmozás közötti átmenet, tehát az avantgard szerkesztési tendencia háttérbe szorulása jellemzi a Végül című vers szerkezetét.

A vers első 12 sorának képei egyneműek: a sokat nélkülöző, sok megpróbáltatást kiálló ember életének apró mozzanatai sorakoznak egymás után. A felsorolásnak fokozó hatása van, ami nem mondható el az eddig említett versek egyikéről sem. Az egyéni sors minden mozzanata tartalmaz valami tipikusat, az osztályra jellemzőt. A kockák tartalmai rokonságban vannak egymással és ez a körülmény feloldja zártságukat, a szerkezetet láncszerűvé teszi. A láncszerűség eltávolítja a Végül-t az anzix-szerű versektől és felépítése módját erősen közelíti a Bérmunkás balladához és A tőkések hasznáról írott verséhez. A megjelenített sorsmozzanatoknak kiélezetten egyénített volta, a megfogalmazás ötletessége, Németh László szavával: "élc"-szerűsége viszont még Az oroszlán idézéséhez köti a költeményt.

A hagyományos poétika behatolása az avantgard eredetű versépítési módba, ami átmenetivé tette a Végül-t, kisebb mértékben más anzix-szerkezetű versekben is jelentkezett. A verstípus kifejlett változatai az Oly friss ... és a hagyományosan halmozó technikával írott Bérmunkás ballada című vers két végletével lezárható széles skála valamely pontján helyezkednek el. Távolságuk az egyiktől, illetőleg a másiktól attól függ, milyenek bennük az avantgard, illetve a hagyományos szerkesztési tendenciák konkrét "erőviszonyai". A hetedik című vers alkotásába szinte strófánként más-más mértékben szólt bele a két szembenálló tendencia. Az első strófa ("hétszer szüljön meg az anyád! ") elemei jellegzetes anzix-kockák, a harmadik strófa ("hét legyen, ki lány után jár") egységei az udvarlás jellegzetes mozdulatait jelenítik meg és ez közelebb viszi a szerkezetet a láncszerű halmozási módhoz, amellyel a Végül szerkezetét fentebb jellemeztem.

A klasszicizálódás során belépett az anzix-szerkezet csiszolásába egy olyan tradíció, amelynek szemügyre vétele tovább oldja a hagyományos és az avantgard rutin között élesen kirajzolt ellentétet. A klasszikus és nyugatos költői örökségben ugyanis a költő az "anzix-szerkezet" olyan példáival is találkozott, amelyek nem voltak párhuzamosak a legszélsőségesebb avantgard tendenciákkal, de nem is erősítették a fokozó vagy tágító funkciójú halmozás kereteit tiszteletben tartó versépítést, hanem éppen a létrejött harmadik minőséget igazolták és alakították

tovább. Példaként csak Villon lírájából eredő befolyást emelem ki A hetedik című verssel összefüggésben.

A Kiforgatott igazságok és az Apró képek balladája kínálkozik összehasonlításra ebben a vonatkozásban. Mindkettő miniatűr, magvas, játékos, szellemes, egymástól független, sornyi terjedelmű képekből: evidenciákból és visszájukra fordított evidenciákból tevődik össze, amelyeknek összefogó mágnese a strófákat záró refrén és az ajánlás, amely újra összefoglalja a verset, kiemelve, hangsúlyozva a refrének mondandóját, összegyűjti és összeköti a sok diszparát kép szálait. A hetedik strófáinak széttartó hat-hat sora és az őket szigorúan összefogó keret véleményem szerint sokat köszönhet ezeknek a villoni mintáknak.

Az anzix-szerkezet leírásával egyrészt a tárgyalt verstípus helyes értelmezésének kiindulópontjára akartam eljutni és nem tovább. Fejtegetéseim másik célja annak szemléltetése volt, hogy a verstípus érett változatainak, József Attila klasszikus értékű költeményeinek szerkezetében a hagyománynak több rétege ülepedett egymásra, a költő egyéni fejlődésének eseményei, fordulatai rányomták bélyegüket a Párizsi anzixra, A hetedikre és társaikra egyaránt. Az anzix-szerkezet leírásával tehát arra akartam felhívni a figyelmet, hogy József Attila költészetének megértése érdekében célszerű elmélyülten tanulmányozni a hagyomány elsajátításának és feldolgozásának bonyolult folyamatait, a szellemi világ és az alkotó szubjektum találkozásának eseményeit.

ACZÉL GÉZA

A GLOGOIZMUSTÓL A DIMENZIONIZMUSIG

(Tamkó Sirató Károly költészetének egy fejezetéről)

A Papírembert Sirató Károly a kifulladó avantgarde mozgalom felélesztésére szánta, s különösen egyéni leleménnyel alkotott vizuális kísérleteihez, a kollektív művészet lehetőségeit újszerűen közelítő manifesztumához fűzött nagy reményeket. A költői pálya elszigeteltségének, a korabeli fórumokról kiszorult alkotó elmagányosodásának jellegzetes tünete volt ez a bizodalom. Hisz 1928-ra nemcsak a kassáki vonal tarthatatlansága lett nyilvánvalóvá, hanem a magyar társadalmi viszonyokhoz jobban illeszkedő késóavantgarde törekvések is időszerűtlenné váltak. Az izmusok lendületéből, az újító elégedetlenségből táplálkozó parányi oeuvre-ök sorra kimerültek, a jelentősebb írói pályákon a meghiggadást, a művészi-ideológiai harc lassú átértékelését – a realista fordulatot sugallták a gyors társadalmi változásokat aligha remélhető progresszív felismerések. Az utak megválasztásában már a népi-urbánus ellentét készülődött, s ettől elkülönülve vagy ezzel átszíneződve saját törvényei szerint mozgott a hivatalos konzervatív és a félillegális munkásirodalom. Az izmusok összefüggéseiben gondolkodva: utolsó bázisait is elveszitve megszűnt a Dokumentum és a Magyar Írás, szépírói tevékenységét odahagyva elhallgatott vagy új irányt vett az emigrációból hazatért avantgarde költők pályája. Az ezzel a vonulattal szoros kapcsolatot sosem tartó fiatal avantgarde gárda szétesése még látványosabb. Sokukról kiderült, hogy fellángolt irodalmi ambícióik csak humánumot őrző és elégedetlenséget szító epizódok voltak a nehéz időkben - polgári foglalkozásaik vagy más művészeti ágakban való tevékenységük sajátos prológusaként. Mások irodalmunk fő irányzataihoz csatlakoztak, Palasovszky köre színpad-, kórus- és mozgásművészetbe mentette át a kollektív gesztust, a forradalmi tematikát.

A korszak irodalmi tájékozódásából szinte következik a Papíremberrel szembeni értetlenség és érdektelenség, konzervatív körökben pedig az ellenséges hangulat. A manifesztumok sorozatába belefáradt, modern képverseket legfeljebb a dadaizmus irracionalizmusából ismerő irodalmi közvélemény a glogoizmusban gyanús utánzatot, megkésett különcködést látott. Ezeket az aggodalmakat még azok a kritikák is sorra kifejezték, melyek különben elismerően szóltak Tamkó nyelvi erejéről, avantgarde ihletésű lírájának képi-gondolati erényeiről. Illyés Gyula Nyugatban megjelent recenziója fölényesen sorolja az elődöket, hisz a képverset "ezelőtt tizenöt évvel Huidobro és Baudouin után már Apollinaire is az ásításig agyonglogoizálta". Majd így folytatja: "Nem, az új művészethez, s főleg az új tömegművészethez ... nem a forma játékos kísérletezgetésével jut el a költészet. Szemükön túl a tömegeknek lelkük is van, és ez a költészet sajátos terület! Biztosak vagyunk abban, hogy Sirató Károly egyik napról a másikra elérkezhet erre a területre: az egyetlen, belépésre jogosító laissez-passer-nak, a tehetségnek birtokában van. De — engedje

meg ezt a baráti tanácsot – garabonciás köpenyét tegye le a bejáratnál."[1] Berda József "képvers-viccekről" beszél, költészet és matematika antagonizmusáról, s a formabontó törekvéseket, mint stílusgyakorlati átmenetet Kassák privilégiumának tartja.[2] Még a volt főszerkesztő, Raith Tivadar is megtorpan a glogoizmusnál, csupán a Budapest villanytranszparensre komponált versébe képzel "valami monumentális és szuggesztív" hatást.[3] A jószándékú kritikák erős bírálatai mellett a konzervatív sajtó szinte egyszerre esik az avantgarde-ot prolongáló költőnek. A Pesti Hírlap ismeretlen glosszaírója még csak a verseskönyv "legmodernebb fajtáján" gúnyolódik,[4] a Budapesti Hírlap írása azonban - mely Adyt támadó cikkei óta először foglalkozik vezércikkben az irodalommal - már valóságos botrányt kavar. Palasovszky Punalua kötete után a Papírember ért is megtorlást követel – vallásgyalázást, erkölcstelenséget és káromkodást olvasva a költő fejére. Jellegzetes a cikk indítása: "Lombrozo, az elmekórtan híres tudósa – írja Hangay Sándor – a Lángész és őrület című művében egész sorozatát közli a kezelése alatt állott volt őrültek verseinek... A papírember nem lángész, ellenben kényszerzubbony nélkül, szabadon írja a verseket."[5] De – mint Tamkó említi – legalább ilyen kétségbeesetten kiáltozott ügyészért a Nyolcórai Újság cikkírója is.[6] Noha a bírósági eljárás elmaradt – valószínűleg azért, mert a könyv a gyulai ügyészség illetékességi területén jelent meg – a felszított indulatok még jó ideig vibráltak a közvéleményben.

Az eset, Sirató további munkásságát tekintve, két vonatkozásban érdekes: rádöbbentette a költőt törekvéseinek hazai perspektívátlanságára, ugyanakkor a kudarc újabb kísérletekre, elmélyült művészetfilozófiai-világirodalmi stúdiumokra ösztönözte. Mert nem csupán arról van szó, hogy még az értőbb kritikák sem ismerték föl a tamkói síkvers belső logikáját, technokrata leleményeit, miközben a képverssel szembeni elvi-esztétikai kifogásaikat emlegették. Azok a fenntartások, melyeket néhány évvel később - a költő nevének említése nélkül, ám a glogoizmusról szólva - Kállay Miklós összegez (ridegen intellektuális versteória, konstruktivista piktúrával rokon szerkesztés, apoetikus gesztusok stb.), méltán lehettek volna a művészeti vita kiindulási alapjai.[7] Tamkó történelmi-társadalmi problémákat elkerülő, későavantgarde törekvései vesztettek itt egyértelműen csatát, az az irodalomszemlélet, mely a műalkotásban egyoldalúan a kor technikai színvonalát, természettudományos eredményeit kívánta megidézni. Mivel azonban ennek a törekvésnek már kialakultak belső törvényei, s a költő művészi-politikai csoportokhoz sem kötődött szorosabban, saját periferikus felismeréseinek kitágításával, manifesztumának tudományos megalapozásával léphetett csak tovább. A szellemi feltöltődés és a világirodalmi tájékozódás legfontosabb állomása Tamkó Sirató másfél éves debreceni tartózkodása. Az önma-

1) Illyés Gyula: Papírember. Sirató Károly versei. Iránytűvel I. Bp. 1975. 54.
2) Berda József: Sirató Károly: Papírember. Széphalom, 1928. 398.
3) Raith Tivadar: Sirató Károly: Papírember. Literatura, 1928. 7. 242.
4) Sirató Károly "Papírember". Pesti Hírlap, 1928. 155. sz. 12.
5) Hangay Sándor: Egy új magyar "verseskönyv". Budapesti Hírlap, 1928. 138. sz. 1.
6) Tamkó Sirató Károly: A dimenzionizmus albuma I. 1966. 13. (kézirat)
7) Kállay Miklós: A legújabb líra a világirodalomban. Bp. 1932. 49.

gát is igazolni kívánó és kísérleteit avantgarde logikával folytató költő legendás buzgalma kezdődik ekkor. "Hetet-havat összeolvasott - írja a Debrecenbe érkező budapesti joghallgatóról Bajomi Lázár Endre. — Irtózatos szellemi szomjúsággal és hétmérföldes intellektuális mohósággal falta Einsteint, Minkowskit, Bolyait, Rimbaud-t, Apollinaire-t, Picassót."[8] A névsor megértéséhez tudnunk kell, hogy a költő a avantgarde legújabb eredményeiről is a "maradandóság városában" tájékozódik. Barátságot köt egy Párizsból éppen akkor érkező magyar-francia szakos tanárjelölttel, Nemes Istvánnal, aki a szürrealizmus helyzetéről számol be neki és francia irodalmat ad a kezébe.[9] A Papírember hazai kudarcának és a francia költészet Mallarmétól Benjamin Péret-ig tartó szakaszának átgondolásával nyilvánvaló Tamkó felismerése: az avantgarde-nek a dadaizmus éa szürrealizmus után már nem lehet lírában kifejezhető mondanivalója. Hiszen a tiszta gesztussal vagy az automatikus írással az avantgarde mű tartalmilag lényegében kiürül, a művészi üzenet nullára redukálódik, teljes irracionalizmust sugall. Az önmagában logikus megállapítás a formabontás és rombolás következetes végigviteléből ered — a tamkói mítosz ideológiája azonban egy sajátos csavarással jön létre ebben a gondolatsorban. Tamkó ugyanis az izmusokat, mint a modern irodalom legújabb törekvéseit magával az irodalom fogalmával helyettesíti be — azok kifulladását, zsákutcáját a hagyományos értelemben vett szépirodalom csődjeként értelmezi. Ily módon szubjektivizmusának alapja hasonló az avantgarde irányzatainak kizárólagosságra törő teóriáival, elméletét ugyanakkor két újabb keletű, meggyőzőnek tűnő érv is színezi: Spengler filozófiája, valamint a huszadik századi költészet - köztük saját - vizuális kísérletei.

Az évek óta kísértő, részleteiben fel-felbukkanó Spengler-hatás a líra halálának tamkói értelemben felvetett kérdésekor válik meghatározóvá. Ha ugyanis az avantgarde haldoklik — ami a költőnél, mint említettük, a hagyományos irodalom holtpontra jutásával egyenlő —, akkor a nyugati kultúrkör bomlásának vagyunk tanúi, s kezdetét veszi a Spengler által megjósolt keleti (orosz) kultúra kibontakozása. A tágabb összefüggéseket sejtő, építkező szakaszába érkező költő ebbe a potenciális lehetőségbe kapaszkodik, mikor kultúrpesszimizmusától megfosztja a spengleri filozófiát. Ezen a ponton éled újjá keletiség-élménye is, eklektikus érzelmi-gondolati háttért képezve harmincas évekbeli próbálkozásaihoz. Ha a teóriát a művészet nyelvére fordítjuk, elkerülhetetlennek látszik az új kultúra új egységének, régitől elütő formanyelvének kialakulása. Kézenfekvő, hogy Tamkó Sirató a költészetben ezt a változást a vizuálisan megjelenített, síkba mozdult vers lehetőségeként értelmezi. A formatannak és a kinetikus elvet hasznosító síkversnek az összekapcsolását nem kis mértékben befolyásolta az a tény, miszerint a "legmegejtőbb spengleri gondolatok egyike, hogy a kultúrának a művészetből kiolvasott vonásait a filozófus megtalálja a legobjektívebbnek ismert kultúrterületen is, a matamatikában".[10] A matematikát és a természettudományokat is magába foglaló spengleri szintézis adja a mintát azokhoz a kutatásokhoz és elméletekhez, melyek Siratót a vizuális költészet poétikájának kidolgozására, a különféle művészeti ágakban érvényesülő törvényszerűségek megragadására ösztönözték. A sík és a tér problémái pedig kikerülhetetlenül Bolyaihoz, Minkowskihoz, Einsteinhez vezettek.

8) Bajomi Lázár Endre: A Montparnasse. Bp. 1969. 223.
9) Tamkó i.m. 31-2.
10) Szemere Samu: Spengler filozófiája. Bp. 1924. 38.

Természetesen, a költő teoretizáló tevékenységével párhuzamosan, azt mintegy kiegészítve-illusztrálva, a megkezdett úton halad tovább Tamkó szépírói pályája. A *Papírember* óta azonban jelentősen eltolódtak e líra hangsúlyai. Nemcsak a kötött mű tűnik el Sirató Károly költészetéből, hanem a dekadens-postexpresszionista vers uralmát is felváltja a technokrata és konstruktivista motívumokkal átszőtt szürrealisztikus alakítás. E versmodell kialakulását alighanem az újító lendület és a francia szürrealista líra együttes hatásaként kell értelmeznünk -- mely aztán magába szívta mindazokat az élményeket, melyek a vizuális kísérletekből kiszorultak. A szürrealista indíttatást elsősorban az érzelmes dadaista gesztus megnyújtásában, a szabad asszociálásban, a dekadens idő-élmény álomszerűvé lágyításában fedezhetjük fel, *A Számok a mellemben* és a *Gyufazseni* nyomán indult tamkói szürrealizmus azonban a legritkább esetben közelítette a breton-i poétikát. A művek - a magyar avantgarde jellegzetes tüneteként - megőrizték az ihlető élmény csíráit és realisztikus-didaktikus villanásokkal telítődtek. A két nagy költői élmény: a szerelem és a "kényszerűség mocsarai mélyén" fuldokló modernista alkotói ambíció racionális háttért adott a merész képalkotásnak, hitelesítette a "feltörni messzire" kétségbeesett vágyait (*Pasztell, Láva tó*, valamint az utóbb *Szőke kristály* címmel közölt *Keletbalti kristály*). Jellegzetesebb és eredetibb az a hangütés, mely a technokrata érdeklődést, a természettudományos képzetekhez igazított vegetatív szisztémát, a feltaláló művész szellemi izgalmát jelzi. A "motorizált dekadencia" korábbi attitűdje föltisztult és funkciót váltott a konstruktivista szépségeszményben. *Az Új asszony* szerelmi élménye, kinek teste "mint a motorburkoló fém", a kor technicista mítoszára hangolódott, a hedonisztikus vágyak kifejezését elnyomta a technikai forradalommal szintézist kereső költői indulat:

"Akaratod: kényszerűség
Szerelmed: magnetikus rezgés
Szívdobogásod: a regulátor szabályos üteme".

A korszak legmegejtőbb költeménye, a *Kiáltás* egyetlen nagy vízióban tekinti át a művészi törekvésekkel párhuzamosan futó emberi-intellektuális elmagányosodásnak, az alkotói elszigetelődésnek felgyorsult folyamatát. A mű a korai tamkói líra azon kevés versei közé tartozik, melyek érzelmileg is hitelesítik az elvágyódásnak, a kiteljesedésnek hangjait. Az ötlet és a technikai bravúr helyett a rezignált, kiszolgáltatott emberi lélek hullámzásai viszik előre a költeményt, mely a stílexpresszionista nyitóképtől egyre mélyülő vallomásossággal ível a magányt ellensúlyozó belső megújulás révületéig. A "hull az élet" - korábban sokat pendített - enervált motívuma fokozatosan gazdagodik fel az el nem ért remények, elmulasztott lehetőségek szomorúságával, miközben egyre nő a feszültség a "nyílba szabott agyvelő", az "eleven élet" és a "kényszerűség mocsarai" között. Tamkó Sirató pályájának legkritikusabb pontjához érkezett, mikor a húszas évek végén az avantgarde - politikai elkötelezettségtől mentes - továbbgondolására vállalkozott. Ekkor már a baloldal érdeklődésére sem számíthatott, ambícióinak gyors növekedésével fordított arányban állt a befogadás lehetősége. Ami a társadalmi mozgásnak adott törvényszerűsége volt, szükségszerűen vezetett a költő életében egyfajta tragédiához. *Kiáltásának* őszinte avantgarde pátoszát -- korabeli irodalmunk áramaiból nemigen értékelhette senki. A harc politikai-társadalmi szinten folyt, s nem maradt tér a kísérletező-egyetemes emberi jelleget

"mint egy friss tavaszi kokainmámor
felolvadva él bennem
Európa és a Huszadik-század
Testvéreim: a múlás és a születés
Új ízű hajnalt szeretnék gyártani
új oszlopokat
más fényt, más villanyt
levegőt"

hangsúlyozó gesztusoknak. Így Párizs nemcsak a lehetőségek városa Sirató életében, hanem az önkéntes száműzetés színhelye is.

Persze, a folytonosságot őrző, mennyiségében azonban jelentősen megcsappant "vonalon belüli" tamkói líra már csak kényszerű háttere az eredeti avantgarde próbálkozásoknak. A vizuális kísérletek szisztémájának, a spengleri filozófia sugallatainak, s nem utolsósorban a világirodalmi tájékozódás tapasztalatainak együttes összekapcsolásával - feltételezve az izmusok és az irodalom közötti azonosságot - a hagyományos líra megszűnésének gondolatához érkezik a költő. A szubjektív felismeréből önként következett az elhallgatás, illetve a "vonalon belüli" vers meghaladásának perspektívája. Előzőre a fő érv adva volt, hiszen "a költészet már csak formában élt a szürrealizmusban",[11] s innen egyenes út vezetett a tiszta gesztusig - a tartalmi megnyilatkozás megszüntetése után a formai komponenst is megszüntető üres lapokig, a Korszerű remekművekig. Az ad abszurdum vitt gondolat figyelemre méltó állomása a nyitott - az alakításba az olvasót is aktívan bevonó - mű teóriája: az alternativizmus. "Ez az irodalmi irányzatom abban állott - írja néhány neoavantgarde kísérletet is sajátosan előlegező törekvéséről Tamkó -, hogy egy-egy versem kulcs-szavait többféle variációban fejeztem ki, nüanszíroztam -, mintha a vers még nem lenne teljesen kész - s a nem kívánt törlendő jegyzettel felszólítottam az olvasót, hogy saját maga alakítsa minél tökéletesebben saját tudat- és gondolatvilágához a verset, húzzon ki és írja is alá a verset, mint társszerző, miközben a vers önmagával minden variációban is tökéletesen azonos maradt."[12] Hogy mennyire csak a feszítő-romboló gesztus megnyilatkozásáról van itt szó, az elhallgatásba történő átmenetről - azt világosan jelzi az a tény, hogy kísérletét a költő sem veszi komolyan, alternativista munkássága és manifesztuma a maga számára is felfedezetlen, töredékes marad. Pedig a kéziratból előkerülő egykori alternativista vers, a Kiáltás variációjaként írt Intermezzo / Start / Kiáltás technikai megoldásaiban, depoetikus nyitottságában kísértetiesen hasonlít a konkrét költészet poétikai eredményeihez. Közös az agnosztikus ideológiai indíttatás is, mely a modern szemiotikai elveket előlegezve így hangzik a Tört szavak művészete című alternativista kiáltványban: "A szavak nem fejezik ki pontosan a fogalmakat, különösen a versekben. A költőben gyakran egészen más képzetet takar egy szó, mint az olvasóban s bármily gondosan van is kiválasztva, leírva nem mindig tudja eredeti, indító hatását kiváltani."[13] Tamkó gondolatmenetében azonban nem a nyelvfilozófiai kér-

11) Tamkó i.m. 32.
12) Tamkó i.m. 33.
13) Sirató Károly: Tört szavak művészete. Manifesztum. 1. (kézirat)

dés a meghatározó. A "szó-törtek" nyelvi relativizmusa a hagyományos líra létjogosultságát kérdőjelezi, a "vonalon belüli" alakítás elutasítását készíti elő. A dadaizmus egyetemes relativizmusa vált itt esztétizáló felismerésbe, mikor a Korszerű remekművek szerzője megkísérti a "szürrealista versekbe zárt "abszolút semmi"-t.

A művészetek jövőjét fürkésző kutatások közepette – természetesen – "aktív némaság", csak az alkotási folyamat összefüggéseiben értelmezhető avantgarde gesztus ez az 1929-ben összefűzött négy üres papírlap. Annak a logikai sornak a végállomását jelzi, mely a dadaizmus és a szürrealizmus illogikus költői gyakorlata nyomán a líra halálának gondolatához érkezik. Egy – a Korszerű remekművek elé írt – későbbi előszóban maga a költő mutat rá felismerésének forrásvidékére. Egyrészt – a francia szürrealizmusban tapasztalt, gondosan konstruált "abszolút semmi" lepi meg az élményköltészethez áttételesen mégis csak kapcsolódó Tamkót, másrészt – a már említett alternativista epizód logikája vezet ugyanahhoz az eredményhez, melyet Péret költészetében felismer és elutasít.[14] Ez a spekulatív, önkényes kizárólagosságon alapuló elmélkedés nem is lenne különösebben érdekes, ha ez az intellektuális kaland nem kanyarodna vissza Tamkó Sirató költői gyakorlatához. A vonalvers vélt csődje azonban "majdnem egy új pozitívum. Pontosan az is. Egy új pozitívum: a fehér lap, a kétdimenziós sík: – a kétdimenziós gondolat-művészet kiindulási pontja."[15] A vizuális törekvésekhez való visszacsatolással a kör bezárult. Állandó ellentmondások közepette, többszörös kompromisszummal, ám véglegessé vált a költői meggyőződés: az új költészet egyedül vizuálisan, a síkban folytatható.

A későavantgarde modorban alkotott Papírember rel párhuzamosan futó vizuális kísérleteket, a síkvers-villanyvers ötletét – némi csavarással, szubjektivizmussal ugyan – meglehetősen sokféle művészeti-filozófiai érvvel támaszthatta alá Tamkó. Ráadásul képverseinek az a jellegzetessége is megvolt, hogy matematikai elvekkel érintkezett, s így joggal kelthette a spengleri szintézis illúzióját. A természettudományos ismereteknek a művekben az átlagosnál szaporább alkalmazása, a technokrata érdeklődés szülte jövőbe feszülés, az ezekből a sajátosságokból szükségszerűen következő egyetemes emberi erények olyan magabiztosságot jelentettek a költő számára, mellyel töretlenül folytathatta kutatásait. Szűkebb baráti körében pedig jutott mindig annyi elismerés, amennyit a kísérletek kollektív jellege megkívánt. A botrányt kavaró kötet után alkotott két síkvers: a Piros-fekete dráma és az Öngyilkosság – a költő közlése szerint – elveszett. A művek címéből viszont átmeneti megrázkódtatást, a dekadens motívumok időleges felbukkanását gyaníthatjuk. A Budapestben összegződő kinetikus-konstruktivista koncepció még e művek után sem tér vissza. Sirató újabb kompozícióiban azonban olyan síkköltészeti lehetőségeket, avantgarde szellemiséget érhetünk tetten, mely a világirodalomban is talán csak Queneau Százezermilliárd szonettjének ötletéhez fogható. De míg Queneau említett alkotása – a 140 papírszeletre nyomtatott verssor, mely variációja, tetszés szerinti sorrendje számtalan szonettet eredményez – csak gyakorlatilag nyitott mű, addig Sirató kompozíciója elvileg a sík és az idő végtelenségével számol. Az Egy éjszaka története jelen formájá-

14) Sirató Károly: Korszerű remekművek. Előszó. 1933. (kézirat)
15) uo.

ban is befejezetlen, publikálatlan alkotás. A költő "síknovellának" nevezi, melynek sorai koncentrikus körök mentén helyezkedik el. A "négy dimenziós regényzet", a Bernát élete a regény-téglában, síkok egymásra helyezésének ötletéből táplálkozik – folytonosan alakítható, tovább írható "lehetőség-tömb". Mint ilyen, alighanem Mallarmé Livre-jéből nyerte intencióit, hol "a könyvnek egységes tömbből mozgatható síkokká kell szétbomlania, amelyek újabb mélységeket teremtenek a hasonlóképp szétbontható és mozgatható, kisebb egységekre való szétszedés révén".[16] A világirodalmi tájékozódás, a filozófiai és természettudományos elmélyülés tehát hamarosan felfrissítette, tovább mélyítette Tamkó Sirató villanytranszparensre, reklámújságokra alapozott glogoista elképzeléseit. Jóllehet, néhány további művén és párizsi dimenzionista manifesztumán kívül kevés hiteles forrás áll rendelkezésünkre, elkerülhetetlennek látszik, hogy ezek és a művészi visszaemlékezések alapján legalább vázlatosan ne rekonstruáljuk azt a fejlődésvonalat, melyet Tamkó a villanyverstől a planizmuson át az egyetemes művészi teóriáig – a dimenzionizmusig megtett.

Spengler formatana csak történetileg igazolta a költő elképzeléseit. A hagyományos költészet mint "időbeli" művészet azonban a "térbe" transzformálódott a vizuális kísérletek során, s ez ismeretelméleti – főleg a térrel és az idővel kapcsolatos – problémákat is felvetett. "Kant á priori fogalmai után – írja a filozófiai stúdiumokról Tamkó – csakhamar eljutottam Bergson teremtő antropomorph »ember-tudatú« fejlődés-elvéhez, majd a nem-euklideszi geometriához, Minkovszkyhoz és Einsteinhez, az abszolút idő fogalom felszámolásához, ehhez az óriási változáshoz, amely gondolkodásmódunkat teljesen átalakította. Mikor aztán Bergson Durée et Simultanéité című könyvét elolvastam – melyben a Minkovszky-féle transzformációt elemzi és magyarázza. . . akkor értettem meg korszerű koncepcióban, hogy mi tehát a síkművészet és tulajdonképpen mi történt itt az én kétdimenziós verseimben az irodalommal."[17] S még jellemzőbb e szellemi kalandnál az a konklúzió, amit az irodalomra vetít: "az egydimenziós, időbeli, úgynevezett »vonal-irodalom«-nak a teljes feloldódása tisztán követhető és logikailag tökéletesen érthető folyamattá vált előttem. Másként fogalmazva: ahogy az euklideszi világképből gondolkodásmódunk átkerült a nem-euklideszi világképbe, az irodalom automatikusan elvesztette kizárólagos kifejeződési privilégiumát, formailag is beteljesítette a dadaisták által rámért ítéletet: megszűnt létezni a régi értelemben! Az idő fogalom elbukásával elbukott az azon nyugvó irodalom fogalma is".[18] Az ezoterikus irodalmi minták és Spengler irracionalista életfilozófiája Bergson "pozitív metafizikájával", Einstein új dimenzió-elméletével ötvöződnek tehát – pontosabban szólva: az említett forrásokból táplálkozik Tamkó sajátos elmélete, mikor az irodalom fogalmának új értelmezésébe kezd. Tévedés lenne azonban azt hinnünk, hogy a kaotikusnak tűnő forrásvidék önkényesen van kijelölve, s a költő kritikátlan eklekticizmussal gyűjtögeti poétikájának érveit. A vizuális törekvésekből eleve következett a tér és a sík tudományos vizsgálata – a tételessé tett új költői formanyelvből, a megújítási

16) Umberto Eco: A nyitott mű. Bp. 1976. 46. Ugyanitt a szerző Mallarmé kísérletét "az új, nem euklidészi geometriák" univerzumával is összefüggésbe hozza, mely gondolat Tamkó Sirató dimenzionizmusának alaptétele.

17) Tamkó i.m. 35.

18) uo.

szándékból pedig a történeti kutatások szükségessége. A legátfogóbb ösztönzést mégis a húszas évek jövőbe nyitó áramlata, a konstruktivizmus jelentette. Ez az építő szellemiség éppúgy áthatotta Tamkó kísérleteit, mint racionálisan rendszerező, romantikusan elfogult manifesztumait, elméleti írásait. Benne nemcsak technokrata érdeklődése, avantgarde elkötelezettsége szerzett szellemi kielégülést, hanem itt találkozhatott legközvetlenebbül verseinek vizualitása a művészetek dimenzióváltásának analógiáival is. A konstruktivista festészet szintén a sík és a tér problémáit feszegette, mikor a térbe mozdult, s többlet-dimenziójával hasonló esztétikai dilemma előtt állt, mint a síkköltészet. Kassák lapjaiból folyamatosan érkeztek egykor az információk a kelet-európai konstruktivizmusról – Malevics, Liszickij, Pevszner, Gabo és mások törekvéseiről. Szempontunkból különösen Liszickij Proun című kiáltványa érdemel említést, mely már célkitűzésében "átszállóhely a festészetből az építészetbe" – a síkból a háromdimenziós térbe.[18] Hogy termékeny analógiákról, a művészi fejlődés mélyebb összefüggéseiről vall a Tamkó és Liszickij kísérlete közötti párhuzam, azt a Bauhaus magyar művészeinek – Bortnyik Sándor, Breuer Marcel, Molnár Farkas, Weininger Andor – közös nyilatkozata is igazolja. "A mai festő – írják a Magyar Írás körkérdésére – nem a képsíkot, hanem a teret életesíti meg. A felület problémái a tér problémáivá sokszorozódtak." A válaszból nyilvánvaló a dimenzionövekedésnek általánosabb felismerése is, hiszen így folytatják: "A szobrászat a térbeli jelenségek formáját bontotta fel és eljutott a lényegig, a geometrikus testekig."[20] Tamkó azonban egyelőre még a "vonalon belüli" költészet meghaladásának elméleti lehetőségeit kutatja. Előbb a vonal és a sík közötti utat kell megtennie ahhoz, hogy a nemeuklidészi művészetek általánosabb kérdésköréhez érkezzék.

Noha a történelmi-filozófiai kérdések megismerésével a művészetek általános problémái vetődnek föl, a költőt az irodalom változásai érdeklik elsődlegesen, mikor a művészetek önálló történeti osztályozásába kezd. Jóllehet, Tamkó Sirató művészetszemlélete a spengleri kultúrfilozófia hatása alatt áll, és az új kultúrkör születését a Nyugat alkonya hipotézise szerint értelmezi – egy jelentős ponton elmélete eltér Spengler felfogásától. Mint láttuk, a húszas évek végén Tamkó művészetszemléletében már meghatározó tényező az avantgarde kizárólagosság, az irodalom fogalmának a legújabb izmusokkal: a dadaizmussal és a szürrealizmussal történő azonosítása. Ebből a pozícióból két új szempont is következett – ízlésbeli türelmetlenség és intellektuális fölény érvényesítése a művészettörténeti értékek megítélésében, valamint az irodalom felbomlásának felemás – a korabeli "vonalon belüli" költészet eredményeit figyelmen kívül nem hagyható – magyarázata. A művészetek relativitása címmel tervezett könyv három szakaszra osztja

19) El Liszickij: Proun. Ma, 1922. 1.sz. Az orosz konstruktivizmusról l. még Kassák Lajos: A berlini orosz kiállításról. Ma, 1922. dec. 25., Kassák Lajos: Az új orosz művészet. Dokumentum, 1927., El Liszickij: A mai orosz építészet. Dokumentum, 1927. 3. sz. El Liszickij konstruktivista törekvéseiről legteljesebben l. Vadas József: El Liszickij. Bp. 1977. című művét.

20) A mai művészek a mai művészetről. Magyar Írás, 1924. 9. sz. 84.

a művészetek addigi történetét.[21] Az "alfa művészet" célja a közvetlen hatalomszerzés művészete, melyhez Tamkó a "spengleri kultúrák kultúra-részének vallásos megnyilvánulásait" sorolja. A "gamma művészet" az esztétika tudományának kialakulásától a 20. századig tart, s a "spengleri kultúrák civilizáció-részéhez" tartozik. Utóbbi már a hanyatlás művészete, s a jövő – az ipari forradalmak – kultúrájának lehetőségeit hordozza. Tamkó szubjektív axiómáiból következett, hogy A művészetek relativitásának eszmefuttatása a szerző legkevésbé következetes elméletei közé számítható. Benne nemcsak a spengleri terminusokat vetítette mechanikusan az irodalom speciális fejlődésére, hanem önellentmondásosan kezelte a művészetek folytonosságának és megújulásának kérdését is. Egyfelől tagadta a művészetek kontinuitásának, az "örök hallucinációnak" törvényszerűségeit, másfelől – a korszak művészeti sajátosságait, ízlésbeli változásait a történelem organikus mozgásából vezette le. Különösen szembetűnő az ellentmondás a jelen irodalmának értelmezésekor, mikoris Tamkó – a spengleri homológia-tant hasznosítva – egyetemes megállapításait kénytelen homályos részletkérdésekre korlátozni: "tehát nem is az európai irodalom szétfoszlásáról van itt szó – írja –, hanem egyszerűen csak annak esztétikai darabjáról, amely kizárólag a szórakoztató, gyönyörködtető célzatú, egyszerűen csak a gamma irodalomról!"[22] Az irodalom bomlásfolyamatából kiemeli az "örök hallucinációt", a vallásos irodalmat, a mágikus dalokat, a nem-európai népek hasonló szinten álló irodalmát és a didaktikus célzatú – köztük a szocialista – irodalmat. Ami tehát sejthetően pusztulásra van ítélve, az a nyugat-európai polgári irodalom.

Persze, ez a zsákutca nem fogyatékosságai révén érdekes, hanem azért, mert jellemző képet ad a költő teoretikus kedvéről, elméleti felkészültségéről. A zavar is nyomban csökken, ha a polgári filozófia eredményeit irodalmi-művészeti elképzeléseihez igazítja, bizonyos alkotói tünetek értelmezéseként hasznosítja. Így tehát jelentős felismeréseket tartalmaz a Glogoista manifesztum és a Tört szavak művészete című kiáltvány, s ez a tudományos műveltség segíti majd dimenzionista elméletének megalkotásához is. A tisztulási folyamatnak jól érzékelhető jeleit mutatja az a két síkvers, melyet Tamkó Sirató e periódusban alkotott. Az Eposz az emberről című "emberiség-térkép" (1929) még a természettudományos ismereteknek és az egyetemes gesztusoknak tömegét akarja magába zsúfolni. A Föld keringési pályáján azonban meglehetősen szervetlenül sorakoznak a városnevek és az emberi létezés különböző fogalmai — a kompozíció középpontjában pedig, ember és halál koordinátái között, céltalanul hullámzik az "euclidesi cérna-tudat". A műben érzelgős attitűdök keverednek geometriai és kozmikus törvényszerűségekkel, anélkül, hogy feszültség születne vagy az összehordott részelemekből sugározhatna valami határozott érzelmi-gondolati tartalom. A kozmikus analógiák, az elvontság felé mozdulás érzékelhetőek ugyan — de az egyetemességből önmaga korlátaihoz érkező ember ("Az ember minden hajszában csak önmagát tudja megfogni. Mindent megmozdít, csak önmagából nem tud kimozdulni") épp

21) A könyvtervezetről és annak koncepciójáról csak Tamkó visszaemlékezése alapján van tudomásunk. A művészetek relativitásáról szóló rész ennek a visszaemlékezésnek leírása-értelmezése. L. Tamkó: A dimenzionizmus albuma I. 36–8.

22) Tamkó i.m. 38.

ellentétes utat jár be, mint korabeli konstruktivista-technokrata eszménye. A képsíkok kapcsolásaival sem sikerül a dinamikus belső mozgásának vizuális lehetőségeit olyan mértékben kiaknáznia, mint történt az a kinetikus elven alapuló síkversek esetében.

Az Önarckép (1930) látszólag szerényebb feladatra vállalkozik – egyetlen áttekinthető sémában foglalja össze a bomló régi és a születő új kultúra határán álló költő szellemi pozícióit. A kompozíció középpontjába helyezett lírai én eszmei hátterét az emberi kultúra nagy eszméi jelképezik (Buddha, Jézus, MARX), melyhez – mintegy az ösztönösséget, faji determináltságot is érzékeltetve – alulról kapcsolódnak a költőben lappangó keletiség-élmény fogalmai (örmény, SZLÁV, mongol). Ahogy ezt a Papírember lírája is igazolta, az önportréban nincs semmi meglepő. Az ideológiai sokféleség a költői útkeresés állomásait jelzi, a faji élmény pedig azt a misztikus keletiség-kultuszt, melyet – Az Élet Tavaszán kötet nacionalizmusának korrekciója után – a Tűnődés egy lócán című összegező versben így fogalmazott:

"örmény, szláv és mongol vérvegyülés
új szent grimasza az életem".

Talán az sem véletlen, hogy e két fogalomsorból "MARX" és a "SZLÁV" szó van tipografikusan kiemelve, a társadalmi-szociális érdeklődés, a csöndes baloldali szimpátia nyomatékaként. Legalább ennyire jellegzetes a sugarasan szétnyíló jövőkép is. Itt már a technokrata költő villantja fel az emberiség "technikai megdicsőülésének" beláthatatlan perspektíváit, a kozmosz meghódításának korábbról ismert motívumát. Az Önarckép jelentősége abban van, hogy leegyszerűsített, kinetikus ábrában foglalja össze ennek az ellentmondásos, sokszínű költészetnek maradandó problémaköreit. A technika, a kozmosz, a fajiság, a filozofikum, az avantgarde megújulás élményei élnek majd tovább az ötletekben dúskáló, kísérletező korszakán túljutó tamkói líra színeiből – váltakozó hangsúllyal közvetítve az adott emberi állapotot és a kor tudományos szemléletét, lehetőségeit.

Tamkó Sirató 1930 augusztusában érkezett Párizsba. Emigrációs tervei, mint láttuk, szinte egyértelműen avantgarde pozícióiból és törekvéseiből következtek. A Papírember kedvezőtlen hazai visszhangja után Tamkó munkássága nem a magyar irodalom általános fejlődésvonalát követte – a társadalmi realitások számbavételével nem oldotta fel az izmusok poétikájának ezoterikus eredményeit, s nem vállalta az irodalom tematikus kötöttségeit sem. Mert ha késő avantgarde kompozíciói, képi leleményekben gazdag filozofikus hangoltságú műveit fanyalogva fogadta is a külföldről hazatért avantgarde nemzedék, a folytonosságot értette és értékelte bennük, csupán a megváltozott körülményekre és a megkésettségre apellált. Az alternativista törekvéseknek és az öntörvényűen továbbfejlesztett vizuális elképzeléseknek azonban már a magyar aktivizmusban sem voltak meg a megfelelő előzményei, szemléleti alapjai. A Ma köre – forradalmi élményeinek hátterével – hamar megtorpant a dadaizmus és a szürrealizmus irracionális logikája előtt, a vizuális kísérletek pedig vagy képzőművészeti ambíciókká váltak (Kassák, (Moholy-Nagy), vagy tipografikus kiemelésekké, nyomatékosító jelzésekké csöndesültek vissza (Barta, Mácza). A Munka köré szerveződő konstruktivista mozgalom sem Tamkó nagyvonalú technokrata elképzelései szerint működött, hanem az építés praktikus, a munkásság szellemi-politikai felnevelésének útját választotta. A hazai elszigetelődésnek másik for-

rása a költő egyoldalú francia tájékozódása, természettudományos érdeklődése volt. Nem azért, mintha ezeknek nem lettek volna előzményei irodalmunkban, hiszen a húszas évek filozofikus költészete, a modern költői világkép megkövetelte bizonyos technikai-természettudományos ismeretek birtoklását. A francia orientáció pedig már a Ma második korszakát is jellemezte, sőt, a Nyugatnak is erősek voltak a modern francia irodalommal való kapcsolatai. Tamkó Sirató azonban világirodalmi kitekintését és műszaki-tudományos ismereteit is a spengleri kultúrfilozófiához kötötte, síkköltészetének igazolását kereste bennük. A kor autentikus irodalmának a dadaista-szürrealista vonulatot tekintette, s annak meghaladását egy konstruktivista szellemiségű, "nem-euklidészi" irodalom megteremtésében látta. A szürrealista líra franciaországi hódításaiból, az izmusok párizsi továbbéléséből pedig az is nyilvánvalónak tűnt, hogy elképzeléseinek megvalósítását nem itthon kell elkezdenie.

Természetesen, a Párizsba érkező Tamkó munkásságát nem folytathatta ott, ahol elutazásakor abbahagyta. Merész elképzelései, nyugtalan törekvései alapvető emberi-egzisztenciális akadályokba ütköztek az idegen környezetben, melyeket még súlyosbodó izületi betegsége is nehezített a későbbi időkben. Tudjuk, hogy nyelvi és anyagi problémáin kezdetben kint élő magyar művészbarátai segítettek (Groszmann Sándor, Csáky József stb.), ez azonban mit sem változtatott létfenntartásának nehézségein. "Hogy miként tudtam magamat fenntartani Párizsban hat éven át – írja visszaemlékezésében –, azt talán majd egy más alkalommal írom le részletesen. Tény, hogy voltam majdnem minden, ami ekkor az » étudiant « -ok részére kereseti forrást jelentett."[23] Ebben a hajszában előbb fotoművészi ambíciói süllyedtek kenyérkereseti lehetőséggé, majd fizikuma károsodott a túlfeszített munkában, szellemi tájékozódásban. Nyaranta rendre haza is utazik némi pihenésre és gyógykezelésre, avantgarde alkotói elképzelései azonban minden esetben visszacsábítják. Az alkotás, a teoretikus továbblépés szubjektív feltételei tehát egyelőre elég mostohán alakultak a költő számára. Hogy ennek ellenére figyelemre méltó eredményeket érhetett el, az már legkevésbé sem a magyar, hanem a korabeli francia művészeti viszonyok összefüggésében érthető és értelmezhető.

Jóllehet, a 30-as évek fordulóján már a francia avantgarde sem mentes azoktól az általános tünetektől, melyeket Szabolcsi Miklós a "megszűnés, továbbfolytatás vagy sajátos klasszicizálódás" lehetőségeként említ[24] – Franciaország gyűjti egybe az ekkor még elevenen ható modernista törekvéseket. Különösen a szürrealizmus virágzik, mely a két vezető művészeti ágon – a képzőművészeten és az irodalmon – kívül a filmet (René Clair, Buñuel, Bali, Cocteau) a fotóművészetet (Man Ray) és a zenét (Erik Satie) is meghódította. Az irányzat mágikus és materialista, individuális és kollektivista vonulatai szinte mindazokat az avantgarde tendenciákat magukba olvasztották, melyeket a korábbi izmusok alakítottak – ugyanakkor, a misztikus Bretontól a kommunista Aragonig a társadalmi nézetek konfrontációjának is meglepően széles skáláját biztosították. Ez a tartós "szürrealista állapot" sorra kebelezte be az elszaporodott újító elképzeléseket, s – ha nem is népszerűségében, de művészeti jelentőségében – csak a konstruktivizmus "anyag-öröm

23) Tamkó i.m. 42.
24) Szabolcsi Miklós: Jel és kiáltás. Bp. 1971. 43.

tobzódása" tarthatott lépést vele. A Cercle et Carré (Kör és Négyzet) néven ismert mozgalom, majd ennek megszűnése után az Abstraction-Creation a szürrealizmus térhódítása ellen lépett fel, s a konstruktivizmus és az absztrakt művészetek legjelentősebb képviselőit tömörítette magába.[25] A közös kiállításokon és kiadványokban színre lépő konstruktivisták létszáma a harmincas évek közepére elérte a négyszáz főt.

Az egzisztenciális gondokkal és az idegen környezettel küszködő Tamkó Sirató első évei a tájékozódás jegyében folytak. Igaz, a költő szinte kész programmal érkezett Párizsba, az avantgarde mozgalmak közvetlen élménye, az egyéni kísérletezések meghökkentő hatása jelentősen módosították az otthoni környezetben kialakított művészeti elképzeléseit. Nem a technokrata szenvedély csillapodott, s a glogoizmusban felvetett és a síkköltemények illusztrált "nem-euklidészi" koncepció sem változott. A hangsúlyok, az érdeklődés irányai tolódtak el: a lírában úgy, hogy tovább erősödött a szürrealista hatás – a teória pedig az irodalomtól a képzőművészetek világa felé tartott, az izmusok szintetizáló megragadására tört. Ez utóbbi jelenség különben is tünetértékű az avantgarde-ban. Magyar előzmények is jól mutatják, hogy az idegen környezet, a nyelvi korlátok fellazítják és elnagyolják a művészi kifejezés nyelvi-gondolati struktúráját – s az alapvető kommunikációs kényszer a vizualitásban, a gesztusban, a tiszta elméletben lel áthidaló megoldásra. Különösen érvényes ez az alkotáslélektani megfigyelés Tamkó Sirató munkásságára, mely újító lehetőségként a líra síkba történő átnövésével számolt, a látványban feloldódó kinetikus és villanyversekkel kísérletezett. Túl az életmű kizárólagosságon alapuló fő ellentmondásán, mely a síkvers és a "vonalon belüliség", az "euklidészi vers" kettősségéből fakadt, a párizsi korszak újabb disszonáns mozzanattal – az irodalmi és képzőművészeti elvek sajátos keveredésével az irodalomközpontúság feladásával gyarapodott. Míg a glogoizmus a líra kifejezéstágításának és a nyelv minőségi újításának koncepciója volt, addig az alakuló dimenzionista elképzelés már egy vélt egyetemes művészeti törvényszerűség (a dimenziónövekedés) felől közelítette az irodalmat, mintegy alárendelve azt a képzőművészetekben érvényesülő általános tendenciáknak. Nem véletlenül írja Bori az 1936-ban megjelenő kiáltványról, hogy "nem az irodalom, hanem a képzőművészetek manifesztuma valójában".[26] Az avantgarde fokozódó szellemi zavarában a rendszerező, a jövő emberi-művészi lehetőségeit fürkésző teoretikus igény izzott legvakítóbban Sirató gazdag elképzeléseiben. A feladatra készülődve síkköltészete végleg elakadt – Párizsba vitt tíz "opuszát" máig sem követték újabb vizuális költemények. A lírikus viszont szürrealista költőként élt tovább benne, az irányzat jellegzetes stílusjegyein törte át technika iránti hódolatának, intellektuális élményeinek, emberi elesettségének költői üzeneteit.

Ha Tamkó párizsi korszakában valamiféle fogódzót, jelentősebb elmozdulást kutatunk — a tájékozódás és a teoretikus működés vízválasztójaként 1933-at említhetjük. A költő ekkor lesz tagja a Cercle François Villon-nak, egy művészeket segélyező egyesületnek, melyet "jómódú francia nők alapítottak". A csöppet sem megvetendő materiális javaknál sokkal lényegesebb az az ismeretségi kör, amit itt talál. "A Cercle François Villon tagságomnak — írja Tamkó — két szempontból volt rend-

25) Bővebben l. Herbert Read: A modern festészet. Bp. 1965. 200. l.
26) Bori Imre: A szürrealizmus ideje. Újvidék, 1970. 137-8.

kívül nagy jelentősége. Elsősorban, mert a francia vendéglőkhöz hasonló jó kosztot lehetett kapni ott még a félárnál is olcsóbb áron, másodsorban, mert a párizsi művészvilág nagy része, legalábbis a Montparnasse környéke mind oda járt, s amíg a Dôme-ban mereven elkülönülve tartották a csoportok magukat egymástól távol, itt a Cercle-ben teljesen összekeveredett mindenki mindenkivel."[27] Ezt a szerény tagságot akkor értékelhetjük igazán, ha számításba vesszük, hogy a költő most kerül először közvetlen kapcsolatba a francia avantgarde neves alkotóival — s az itteni ismeretségek szinte láncreakciószerűen az izmusok világhírű mestereiig vezetnek. Camille Bryen automatista költő és Julien Moreau nantes-i újságíró áll ennek a sornak az elején, utánuk pedig a Dimenzionista manifesztum aláíróinak többsége következik. Végre megmozdulhatott tehát az az ismeretanyag, amit a költő még Magyarországon szívott magába, az érdeklődésnek és a művek jellegének megfelelően pedig irányíthatóvá váltak a művészi kapcsolatok! Az újonnan szerzett baráti körben az újdonság erejével hatnak és nagy megbecsülésben részesülnek a franciára fordított síkköltemények, melyeknek az izmusok világában — természetesen — az itthoninál sokkal kedvezőbb az akusztikája. Az elkövetkező 2-3 év a tamkói életmű alighanem legmozgalmasabb, legtöretlenebb fejezete. Ez idő alatt válik ambiciózus költőből jeles avantgarde teoretikussá, mellőzött alkotóból egy máig számontartott irányzat vezető egyéniségévé. Ahhoz azonban, hogy ennek a szellemi munkálkodásnak eredményeit és sajátos ellentmondásait megítélhessük, célszerű előbb az elméleti törekvések hátterébe húzódó, de a szépírói folytonosságot biztosító költemények vonulatára pillantanunk.

Tamkó Sirató vizuális kísérleteinek, síkverseinek kezdetektől megvolt az a fogyatékossága, hogy nem adhattak számot az emberi lélek gazdagságáról, nem közvetíthettek jelzéseket alkotójuk intim szféráiból. A kompozíciókban a természettudományos érdeklődés, az avantgarde ötlet, az intellektuális fölény és a konstruktivista mítosz erői dolgoztak — idővel pedig a művek egy művészetfilozófiai koncepció illusztrációivá váltak. Természetes tehát — ha mégoly ellentmondásosan is —, hogy a költői kényszer a merész kísérletezések árnyékában a költészet egy hagyományosabb vonulatának folytonosságát is fenntartotta. Ahogy a glogoista elképzelések mögött a Papírember-kötet dadaisztikus-későexpresszionista versei jelentették a közvetlen élménykifejezés, a szellemi gyarapodás, a szociális feszültségek kivallásának lehetőségeit, úgy a párizsi korszak is megteremtette magának a késő-avantgarde líra egy újabb változatát. Annyiban mindenképp különbözik ez a szürrealizmus a Kassákék képviselte magyar változattól, amennyiben a "Sirató-versek is az automatikus kreálási mód szerint készültek",[28] s nem közvetlenül a dadaizmusból érkezett a költő az álomszerű lebegések, a merész asszociációk és irracionális képzetek övezeteibe. Néhány vallomásértékű mű után Tamkó versei Camille Bryen automatizmusának nyomait mutatják, technikájukban és képalkotásukban pedig az eredetiségben és nyelvi szellemességben rokonlelkű költő — Benjamin Péret lírájához kerülnek különösen közel. Francia környezetben szükségszerűen lágyulnak a tüntető merészség lírai akkordjai, a hazai beszorítottság és ízlésbeli korlátozottság görcsei fokozatosan egy szürrealista világkép, egyetemesebb költői szándék felületén oldódnak. Hogy mégis jellegzetesen kelet-európai avantgardizmus formáló-

27) Tamkó i.m. 47-8.
28) Bori i.m. 142.

dik a hangot váltó tamkói szabadversben, azt a kompozíciók vallomásos jellege, a húszas évek tematikus kötöttségeinek visszacsengő szólamai dokumentálják. Szinte minden műben megmarad az ihlet racionális magja, sokáig a hátrahagyott hazának és az új környezetnek érzelmi-gondolati szembesítéséből képződik meg a versszervező erő. A verseknek ez a logikai folytonossága az, melynek alapján megközelítően felvázolhatjuk a költő lelki térképét, szemléletének lassú módosulásait. Úgy tűnik föl, Tamkónak kezdetben még azokért a hitekért és energiákért is meg kellett küzdenie, melyek korábban Párizsba indították. Az Édes tűz játékosan banális soraiban talán még József Attila-reminiszcenciákat is kutathatunk, az Anyám egyetlen éles kontrasztjából pedig jellemző képet kapunk az első párizsi évek megpróbáltatásairól. Kezdetben a költőt az új művészi légkör is annyira bénítja-nyűgözi, hogy átmenetileg alkotó lendülete is megcsappan. Váratlanul lepik meg a szürrealizmus és a konstruktivizmus reá zúduló friss élményei – időre van szüksége, míg saját gondolataihoz visszatalálhat. Nem lehet véletlen, hogy csak nyári hazalátogatásai során nyúl ismét elméleti írásaihoz, mintegy rekonstruálva-felidézve azt az optimizmust, mellyel Párizsba indult. Átírja alternativista manifesztumát, a Tört szavak művészetét, s – a szűkös hazai perspektíváktól felbátorodva – feltámasztja látnoki hitét két jelentős költeményben: az Európa-himnusz és a Párizs felé című ekben.

A modern kemoterápia úttörőjének, a majdani Nobel-díjas német orvosnak – Domagknak ajánlott Európa-himnusz Tamkó majd minden konstruktivista-technokrata motívumát visszazengi. A mű a Papírember és az Űr-Gilgames lelkesült hangján "a precíz konstrukciók mámoros fegyelmét" vetíti a költői jövőképzetbe, természettudományos fogalmak tobzódásával idézi a Papírember-mítosz folytonosságát. E költeményben is kozmikus távlatokat kap az emberi fejlődés, a lezárásban pedig ismét előbukkannak az Önarcképből ismert technokrata szimbólumok: a "Mértan Falvak" és a "Kristály Városok". A húszas éves második felének konstruktivizmusához képest azonban sajátosan el is színeződik a tamkói idea. Egyrészt – a dadaista bakugrások, a halandzsaszerű részletek tűnnek el a költeményekből, másrészt – bizonyos pontokon a szürrealizmus misztikuma felé hajlik ez a szerkesztett világ. Olyasmiről lehet itt szó, amit az irányzatról írt tanulmányában a költő így jellemez: "A szürrealizmus feltétlenül új, korszerű művészet. Olyan művészeti állapot, amilyenben az európai művészet még soha sem volt. Kifejezi a fennállóval való abszolút és gyökeres elégedetlenséget. Talán egy mélyebb ideológiai forradalom felé való vak mutatást. Egyben jelzi a kor általános tünetét: az egyetemes, ál-misztikumra való törekvést."[29] Jóllehet, az Európa-himnusz misztikus biologizmusa, miként korábban a Himnusz az orvosokhoz című költeményben, részben épp a technikával fegyelmezhető szenvedések, a "betegségek mocsaraiból" történő kilábolás hitéből fakad – a vegetatív titok révülete befuttatja a "kiszámítottság földjét" is ("sejtek osztódása", "ős ok", "párzás", "agyvelő", "a kémia titokzatos erői", vér és hús stb.). Nyilván Tamkó Sirató biologizmusában a szürrealisták lélektan-kultusza és a költő súlyosbodó betegsége is meghatározó szerepet játszik. Szervezetének fájdalmas zavarai még fogékonyabbá tehették az ember általános testi-biológiai létezésének problémái iránt, felerősödött benne vitalitás és elesettség roppant csatájának élménye. A filozofikum, a történetieskedő hang-

29) Sirató Károly: A francia szürrealizmus. Literatura, 1935. 1.sz. 15.

ütés hátterében azonban alighanem Spengler intencióit gyaníthatjuk ismét. A nagy pusztulások és a nagy újjáéledések sejtései, a növényi és állati világból kölcsönzött metaforákkal megidézett civilizáció, az új szuperkultúrák víziója a spengleri szemlélet lírai vetületei. A Párizs felé az alkotói ambícióknak másik jellegzetes tartalékából, a késő avantgarde költői attitűdből meríti éményeit. E műben a kísérletező, irodalmi teóriákban járatos lírikus szembesül az "echósszekér-döcögésű" költőkkel, provincializmus és avantgarde kontrasztjából ugratva ki elhivatottságának, újító fölényének programos lehetőségeit:

"A világirodalomban
nyitva hagytak egy helyet nekem ...
megtalálhatjátok:
Marcel Raymond:
DE BAUDELAIRE AU SURREALISME

288-289. oldalon."

A depoetikus, lábjegyzetszerű lezárás azonban nem csak a világias fölényérzet kivallásáért érdemel figyelmet, benne a költői továbblépés intellektuális szándékait is tetten érhetjük. Raymond ugyanis említett szövegében a szürrealizmus első irodalomtörténeti méltatása mellett "további fejlődési lehetőségek" meglétét látja az Apollinaire—Baudoulin vonulat lírájában. Illúziókat támasztva ezzel ahhoz, hogy az irányzat esetleg a tamkói konstruktivitás, a képköltemények-síkköltemények felé is tájékozódhat. Ez lehet az a pont, ahol a költő feloldhatja magában a szürrealista, "vonalon belüli" vers és síkbeliség teóriájának ellentmondásait – anélkül, hogy a modernség látszatából bármit is engedne. A Párizs felé megírása után Tamkó Sirató költészete és elméleti munkássága észrevétlenül, konfliktusoktól mentesen távolodnak egymástól, külön dimenziókba kerülnek a költő és a teoretikus törekvései. A figyelem középpontjába a modern művészetek értelmezésének, szintetikus megragadásának szándéka kerül, miközben egy-egy szubjektív élmény megtermi a "francia típusú" vers egyéni változatait. E körülmény azonban csak a költői pálya pillanatnyi összefüggéseiben jelent némi lefokozást. Tamkó párizsi szürrealizmusának értékes folytonossága van az életműben éppúgy, mint a magyar avantgarde líra teljesnek aligha mondható színképében is.

Tamkó Sirató szürrealizmusának — a korábbi magyar törekvésekkel szemben — kétségtelenül legsajátosabb vonása, hogy mintái "már nem a klasszikus szürrealizmusból eredtek, hanem a harmincas évek újabb törekvéseiből, melyek közül a tiszta automatizmus a legjelentősebb".[30] Említettük, hogy a művekből fokozatosan elmarad a provokáló dadaista irracionalitás, s a lírai élmény a köznapi dolgok misztikus rétegeibe húzódik. Már a Papírember utolsó versei is jeleztek valamit a laza asszociációkból szerkesztett illogikus versbeszéd, a témátlanság igézetéből. Közelebb hajolva azonban a párizsi költeményekhez, úgy tűnik föl – az aktivista líra jellegzetes hagyományait még Tamkó legszürrealistább műveiben is hangsúlyoznunk kell. Nemcsak azért, mert néhány költeményt csak a szerelmi élmény tündöklő irracionalitása vagy az emlékezés zsúfolt kavargása hajlít a szürrea-

30) Bori i.m. 142.

litás felé (Márta, Svájci lány) – hanem azért is, mert az alakításokban mindig marad reális élményszerűség, gondolati-filozofikus megfontolás. Az automatizmus hátterében olykor a Számozott versek Kassákja is felrémlik – helyzetjelentéseivel, tablószerűségével, magányos hangulataival. A két pólus között azonban Tamkó már öntörvényű alkotó, s ha szükségét érzi, a szürrealista vonalat meg is akasztja. Így születik riadt "üzenete" az élet veszélyeztetettségéről – a Rádiogramm, melyben nem a képi túlbeszélés automatizmusával, hanem a térbeli elrendezés fegyelmével szervezi keserű indulatait a költő. "Ez már nem vers / a versek síkba fúltak" – jelzi egyszerre a hangütés az emberi-költői rezignációt, hogy aztán plasztikusan megfogalmazódjon a tamkói líra két messzezengő sóhaja: az intellektuális magány és a betegségek okozta szorongás, a fizikai fájdalom. A keserűséget, az emberi korlátozottság és elesettség hangjait nem tudja lényegesen tompítani a költő legjelentősebb szürrealista műveiben sem. Az a lelkesültség és magabiztosság, mely átmeneti megtorpanások után az Európa-himnusz és a Párizs felé című költeményekben újjászületni látszott, a legharmonikusabb párizsi években is meg-megbicsaklik – a lázas teoretikus tevékenység és az átmeneti sikerek sem oldhatják föl a Rádiogramm görcseit. Másik – s talán az előzőekből következő – jellegzetes tünete ennek a periódusnak a versek meditatív-gondolati anyagának felerősödése. Kissé a húszas évek későexpresszionista költészetének problematikája zeng a harmincas évek derekán is tovább – szürrealista technikával, átitatódva a francia élmények és események motívumaival. Ha a Mamouna és Mamadou üde dialógusában belefeledkezik is Tamkó az egyszerű dolgok varázslataiba, a hétköznapiság talányaiba, nagyobb lélegzetű kompozicióit már a kiábrándultság és a szellemi nyugtalanság hajtja, s nagyon is pontosan körvonalazható léthelyzetben fogannak álomszerűen megfuttatott költői víziói. A fényfejű szobrász alakítása a lírai realizmus technikáját idézi, a Groszmann Sándor halálára írt versben csak néhány abszurd képével, éles vágásával ugratja meg a költő az epikus perspektívát, az események leíró jellegét. A "fényfejű szobrász" és a "rongyos festők" megidézésekor az emigrációs lét hiteles atmoszférája érvényesül, a "nyúlós, esőfonalas párizsi alkony" a temetés puritán emlékének hangulati hátterét érzékelteti. A formai megoldások helyett inkább a mű tartalmi-gondolati ihletése merül meg a szürrealitásban: a fény motívumaival felfokozott életakarat és a rejtelmes mulandóság irracionális érzései álomszerűen gomolyognak a "tény és való", a megélt – de intellektuálisan pontosan meg nem ragadható események felett. A sejtelmességet, az öntudatlanul átélt létezést csak tovább fokozzák a konkrét, ám a lényegi kérdésekhez képest periferikus szituációk emlékezetbeli megtapadásai ("Montparnasse", "műgyűjtő igazgató", "temetésén tizenhatan voltunk", "a Porte d'Italie és Fontainebleau között" stb.). Persze, Tamkó szürrealizmusának van tisztább, "franciásabb" változata is. Az a költői technika, melyet Papp Tibor a képek "legyezőszerű szétnyitásaként", majd "litániaszerű gyakorításként" említ[31] – az Ave Éva című költeményben teljesedik ki, s egyértelműen a korabeli francia líra eredményeinek átsugárzását mutatja. Tamkó Sirató már az Igennel elindult ezen az úton, az Ave Éva azonban igényesebb alkotás: a szürrealista litániát sajátosan felgazdagítja a képeket mederbe

31) Papp Tibor: Szavak hatásfoka. Tamkó Sirató Károly: A vízöntő-kor hajnalán. Magyar Műhely, 1969. 35.sz. 61-2.

terelő erős érzelmi hangoltság, a párizsi élmények közelsége, valamiféle rendszerező-számvető szándék. A csalódás mozzanatában, az "így vesztettem el azt, akiből felépítettem a világot" keserűségében a költő párizsi tapasztalatai is benne sűrűsödnek – azok a tapasztalatok, melyeket a Tűnődés egy lócán című versre emlékeztető mélységgel az Este a párizsi Dôme kávéházban összegez majd. Az Ave Éva – már csak szertelen szürrealizmusa és elsődleges szerelmi élménye miatt is – komolyabb társadalmi látleletre, szellemi számvetésre aligha vállalkozhat. A kiábrándultság képi automatizmusában működő valóságmozzanatok azonban nem véletlenül tapadnak a távolodó nő képzetéhez. A litániát lezáró lírai függelékben – mikor az elhagyott szerető

"széttárt karokkal
Párizs térképe
s összehúzottakkal
a várost átszelő folyó
s ott ahol kettéválik a teste
az ott képződött szigeteken
nyugszik
tornyaival lefelé
a süllyesztett Notre Dame"

– nem nehéz a kétféle csalódás összerántását, a szerelmi téma feloldását és általánosítását észrevennünk. Hogy mennyire nem csak a fizikai megtörtség áll e kedvvesztettség és kiábrándulás mögött, azt Tamkó egyik legjelentősebb gondolati verse, az Este a párizsi Dôme kávéházban meggyőzően hitelesíti.

A költemény ritka jelzés a költő társadalmi elképzeléseiről, politikai nézeteiről. Bár kollektív gesztusait korábban is tetten érhettük – a tamkói líra sokáig csak a szubjektivizmusnak és a mindent összemosó, végletesen általánosítható technokrata eszménynek vonalán futott, kerülte egyén és közösség mélyebb számvetéseit. Az Este a párizsi Dôme kávéházban annyiban mindenképp újszerű, hogy a rossz közérzetet társadalmi háttérre rajzolja fel, s a "káromkodni / káromkodni / káromkodni" sorának tűnő konklúzióját tágabb történelmi összefüggésekből vezeti le. A vers első két tétele kétfelől közelíti a "zuhan, fárad, rogy és sápad itt minden" felismerését. A "megsiklott" lírai portrék ("nő", "illatszerész", "ügynök") az igazságtalan, tagjait megnyomorító társadalom jelképei – a belőle sarjadó dekadenciát és szellemi romlást pedig egy kavargó erotikus vízióval, a "géographie sexuelle"-lel érzékelteti a költő. A harmadik részben válik világossá a nézőpont: Tamkó most is a spengleri filozófia felől érkezik a történelmi számvetéshez, de ennek az azonosulásnak már megszülettek a belső konfliktusai. A "szláv és a héber jövő-szomj" még összeegyeztethető volt a születő új kultúrák elméletével, mint ahogy a költő saját bőrén tapasztalhatta a "civilizáció-korszakába" érkező nyugati világ túlérettségének, fülledt levegőjének riasztó ellentmondásait is. 1936 azonban már a nyílt háborús készülődések éve – "Hangszerelik az új ágyúkat. / Készülődnek az acél Iliászok" – mikor új, veszélyes akusztikát kap a spengleri ideológia. A vers negyedik része a sorsa és az emberiség jövője fölött virrasztó költő szép önkorrekciójává érik – a szaggatott, kopogó sorok a vész előérzetét dobolják:

"Feljajdul az új vész előttem:
mint ágaskodó tűzlovak az égre ...
lángorkán városok
levasalt házak
roncs emberek ..."

Kissé poentírozva azt is mondhatnánk – Tamkó úgy őrzi a spengleri filozófia életre szóló élményeit, hogy közben humanista meggyőződése sem szenved csorbát, s ahol érzelmei megkívánják, ott érintetlenül átsiklik az eszmék antihumánum kérdéskörein. Természetesen, politikai szempontból a könnyebb ellenállás iránya az a gesztus – az alkotó szempontjából viszont a "semmin sem tudok változtatni" rezignációja a magányos, "anyanyelv nélküli költő" éber figyelme.

Ha a pálya folytonossága, a költemények sajátos önjellemzése és szürrealizmusa miatt számon is tartjuk Tamkó Sirató párizsi líráját – azt mindenképp látnunk kell, hogy a Papírember megjelenése óta a költőnek a "vonalon belüli" írás csak amolyan pótcselekvés, szinte szándéka ellen való alakítás. Az újító elme a síkköltészet megszületésének pillanatában legalább még a vizuális vers beláthatatlan lehetőségeiben hitt, a francia művészeti élmények azonban egyoldalúan rendszerező-teoretikus kedvét táplálták föl. Meggondolkodtató az a tény, hogy miközben fantasztikus energiával síkköltészetének tudományos igazolását kereste, képköltemények már nem is alkotott, figyelmét az új kultúra univerzális perspektívája kötötte le. A filozófiai és a természettudományos stúdiumok hatására irodalomszemlélete egy utópisztikus, a művészetek kereteiből kilépő technokrata világkép sejtéseiben oldódott, s ha elméleti munkáihoz nyúlt, alapvetéseit a spengleri kultúrkoncepcióból, a Bolyai–Lobacsevszkij-féle nem euklidészi geometriából s az einsteini tér–idő kontinuumból magyarázta. Ebben a tudatosodási folyamatban – mint láttuk – a Cercle François Villon-tagság játszott komoly szerepet. Ám ahhoz, hogy Tamkó utat találhasson a kor hasonló törekvéseihez, nemcsak konstruktivista közegre volt szüksége, hanem finomítania, általánosítania kellett glogoista manifesztumát is. A franciára fordított síkversek (köztük a Parisra fordított Budapest) avantgarde körökben élénk érdeklődést váltottak ugyan ki, a műveket szülő teória azonban eredeti formájában még meglehetősen idegenül csengett. A fordítások mellett a francia szellemi élethez való alkalmazkodás másik momentuma a törekvés elnevezésének megváltoztatása volt. A planizmus – a francia plan (sík) szóból alkotva – ugyanakkor már tartalmi módosításokat, hangsúlybeli eltolódásokat is jelentett a korábbi kiáltványhoz képest. Tamkó Sirató még nem lép ki az irodalomból, de ebben az elgondolásban a vers lehetősége végleg a síkköltemény gyakorlatára szűkül, s az irodalom fejlődésének természettudományos bizonyításáé lesz a meghatározó szerep. Az irodalom síkba történő kilépése mögött már a társművészetek dimenziónövekedésének tendenciája munkál, mikor a költő a periferikus jelenséget törvényszerűséggé általánosítja. Ezen a logikai soron haladva alkotja meg tanulmányait: A síknyelvtan és A planizmus szerepe a világirodalomban című műveket, melyek az Einstein–Minkovszky-féle tér-idő elméletre alapozva elvileg és gyakorlatban tekintik át a 20. századi képversek fejlődésvonalát. A Le planisme (A kétdimenziós irodalom kiáltványa) 1936-ban Lisszabonban könyvalakban is megjelent.

A planizmus jelentőségét abban látjuk, hogy termékeny szempontokat nyújthatott a költőnek a korabeli avantgarde művészetek vizsgálatához. Tamkó addig is figyelemmel kísérte a modern képzőművészetek alakulását — az irodalomra erőszakolt dimenziónövekedés elve azonban meglepő felismerésekhez vezette a festészetben és a szobrászatban. Azok a törekvések, melyek a tizes és húszas években a képsík megbontását, illetve a szobrászat anyagelvűségének feladását tűzték ki célul, Tamkó Sirató párizsi tartózkodásának idején tetőződtek. Míg a festészetben a relief, az építészeti elvekkel dolgozó "fali-festészet" megújítása foglalkoztatta a legtöbb kísérletező művészt, addig a modern szobrászat — szintén einsteini alapokon vagy éppen a konstruktivizmusba is felszívódó dadaista és szürrealista attitűdök hatására — a mobile-ok és ready mode-ek korszakát élte. Visszaemlékezéseiben Tamkó részletesen leírja, miként ismerkedett meg, planista elméletének kidolgozásával párhuzamosan, a saját művészetük dimenzióiból kilépő alkotók produkcióival.[32] Domela térbe épített képei, Delaunay "építészeti festészete", Kotchar üreges szobrászata vagy Giacometti és Calder mozgó konstrukciói mind azt a felismerést erősítették benne, hogy a modern fizikai világkép visszavonhatatlanul bevonult a képzőművészetekbe is s a művészetek dimenzióvekedése a fejlődés egyetlen záloga. Tamkó az övével rokon teóriákra a képzőművészetben különben is könnyen bukkanhatott — Kotchar Festészet a térben című manifesztuma vagy a kortást művészet elméletei természetszerűleg követték az alkotói gyakorlatot. Az említett ismeretségi körben Sirató volt a "planista költő", aki annyiban mindenképp egyenrangú partnernek számított, amennyiben ő képviselte legradikálisabban az irodalom vizuális perspektíváit s elképzeléseit síkverseinek sorozatával illusztrálhatta. Sőt, a költő sajátos pályájából adódóan az is valószínűnek látszik, hogy elméleti és művészetfilozófiai felkészültsége jóval meg is haladta társaiét, akik hallgatólagosan rábízták a "nem-euklidészi" művészetek fejlődésének, lehetőségeinek megírását. Ilyen előzmények után születik meg Domela, Kotchar és Bryen bábáskodása mellett 1936-ban a Dimenzionista manifesztum.

Már az elmondottakból is nyilvánvaló, hogy Sirató dimenzionizmusa jellegében némileg eltér a korábbról ismert irányzatoktól. Ugyanakkor vitáznunk kell azzal az általánosan elterjedt véleménnyel, miszerint "nem helyezhető az izmusok fejlődéstörténeti kereteibe, nem mozgalom, hanem tudatosító folyamat volt, melynek kiáltványa szintetizálta az azonos elvre épülő európai művészeti törekvéseket".[33] A dimenzionizmus jellegzetesen későavantgarde teória, melynek gyökerei a konstruktivizmushoz vezetnek. "N + 1" képletében, hol "egyetlenegy közös törvényre" törekszik a kor kaotikus művészetében[34] — a konstruktivisták elvont rendszerteremtő elképzelése munkál, egy szubjektíven felfokozott technokrata szemlélet érvényesül. Ebben az összefüggésben mindenképp rokonítható a Bauhaus művészeti elképzeléseivel, s — hogy magyar példát is említsünk — Kassák A korszerű művészet

32) L. Tamkó i.m. 50-7.

33) Szombathy Bálint: Negyvenéves a Dimenzionista kiáltvány. Képes Ifjúság, 1976. ápr. 14. 27. Hasonló szellemben vélekedik erről Veress Miklós is: Egy hűséges költő. Kortárs, 1976. 9. 1493.

34) Manifeste Dimensioniste (Ch. Sirato). Paris, 1936. Magyarul a manifesztum szövegét l. A Vízöntő-kor hajnalán (Bp. 1969.) c. kötetben. 209-11.

él című programadó tanulmányával. Az értelmező szándék mellett még erősek a program avantgarde gesztusai, melyek a "kevésbé igényes művészek" elleni támadásban, a dimenzionista tendencia doktrinér leszűkítésében és az "öt-érzékszervű alanyra" tükröződnek. Utóbbi tünet, a kozmikus sóvárgás programba emelése siratói lelemény, s nyomai már a költő hazai korszakában előbukkannak. Tamkó ekkor is a természettudományok logikájával érvel: a hagyományos időszemlélet megdöntésével a művészetek hagyományos rendszere is elavult, az új művészetnek a négydimenziós teret kell meghódítani. Még Debrecenben vázlatot készít a totális művészetről, melyet "l'art sunquinique"-nek nevez. A gondolatsor belső logikája a párizsi vizsgálódások idején igazolódik. A művészetek dimenzionövekedésével a szobrászat a negyedik dimenzióval, az idővel gazdagodik, "vagyis -- vonja le következtetését Tamkó -- a négydimenziós tér-idő kontinuum meghódítására a művészet csakis az euklidészi világkép egyetlen tér-művészetéből, a háromdimenziós szobrászatból haladhat szervesen".[35] A jelenséget a szobrászat "vaporizálásának" (párologtatás, lebegtetés) nevezi, olyan "anyag-zenének", mellyel kezdetét veszi "a négydimenziós, eddig abszolút művészet-üres térnek a művészet által való meghódítása". Noha ezen a ponton a kiáltvány már utópisztikus vizionálásba csúszik – úgy tűnik föl, Tamkó elképzeléseire még termékeny lehetőségek vártak. Az évtizedek során felhalmozott konstruktivista szellemű művekben olyan potenciális erők lappangtak, a természettudományos-technikai világképhez közel került alkotói elképzeléseknek olyan új perspektívái, melyek némileg függetlenedhettek a történelmi körülményektől. Kétségtelen, hogy 1936-ban "a francia avantgarde utóvédharcait élte, a modernista kiáltványok korát felváltotta az antifasiszta irodalom s a realista szintézis korszaka".[36] A mozgalomnak megnyert művészek reagálásaiból azonban az is kiderül, a realizmuson kívüli "új valóság" felfedezése még számukra sem fejeződött be.[37] A manifesztum ennek megfelelően "N + 1" című folyóirat megjelenését, kiállítások és dimenzionista albumok sorozatát tervezi. Négy nappal a Manifeste Dimensioniste kinyomtatása után a nagybeteg szellemi irányító azonban már hazafelé tart Párizsból. Gyógyulni jön ismét Magyarországra, s talán fel sem merül benne, hogy nem lesz visszatérés.

35) Tamkó i.m. 59-60.

36) Pomogáts Béla: Fejezet a magyar avantgard történetéből. Új Írás, 1976. 1.sz. 112.

37) L. a manifesztum Mozaik c. fejezetét, különösen Kandiniszkij, Arp, Delaunay nyilatkozatait.

ÁTTEKINTÉS 15 ÉV MAGYAR ZENEMŰVÉSZETÉRŐL
1967–1972

BEVEZETÉS

Ez a tanulmány a magyar zeneművészet elmúlt 15 évének fejlődési tendenciáival és jelen helyzetének felvázolásával foglalkozik. A téma kiterjedésére és rétegeződésére való tekintettel le kellett mondanunk a centrikus megközelítés tárgyi és módszertani lehetőségéről: a leglényegesebb tartalmi csomópontok irányából kíséreltük meg áttekinteni zeneművészetünk egységes képét.

Zeneművészetünk rendszeréből a következő fejezetek vizsgálatára vállalkoztunk:

I. Főbb zeneszociológiai tendenciák az elmúlt 15 év zenei életében
II. A magyar zenekultúra intézményrendszere
III. Az előadóművészet és hangversenyélet általános problémái. A fővárosban – vidéken.
IV. Opera
V. A magyar táncművészet fejlődéséről
VI. A magyar zeneszerzés 15 évének áttekintése
VII. Adalékok a magyar zenetudomány 15 éves fejlődéséhez
Zenetörténeti eredmények
Zeneesztétikai kutatások
VIII. Zene a magyar sajtóban
IX. A magyar zeneművészet 15 éves történetére vonatkozó irodalom jegyzéke

A fejezetek sorrendjének kialakításában a következő elvek érvényesültek. A zeneművészetet legáltalánosabban megközelítő szociológiai fejezet alkalmasnak bizonyult egy bevezetést pótló összkép felvázolására, a résztémák elágazó szálainak elindítására. Ehhez kapcsoltuk a zeneművészetünk szervezeti bázisával, intézményrendszerének problémáival foglalkozó téma-csoportot, mert úgy véltük, az itt felsorakoztatott tárgykörök igénylik a legsürgősebb központi intézkedéseket, gyakorlati változtatásokat. Az opera és táncművészet fejlődésével foglalkozó fejezetek átmenetet képviselnek az intézményi problémák és az alkotás területe között. Munkánk második nagy egységében a zenei és zenetörténeti-esztétikai alkotás tendenciáinak felvázolásával foglalkoztunk. A zeneművészet egészére reflektáló, sajtó helyzetét tárgyaló fejezettel zártuk munkánkat. Végezetül a korszakra vonatkozó irodalom jegyzékét csatoltuk.

A résztémák kidolgozásában a MTA Zenetudományi Intézetének munkatársai és külső munkatársak vettek részt. A keletkezés körülményeiből következik, hogy az egyes fejezetek kidolgozásánál a szerzők a tematikának legjobban megfelelő megközelítést választották. Ez egy oldalról a többszerzős munkák különböző aspektu-

sainak pozitívumát, más oldalról az egységes szálvezetés hiányát (arányok, stiláris vonatkozások) jelenti.

A fejezetek megírásában a következő munkatársak vettek részt: Balassa Péter, Berlász Melinda, Breuer János, Koller Éva, Körtvélyes Géza, Maróthy János. A munka elvégzéséhez igen értékes segítséget nyújtottak: Bogár István, Falvy Zoltán, Kovács János, Mátyus Zsuzsa, Somfai László, Ujfalussy József.

I. FŐBB ZENESZOCIOLÓGIAI TENDENCIÁK AZ ELMÚLT 15 ÉV MAGYAR ZENEI ÉLETÉBEN

Az 1948-53 közti időszak a kultúra egészében, így a zene terén is fontos átalakulásokat hozott. Az alapvető cél az "elefántcsonttorony — ponyva" kapitalizmus kitermelte kettősségének fölszámolása volt, ami egyaránt jelentette a zenei magaskultúra *demokratizálását* és a zenei tömegkultúra *fölemelését*.

Ez a terv nem maradt meg a puszta deklarációk szintjén, hanem megteremtették számos fontos anyagi és szervezeti előfeltételét is. A koncepció lényeges része volt a centralizáció, tehát mindenekelőtt azokat az *intézményeket* kellett létrehozni, amelyek a feladat megvalósítását központi áttekintéssel, hozzáértéssel és megfelelő anyagi-szervezeti eszközök birtokában biztosíthatják. Így jött létre az Országos Filharmónia, az Állami Zeneműkiadó, az Állami Hanglemezgyártó Vállalat. Az utóbbiakkal elsőízben teremtődtek meg hazánkban a komolyzene, benne a kortárs magyar zene publikálásának számottevő bázisai. A szakemberek erőinek szervezeti összefogására, továbbá képzésére olyan intézmények jöttek létre, mint a Magyar Zeneművészek Szövetsége, Bartók és Kodály azelőtt megvalósíthatatlan terve, a Magyar Népzene Tára az MTA-nál szervezett Népzenekutató Csoporttal a megvalósulás útjára lépett. Megindult a Zenetudományi Tanulmányok kötetsorozata. A Zeneművészeti Főiskolán zenetudományi tanszak létesült.

A tömegek felé irányuló munka nemcsak a *passzív* zenehallgatás propagálását (pl. üzemi hangversenyek), hanem a tömegek *aktív* zenélésének előmozdítását is magában foglalta. A hivatásos intézmények egy része kifejezetten ezzel a közvetlen céllal létesült. Mindenekelőtt a hivatásos énekkaroknak volt ilyen példaadó funkciójuk. Az ország történetében először jöttek létre hivatásos énekkarok, mégpedig öt is: az Állami Népi Együttes vegyeskara, a Magyar Néphadsereg férfikara, SZOT-vegyeskar, ÁVH-vegyeskar, a Rádió vegyeskara. Hasonló céllal alakult a Népművészeti (később: Népművelési) Intézet.

Az aktív tömegzenéléshez amatőr együttesek, elsősorban énekkarok adtak keretet. Ezek számára különböző fenntartó intézmények (üzemek, szövetkezetek, társadalmi szervezetek) nyújtottak anyagi és szervezeti támogatást. Az 1950-52 közt évente megrendezett országos kulturális versenyek is ösztönözték új énekkarok létrejöttét. Mindezeknek a tényezőknek tulajdonítható, hogy pl. a felnőtt énekkarok száma a felszabadulás előtti kb. 750-ről ugrásszerűen 3000 fölé emelkedett.

Nem maradt eszmei szinten az a szándék sem, hogy a zenei magaskultúra képviselőit ösztönözni kell a zene demokratizálásában való részvételre. Ez természetes módon esett egybe zenekultúránk legjobb képviselőinek szándékával. Ilyen irányú alkotó munkájuknak a létrehozott intézmények (lemezkiadó, rádió, hivatásos kórusok stb.) azonnal képesek voltak széles nyilvánosságot biztosítani, tehát az elvi el-

képzeléseknek és az alkotó műhelymunkának biztosítva volt a gyakorlati "kivezérlése".

Ismeretesek ma már azok a hibák is, amelyek ezt a zenepolitikai koncepciót és gyakorlati végrehajtását egyaránt terhelték. Ilyen volt elsősorban a demokratizálás és a szocialista tartalom leegyszerűsített értelmezése, továbbá a gyors eredmények sürgetése, végül a demokratizmus utasításokkal való helyettesítése. Ezért a művelődéspolitikai elképzelések fokozatosan vesztettek hitelükből, mind a művészek, mind a tömegek szemében.

x

Az említett hibák reakcióként nemcsak olyan törekvéseket váltottak ki, amelyek arra irányultak, hogy az alapvető koncepciót e hibáktól megtisztítva mélyebbé és hatékonyabbá tegyék, hanem olyanokat is, amelyek a hibák címén magát a koncepciót támadták. 1953 óta az utóbbi tendenciák mind a zenei életben, mind a tömegigényt befolyásoló áramlatokban egyre határozottabb alakot öltöttek. Az alkotók körében (elsősorban azoknál, akik a 49-52-es évek művelődéspolitikai elképzeléseit felszínesebb okokból és ezért készségesebben követték) növekedett a szocialista célkitűzésekből egészében való kiábrándulás és a tőkésországok legfrissebb zenei irányzatai felé való orientálódás, ezáltal a demokratizálásról egészében lemondó ezoterizmus. A tömegzenei gyakorlatban pedig gyorsan csökkent az amatőr együttesek vonzóereje, továbbá ama egyéb formák iránti érdeklődés, amelyek az igényes zenei törekvések és a tömegek közti kapcsolat közvetítői voltak. Pl. az amatőr felnőtt énekkarok már 3000 fölé nőtt száma fokozatosan a felszabadulás előtti szintre esett vissza (és itt tart ma is). Ezzel szemben (illetékes szervek támogatásával) 1953 után a századforduló körüli operettek valóságos reneszánsza kezdődött, a "Csárdáskirálynő" és más művek hosszú szériáival. Az elefántcsonttorony és a ponyva kettőssége így tehát gyorsan kiújult, a visszaáramló polgári kultúra gyors elmosással fenyegette a szocialista kultúra frissen épült földhányásait.

Olyan tendenciák léptek föl tehát, amelyek a zenekultúra területén egyértelműen a kapitalista restauráció irányába mutattak. Ezért érthető módon az 1956-os ellenforradalomban kulmináltak. A zenei életben valóságos "nemzeti számonkérő székek" alakultak, hajszát indítva a szocializmusnak elkötelezett — vagy, akkori szóhasználattal élve — "kompromittálódott", "besározódott" személyek és irányzatok ellen. Az ellenforradalom látványos és tanulságos eseménye volt, amikor a könnyűzeneszerzők a Szerzői Jogvédő Hivataltól az ún. premizálási rendszer eltörlését, tehát a könnyűzenei jövedelmek terhére a komolyzenének nyújtott támogatás megszüntetését követelték. Minden kilátás megvolt arra, hogy visszaáll a zene "pénzeszsáktól való függése", amely az egyik oldalon teljes elkommercializálódáshoz, a másikon pedig a komolyzene beszűkülő ezoterizmusához vezet. Mindezt a tömegek közömbössége kísérte, mert szemükben hitelüket vesztették azok a szocialista törekvések, amelyek pedig az ő kulturális fölemelkedésüket szolgálták volna.

x

Az ellenforradalom leverését követő konszolidáció első éveiben új pozitív tendenciák kerültek felszínre. Több tény mutatott arra, hogy most már az 50-es évek elejének torzulásai nélkül és spontán tendenciaként is növekszik a tömegek igénye a tar-

talmas és igényes zenekultúrára. Beszédesen dokumentálják ezt annak az átfogó zeneszociológiai vizsgálatnak az adatai, amelyet 1961-ben a Budapesti Pártbizottság kezdeményezésére különböző munkaközösségek végeztek Budapest művelődésügyi helyzetének fölmérésére. A zenei művelődés helyzetét vizsgáló munkaközösség által gyűjtött adatok szerint[1] "a tömegek zenei ízlésében, igényeiben igen jelentős fejlődés ment végbe. E fejlődés különösen az elmúlt 3 év során volt ugrásszerű ... A zeneiskolai növedékek száma ... ezen belül a munkáshallgatók százalékos aránya is állandóan növekszik: a legutóbbi 2 év alatt 33%-ról 43%-ra nőtt ... A komoly zene iránt megnövekedett igényt egy sereg más adat is mutatja. Az üzemi feltárás eredményeiből, így már a dolgozók egyes csoportjaival (Ganz-MÁVAG, Magyar Pamutipar) folytatott beszélgetésekből kitűnt, hogy a munkások közt bőven akadnak már, akik az Operát látogatják, akik zenei kérdésekhez szívesen és nemegyszer már hozzáértéssel, olvasottsággal szólnak hozzá, és főleg, akik a zenéből még többet és jobbat igényelnek, mint amihez már eddig hozzájutottak — jóllehet a beszélgetések egyáltalán nem 'válogatott' csoportokkal folytak ... De ugyanezt bizonyítja a kotta-, könyv- és hanglemezvásárlók megnövekedett száma és igényei: az érdeklődés eltolódása a dilettantiszikus bestsellerektől a komoly igényű művek felé, a zenei könyvek iránti nagy érdeklődés, a komolyzenei hanglemezek forgalmának felugrása a 100-as nagyságrendtől az 1000-es nagyságrendig." A felmérés ezt a folyamatot nyitja. – "A komoly zene iránti növekvő érdeklődésen belül különösen érdekes Bartók műveinek fokozódó népszerűsége, ami egyes területeken valóban ugrásszerű. Erről tanúskodik a Bartók kórusműveinek forgalmát bemutató statisztika..., amely szerint e művek, amelyek 1957-ig raktárban porosodtak, 1958–60 között rohamos gyorsasággal, teljesen elfogytak; vagy az a meglepő tény, hogy Bartók művei a magyar gyártmányú hanglemezek forgalmában az élen vannak, megelőzve pl. még a népszerű Liszt-művek forgalmát is; vagy a Ganz-MÁVAG-ban lefolyt beszélgetések a Mintaasztalos üzemrész dolgozóival vagy a motorgyári fiatalokkal..., ahol egyrészt a Bartók iránti érdeklődésnek adtak hangot, másrészt a 'Csodálatos mandarin'-ról hangzott el lelkes nyilatkozat."

A felmérés az új magyar zenét illetően is beszámol néhány eredményről, bár ezeknek tömeghatása lassabban növekedett. De teljesen elfogyott néhány új magyar zeneművű kottája (Szabó 2, Tardos, Sugár, Szervánszky, Farkas, Járdányi, Viski 1–1 műve): a kórusok, tömegműfajok közt főleg néhány fiatal szerző (Loránd, Borgulya, Tardos, Juhász, Lendvay, Karai) művei értek meg "legalább 2, de többségükben 3–4 kiadást".

"Egyértelműen súlyosan elítélik viszont a magyar könnyűzenét, amelynek mai sivár sablonjai, műben és előadásban egyaránt, a szerzők és előadók klikkrendszert sejtetően szűk köre az üzemi beszélgetések folyton visszatérő témája volt, a Ganz-MÁVAG-ban is és Újpesten is. A munkások sürgették az új kezdeményezéseket, amelyeket ma még a szakma hivatott képviselői éppen a munkástömegek vélt igényére hivatkozva gáncsolnak el!"

1) A zenei felmérés anyagának csak kis része került be a publikált végső összegezésbe. A Budapest zenei művelődési helyzetéről c. tanulmány, továbbá egyes részanyagai kéziratként az MTA Zenetudományi Intézet zeneszociológiai osztályának birtokában vannak.

"... a peremkerületek igényükben mindinkább fölzárkóznak a belső kerületekhez. Ezt mutatja a Filharmónia és a SZOT peremkerületi hangversenyeinek sikere mellett... a könyvterjesztés tapasztalata is".

"Bár mindezekben az eredményekben nagy szerepe van a kultúrpolitikai irányításnak is, sok esetben éppen az derül ki, hogy a tömegigény nemcsak a pozitív kultúrpolitikai irányításra reagálva, hanem ellenkezőleg: a kultúrpolitikai irányítás szkepticizmusával, konzervativizmusával vagy egyszerűen tunyaságával szemben is tudott pozitíven érvényesülni!" (Az összegezés itt a megfelelő mellékletekben foglalt tényanyagokra hivatkozik.) Ha "a pozitív tények mint tendenciák jelentősek is, nem kendőzhetik el, hogy még mindig széles tömegekre terjed ki a kispolgári ízlés, a giccs uralma: hogy széles tömegeket még ma sem sikerült bekapcsolni a szocialista kultúra új vérkeringésébe. Több adat szól arról, hogy az utolsó évben, 2-3 évi nagy föllendülés után, megtorpanás állt be: így a Filharmónia iparitanuló-bérletsorozatában ..., vagy a művészlemezek forgalmának növekedésében ... Ez azt jelenti, hogy miután a dolgozók meghatározott csoportjait sikerült bevonni a zenekultúra vérkeringésébe, 'a kör bezárult', a piac telítetté vált, és a továbbhaladáshoz új frontáttörés, részben más módszerek is szükségesek ... sok pozitív kulturális igény csak lappang még a dolgozókban. Hogy itt a jó kulturális irányítás és szervezés azonnali eredményeket hozhatna, bizonyítja, hogy ezek az igények szinte egyszeri rákérdezésre, 'felszíni fejtéssel' napvilágra jönnek. Ilyen pl. az igény a zeneművészetnek ismertetéses hangversenyeken való megismerésére..., a mai magyar zene kérdéseiben való tájékozódásra..., az üzemi, kultúrotthoni zenei klubok létesítésére". Tehát a továbblépéshez elsősorban tervszerű és messzirelátó irányításra volna szükség. De ez az irányítás éppen ellenkezőleg, sokszor hiányzik. ... Az ösztönzésre, vezetésre hivatott szervek... konzervatív tunyaságáról, kezdve a kulturális alapok összerűtlen elosztásán... folytatva a kultúrfelelősök, kultúrotthon-igazgatók kényelmes nemtörődömségén..., és végezve a zenekultúrát terjesztő egyes intézményeknek a kispolgári ízlést abszolutizáló konzervativizmusán" a vizsgálat több adatot hozott felszínre. Az anyagi ösztönzés is "nemegyszer éppen a tartalmas zenei igény ellenében hat: a nagyobb kereseti lehetőségek vontak el pl. több jó erőt az üzemi zenekarokból" a tánczenéhez.

x

Az 50-es 60-as évek fordulója valóban kétarcú. Az idézett pozitívumokon túl, más fontos folyamatok is ebben az időben indultak el. Ebben az időszakban kezdeményezte a Filharmónia az Ifjú Zenebarát mozgalmat; a hangversenyek látogatottsága — különösen vidéken — évről évre nőtt (bár az Állami Operaház látogatottsága viszont az 1960-as 1 002 634-ről 1971-ig 639 209-re esett vissza!), ekkor kezdődött a vidéki zenei életnek az a fölfutása, amely — a korábbi 1-gyel szemben — 5 hivatásos zenekar létét és olyan vidéki zenekulturális gócok (Győr, Miskolc, Debresen, Pécs stb.) létrejöttét eredményezte, amelyek a mai zeneszerzés ösztönzésében és tömegbázisának szélesítésében is önállóan kezdeményező szerepet játszanak; ebben az időszakban vezették be a nagy nemzetközi visszhangot is kiváltó zenei általános iskolák intézményét; az amatőr énekkari mozgalomban kialakult egy olyan élmezőny, amely számos nemzetközi sikert is aratott: a kamaraszerű zenélési formák előtérbe lépése az egyéni művészi képességek kibontakozásának tágabb lehetőségeit tárta fel.

Másrészt ugyanez az időszak termelt ki néhány olyan ellentmondást, amelyek az azóta eltelt időben tovább erősödtek. Alapvetően a zenekultúra szétszakadásának (elitkultúra — tömegkultúra) le nem küzdött, sőt néhány ponton fölerősödő örökségéről van szó. Ezt tetézi a zenekultúra ápolására hivatott intézmények, szervezetek és a spontán folyamatok közti több ellentmondás is. Mindez az alábbi fő területeken jelentkezik:

1.) Szakadás a zenekultúra három nagy területe közt: hangversenyzene — amatőr "tömegzene" — tánc- és szórakoztató zene. Az elsőt beszűkülés, a másodikat vegetálás és visszatradicionalizálódás, a harmadikat pedig erőteljes kommercializálódás fenyegeti. A három nagy terület közti szakadást az egyes területeken belüli, további szakadások egészítik ki:

2.) Szakadás a hangversenyzenén belül.

A budapesti hangversenybérlők körében 1970-ben az MTA Zenetudományi Intézet által kezdeményezett átfogó szociológiai felmérés eredményei szerint[2] a hangversenylátogatóknak csak kb. 5%-a munkás. (Mivel a magyar hangversenyéletben a bérletrendszer uralkodó forma, a bérlőkkel kapcsolatos adatok gyakorlatilag a hangversenyélet túlnyomó részére érvényesek.) A hangversenyközönség gerincét a hagyományos hangversenylátogatók teszik ki: "A koncertrejárók jelentős része 'törzsökös' — legalábbis második generációs értelmiségi ... a mai koncertrejárók apái is 79%-ban szellemi foglalkozásúak voltak." "Az egész koncertközönség egyharmada 50 évnél idősebb." A hangversenyélet tehát — legalábbis budapesti viszonylatban — meglehetősen zárt, immobil (vidéken erősebb a mobilitás, elsősorban az Orsz. Filharmónia eleven kezdeményezései miatt). A zártság mellett megosztott is: míg a nagytermi koncertek hallgatósága még mindig eléggé hagyományos ízlésű — bár e téren van pozitív változás —, a mai magyar zeneszerzés új kezdeményezései javarészt a kistermi koncertek százegynéhány főnyi, jórészt szakmai hallgatóságára szűkülnek. Ez természetesen visszahat, erősíti a mai magyar zeneszerzés ezoterizmusát. Az intellektuális életben kivívott rang, presztízs gyakran fordított arányban áll a tömeghatással.

3.) Szakadás az amatőrmozgalmon belül.

a.) A felnőtt énekkari mozgalomban mintegy 750 énekkart tartanak nyilván. Ennek élmezőnye növekvő hazai és nemzetközi sikereket arat, részt vesz az országos minősítési rendszerben, de ez az élmezőny az énekkaroknak csak kb. 10%-át teszi ki. A pozitívumhoz itt is negatívumként járul, hogy az énekkari hangversenyek viszonylag ritkák, közönségük gyér. — Az ún. "derékhad"-hoz számítják az énekkarok további 2/3 részét: a fennmaradó 1/3 a leggyengébb énekkarok csoportja. Az új gazdasági mechanizmus óta az énekkarok pénzügyi támogatása az illetékes szervek részéről tovább csökkent, mivel e támogatás a nyereségrészesedési alapot terheli. — Sajátos a munkásénekkarok problémája. Sok hagyományos munkásénekkar az 1949-53 közti időszakban arra a sorsra jutott, hogy egyrészt megszüntették hagyományos önálló-önkormányzati szervezeti formáját és valamely vállalathoz vagy szervezethez csatolták, másrészt vegyeskarrá való átalakulásra és hagyományos repertoárja radiká-

2) Bácskai Erika — Manchin Róbert: Kutatási beszámoló a budapesti koncertközönség körében végzett felmérés eredményeiről. Kézirat, az MTA Zenetudományi Intézet zeneszociológiai osztálya birtokában.

lis megváltoztatására ösztönözték. Ha ez a törekvés elvben tartalmazott is pozitívumokat, amennyiben a hagyományos "Liedertafel" korlátai ellen irányult, a változás gyors és nemegyszer erőltetett véghezvitele negatív hatást szült. Reakcióként a későbbi években újjáalakuló régi munkásénekkarok gyakran ismét férfikarrá váltak és fölújították hagyományos repertoárjukat. Ezért ma mindinkább az elöregedés fenyegeti őket: b.) Az amatőr mozgalom új formái mindinkább a kamaraszerűség, az intenzív és önálló önművelés változatai felé fordulnak. De itt is többszörös szakadás van. Az 50-es évek végén indult "Ifjú Zenebarát Mozgalom" csakúgy, mint az amatőr mozgalomra is visszaható zenei általános iskolák intézménye, jórészt értelmiségi körökre szűkült vissza (bár újabban van néhány kezdeményezés egyrészt ipari tanuló zenebarát körök alakítására, másrészt munkás kerületekben zenei általános iskolák létesítésére – de ez is a probléma meglétére vall). A munkások zenei művelődési esélyeit tovább rontja, hogy a munkások utánpótlását biztosító szakközépiskolákban és ipari tanuló intézetekben még kisebb tere van a zenei nevelésnek, mint a középiskolák "elitebb" formáiban.

A hivatalos keretek tehát nem elégítik ki a zenei tömegnevelés szocialista társadalom igényelte feladatait. A tömegekben azonban ezúttal is több spontán igény volt, mint amennyit az illetékesek feltételeztek: megfelelő hivatalos keretek híján viszont ezek az energiák mintegy "méhen kívüli terhesség" formájában jöttek felszínre. Elsősorban az amatőr tánczenei együtteseken keresztül, amelyek az 50-es, 60-as évek fordulóján előbb amatőr jazz-zenekarok, majd ún. "beat" együttesek tömeges alakulásához vezettek. Bármennyire befolyásolták ezeket – kezdetben főleg a kapitalista országokból jött divatok útján – a tőkés szórakoztató ipar divathullámai, az ifjúság lehetőséget látott bennük muzikalitása, hangszertudása, improvizatív készsége, aktív zeneművelése ugrásszerű növelésére és egyben a világhoz való személyes-spontán viszonyának megfogalmazására – jobban, mint az amatőrség hivatalosan elismert, irányított és különféle hagyományokkal terhelt formáiban. Ezért legjobb része nem maradt meg a kommerciális tánczenénél, a "beat" szokványos formáinál, hanem a maga által művelt művészetet személyes jellegűvé tette, fölfedezve a népzene, a munkásfolklór pozitív hagyományait, a jelentős költészetet (József Attila, Radnóti stb), a művészet politikai elkötelezettségét. A legjobb ilyen ifjúsági énekes-hangszeres csoportok, amelyek alulról jövő áramlatokként jöttek létre (Gerilla, Monszun, Orfeo, Kaláka, Sebő-Halmos duó stb. és amelyeket csak vaskos leegyszerűsítéssel lehetne valamilyen szűk műfaji kategóriába ("pol beat", "folk beat", "protest song" stb.) szorítani, az ifjúság magas fokú művészi igényéről tanúskodnak és minden művelődéspolitikai elképzelésnek számolnia kell velük. Annál nagyobb hiányosság, hogy máig sem találták meg helyüket az amatőr mozgalom "elismert" formái közt. Támogatásuk nemcsak a szűkebb amatőr mozgalom, hanem az amatőr és a hivatásos zene közti kapcsolat termékeny új lehetőségeit ígérné.

4.) Szakadás a tánc- és "szórakoztató" zenén belül.

E műfaj beszűkülésére, szűk szakmai-üzleti csoportosulások meghatározta mozgáspályáira már az 1961-es zeneszociológiai felmérés fényt vetett. Abból csak az derült még ki, hogy a "szórakoztató szakma" képviselői indokolatlanul hivatkoztak a tömegigényre: a tömegigényben ugyanis ekkor már fordulat érlelődött. Ez a fordulat minden közvéleménynél is sokkal látványosabb formában ment végbe a b.) pontban említett amatőr tánczenei hullámmal, amely a tánczene professzionista mezőnyét valóságos elsöpréssel fenyegette, úgyhogy az utóbbiak védelmére a zenészek szakszervezete al-

kalmazott bizonyos megkötéseket, "kontárok" elleni intézkedéseket, jóllehet a "kontárok" — mint később kiderült, pl. az Illés-zenekar esetében — a mesterséget is jó néhányszor jobban értették, mint professzionista versenytársaik. A "spontán" és a "kommersz" sajátos dialektikája következtében viszont az amatőr hullám kezdeményezte elemek betörtek a professzionizmusba is; frigyüket az egymást követő táncdalfesztiválok repertoárja jellemezte. Ma az amatőr tánczenészek — különösen a "beat"-hullám csillapultával — sajátos kettős lehetőséget testesítenek meg. Egyrészt a szórakoztató ipar hatását viselik magukon és készek maguk is bekerülni a szórakoztató iparba — az anyagi ösztönzés is erre tereli őket; másrészt az az eddig alig ösztönzött lehetőség is adva van bennük, hogy amatőrként az igazi művészet felé lépjenek tovább.

x

Az amatőrséget ma már semmiképpen nem lehet az öntevékeny zeneművelés hagyományos formáira leegyszerűsíteni. Részben azért nem, mert különösen az ifjúság igénye egyre nő a saját maga által önállóan művelt, kamara- és klubszerű műfajok nagy változatossága iránt. De másrészt a modern technika vívmányai miatt sem. Míg a romantikus antikapitalisták a technikát mindenestül művészetellenesnek, a művészet aktív művelése ellen hatónak tekintik, a legújabb kutatások szerint a technika az ifjúság számára nemcsak fal, amely a művészettől elválasztja, hanem híd is, amely összeköti vele. Wilpert Imre kimutatta,[3] hogy az ún. magnós klubok, amelyek eredetileg tisztán "beat" tánczene átjátszására alakultak, rendkívül pozitívan hatnak az ifjúság hallásának fejlődésére (az átjátszandó számok kiválasztásában a fül a szelekciós eszközük), és pl. zenetörténeti stíluskorszakokat is sokkal jobban el tudnak határolni, mint azok, akik magnós klubokban nem vesznek részt. A hang és a kép modern produkciója és reprodukciója olyan komplex technikai-művészi amatőr tevékenység számára is megnyitja az utat, amely egyszerre fejleszti a technika, a zene, a képzőművészet, az irodalom iránti készséget, és mindezt öntevékeny-önálló módon, az egyéni tudást és képzelőerőt felszabadítva.

x

Zenéi életünk tehát az egyik oldalon zártnak és széttagoltnak tűnik, a másik oldalon pedig nagy spontán energiák törnek felszínre. A szétválasztás a "hivatalos" és a "spontán" formákat egyaránt eltorzítja, összekapcsolásuk viszont páratlan művelődéspolitikai lehetőségeket rejt magában. Ha tehát a MSZMP X. Kongresszusának a tartalmas művészet demokratizálására irányuló célját a zenében valóra akarjuk váltani, mindenekelőtt olyan zenepolitikai koncepció szükséges hozzá, amely egyrészt általában is fokozza és koncentrálja a zenekultúrát szolgáló anyagi ráfordításokat (hangversenytermek építése, hivatásos zenekarok létesítése, a zeneoktatás és zenei népművelés kiterjesztése stb.), valamint a tartalmas zeneművészet propagandáját a tömegkommunikáció különböző csatornáin át, de másrészt különös figyelmet fordít az amatőr és ifjúsági mozgalomban alulról fölmerült új formákra, amelyek kellően átgondolt művelődéspolitika esetén új lehetőséget nyújtanának az elit- és tömegkultúra kapitalizmustól örökölt szakadásának a fölszámolására.

3) Wilpert Imre: Zeneszociológiai felmérés a pop-zene tárgykörében. 1970. Kézirat, az MTA Zenetudományi Intézet zeneszociológiai osztályának birtokában.

II. A MAGYAR ZENEKULTÚRA INTÉZMÉNYRENDSZERE

A zenekultúra komplexitásából következik intézményhálózatának sokrétűsége. Pontatlan már az "intézmény" meghatározás is, az alábbiakban háromféle értelemben használom: 1. intézmény, vagyis költségvetési szerv: 2. vállalat, vagyis a vállalati gazdálkodás szabályai szerint működő szerv: 3. társadalmi szervezet (az alábbi felsorolásban 1., 2. és 3. számozás utal arra, hogy melyik intézmény melyik kategóriába tartozik).

A zenekultúra intézményhálózatából a felszabadulás előtt igen kevés volt meg. Az intézmények többsége két lépcsőben született:

a) 1949–1953 között

b) 1958 után

Lássuk tehát a magyar zenekultúra intézményrendszerét.

A felszabadulás előtt született s mindmáig fennmaradt:

M. Áll. Operaház 1.
Zeneművészeti Főiskola 1.
Szerzői Jogvédő Hivatal (az államosításig zeneszerzők és szövegírók szövetkezete) 1.
Nemzeti Zenede

1949–1953 között született

Országos Filharmónia 1.
Vidéki operatársulatok 1.
alsó- és középfokú áll. zeneoktatási hálózat (korábbi alapokon) 1.
M. Népköztársaság Zenei alapja (ma Művészeti Alap Zenei Szakosztálya) 1.
MTA Népzenekutató Csoport 1.
Zeneműkiadó 2.
Hanglemezgyártó 2.
Magyar Zeneművészek Szövetsége 3.

1958 után született

Nemzetközi Koncertigazgatóság (impresszárió) 1.
Budapesti Zenei Versenyek és Fesztiválok Irodája 1.
Országos Rendező Iroda 1.
MTA Zenetudományi Intézete 1.
Zeneművész Szakszervezet Zenepedagógus Szakosztálya 3.
Ifjú Zenebarátok Magyarországi Szervezete 3.
Kórusok Országos Tanácsa (KÓTA), az 1951-ben feloszlatott Bartók-Szövetség utóda 3.

A felsoroltakon kívül számos intézményünk egyik tevékenységi köre zenei irányú. Ide tartozik a zene vállalat típusú egész kereskedelmi hálózata: Állami Könyvterjesztő és Művelt Nép (zenei könyv, kotta, lemez); Keravill (lemez); KULTÚRA Külker. V. (zenei könyv, kotta, lemez export és import). Nem kereskedelmi jellegű nemzetközi kapcsolatok területén a Kulturális Kapcsolatok Intézete, teljesen más feladatkörrel a Magyar Rádió és Televízió, a TIT, számos tömegszervezet és – a decentralizáció óta – bizonyos értelemben a tanácsok hálózata.

A magyar zenekultúra szerkezete olyan bonyolult, hogy azt például gyakorlatilag lehetetlen kiszámítani, mennyi a teljes zenekultúra éves költségvetése — s en-

nek következtében az is áttekinthetetlen, hogy a meglevő anyagi eszközök a leghatékonyabban kerülnek-e felhasználásra, olyan célokra fordítjuk-e a pénzt, amelyek a zenekultúra fejlődése szempontjából a legégetőbbek, legfontosabbak. A komplexitás jele, hogy csupán a Művelődésügyi Minisztériumban — amely pedig nem egyetlen főhatósága a zenekultúrának — hét főosztály, illetve főigazgatóság hatáskörébe tartoznak zenei intézmények vagy a zenei tevékenység területei. Olyan állami főhatóság, amely a zenekultúra egészét folyamatosan áttekintené, koordinálná, hathatósan befolyásolná, nincs.

Zenei intézményeink elmúlt 15 esztendős tevékenységét mindmáig érezhető hatással befolyásolják létrejöttük körülményei. Kereteik olykor túlságosan is tágasak, általában s jellemzően viszont igen szűkek.

A felszabaduláskor már megvolt intézmények feladatai, munkakörülményei többször s jelentősen megváltoztak. Az Operaház 1949 után "kamara"-színházat kapott a 2400 ülőhellyel rendelkező Erkel Színházban. A napi közel 4000-res operanézőszám az 50-es évek derekáig biztosítható volt, a látogatók száma 1955-ben tetőzött 1 millió 216 ezer nézővel (nyári szabadtéri előadásokkal együtt) és 99,7 százalékos látogatottsággal, 605 előadással. Az 1968/69-es évadban már csupán 622 000 nézője volt a két fővárosi operaháznak 521 előadáson, 73,4 százalékos látogatottsággal. Az előadások száma azóta tovább csökkent — évadonként 500 — a közönség száma s a százalékos látogatottság azonban mégis emelkedett, elsősorban az ifjúsági sorozatok növekedésének hatására. Míg egyfelől nyilvánvaló, hogy hiba volna bezárni az egyik operaszínházat, mert ezzel sokszázezer nézőt fosztanánk meg a zenétől s kvalifikált muzsikusokat tennénk kenyértelenné, másfelől nyilvánvaló, hogy a két színház mérete túlságosan is tág Budapest számára. Az igazsághoz hozzátartozik az is, hogy a két opera százalékos látogatottsága mélypontján is magasabb volt a fővárosi prózai színházakénál (kivéve a Vidám Színpadot).

A Zeneművészeti Főiskola feladatköre 1949 után, a zenepedagógiai reform következtében gyökeresen megváltozott. Megszűnt az intézet pedagógiai vertikum jellege (alsó- és középfokú oktatómunkája). Előtérbe került az iskolai, zeneiskolai igényeket kielégítő tanárképzés, illetve "művész-tanár" képzés. A hangszeresek kettős, "művész-tanár" diplomája rengeteg félreértés forrása lett, mivel tulajdonosai a "művész"-diplomát vették komolyan és százával követeltek — követelnek — pódiumot hangversenyezésre alig alkalmas muzsikusok. Az elmúlt években állította vissza a Főiskola, legalább a különleges tehetségek felkarolásával, a vertikumjelleget s különválasztotta a művész, a tanár és a zenekari muzsikus képzést.

Az ugyancsak "örökölt" Szerzői Jogvédő Hivatal — illetve: Zeneszerzők és Szövegírók Szövetkezete — az államosítás után szintén alaposan megváltozott. Az eredetileg elsősorban a muzsikusok céljait szolgáló intézmény az 50-es évek elején átmeneti állapotból stabil helyzetté vált s ma a Szerzői Jogvédő Hivatal évi forgalmában — bár az intézménye a Műv. Min. Zene- és Táncművészeti Főosztályának főhatósága alá tartozik — az irodalom, színház, film és tévé sokkal nagyobb volumen, mint a muzsika, kivált, ha a zenei forgalomból levonjuk a Bartók és Kodály-jogdíjakat, amelyek nem a hivatal propagáló tevékenysége nyomán, hanem a világszerte meglévő érdeklődés eredményeképpen folynak be mind nagyobb összegben.

Ha az "öröklött" intézmények ellentmondásos körülmények között fejlődtek, az ellentmondások még inkább jellemzik a hőskorban, 1949—53 között létrehozott s szocialista zenekultúrához valóban nélkülözhetetlen zenei intézményeket. Kiváltkép-

pen vonatkozik ez az Országos Filharmóniára, a vidéki operatársulatokra, a Zeneműkiadóra és a Hanglemezgyárra. Ezek az intézmények már létrejöttük pillanatában is a szükségesnél "több számmal kisebb ruhát" kaptak, abban a hitben, hogy a ruha majd együtt növekszik az intézménnyel, sőt gyorsabb ütemben növekszik, az intézménynél, s így rövid idő alatt összhangba kerül az intézmény működési köre és a működést szolgáló bázis. Ezt azonban először megakadályozta az I. ötéves terv irreálisan feszített beruházási programja, másodszor — 1953 után — megakadályozta a politika és gazdaságpolitika megannyi szélsősége. Így azután az intézményekkel együtt az elmúlt 15 esztendő gondok özönét is örökölte. (Figyelemre méltó az is, hogy 1953-58 között új zenei intézmény nem született, de volt olyan, amelyik megszűnt — Miskolci Operatársulat, SZOT hivatásos Szimfonikus Zenekar —, vagy csökkentett létszámmal és teljesítőképességgel élt tovább — Rádiókórus, Állami Népi Együttes Kórusa.

Az állami hangversenyrendezés helyzetét kezdettől meghatározta, hogy Magyarországon a felszabadulás óta egyetlen hangversenyterem sem épült, s nem épült 1909 óta a felszabadulás előtt sem. Az 50-es évek kezdetén vidéken nem sikerült létrehozni új hivatásos szimfonikus zenekarokat, az újonnan alapított együttesek félhivatásos keretek között működtek s csupán 1962-től kezdve sikerült fokozatosan mind az öt vidéki nagyvárosban megteremteni a hivatásos szimfonikus zenekart. E mellett a szilárd bázis mellett négy fővárosi utazó együttes járja rendszeresen az országot és mintegy 12 vidéki városban működik — kisegítő helyi erőként — évi 3-4 hangverseny adására alkalmas félhivatásos zenekar.

Ilyen körülmények között a hangversenyek számában és látogatottságában a 60-as évek derekén következhetett be minőségi változás. Az addigi évi ezer koncert kb. 400 ezer hallgatójával szemben 1971-ben már 2047 hangversenyt 827 000-en hallgattak meg. A termek kihasználása 90 százalék fölött jár és a hangversenystatisztikák valamennyi mutatója évről évre javul. A koncertéletben rendkívül finom és érzékeny egyensúlyi állapot alakult ki a rendelkezésre álló kapacitás és a közönség száma között. Ha az érdeklődés ugrásszerűen megnövekednék, vagy a kapacitás csökkenne, a hangversenyélet tartalékokkal nem rendelkeznék. Például: ha a budapesti Operaház műszaki rekonstrukciója — amely több évet vesz igénybe — megkezdődnék, az operai üzem az Erkel Színházat maximálisan igénybe venné és a hangverseny kiszorulna. Ezáltal a budapesti hangversenyek száma ugyan csupán 10-12 százalékkal csökkenne, a közönség száma azonban már közel 30 százalékkal csappanna meg. Sőt, többel, mert a jelenlegi bérleti rendszerben az Erkel Színház hangversenyein olyan művészek szerepelnek, akik attraktívvá teszik a többi koncertet is.

A vidéki operatársulatok megfelelő létszámú "csoportos személyzet" (zenekar, kórus, balett) nélkül születtek meg az 50-es évek elején s a normális működés igényei és lehetőségei közötti ellentmondást a mai napig sem sikerült teljesen feloldani. Az operatársulatoknak máig sincs saját zenekara, a három város (Debrecen, Pécs, Szeged) immár hivatásos szimfonikus zenekara kíséri az előadásokat, de még az is csupán Szegeden megoldott, hogy ne ugyanez az együttes kényszerüljön operett és zenés vígjáték kísérésére. Igényesebb feladatokkal nehezen birkózik meg a 30-40 tagú színházi kórus. A szólóénekesek jelentős része Budapesten lakik, az énekeseket nem sikerült helyhez-városhoz kötni (lakás!). A vidéki együttesek évente két, maximum három bemutatóra, illetve felújításra vállalkozhatnak. Mindez együt-

tesen nem teszi eléggé vonzóvá a vidéki operajátszást, amelynek látogatottsági mutatói lényegesen rosszabbak, mint a budapesti Operaház adatai.

Kiváltképpen élesen érzékelhetők az ellentmondások a hanglemezgyártásban. A Hanglemezgyár az 50-es évek elején saját stúdió, présüzem, terjesztő apparátus nélkül jött létre. Elsőnek a stúdió készült el, amely azonban kicsiny méretei következtében nem alkalmas nagyobb együttesekkel készítendő felvételekre. 1957-ben ilyen körülmények között kezdődött meg a mikrobarázdás hanglemezek gyártása. A hangfelvétel technikája igen sokat fejlődött s a nemzetközi hanglemez-szaksajtó az elmúlt években már elégedett felvételeink technikai színvonalával. Hiába készülnek azonban megfelelő technikai színvonalon a felvételek, ha a préselés, amely a Kohó- és Gépipari Minisztérium vállalatának (Kábelgyár) reszortja, a hanglemezgyár által gyakorlatilag ellenőrizhetetlen. 1971-ig a helyzet már annyit romlott, hogy a meghatározott időpontra tervezett lemezek 6-9 hónapos késéssel jelentek meg a piacon, ami a tekintélyes hanglemezexportot is érzékenyen sújtotta. A nyomdai helyzet általános romlása szintén rendkívül negatív hatású volt, mivel az igényes — és a nyomdáknak ehhez képest nem eléggé jövedelmező — tasaknyomás is hatalmas késéssel, tervezhetetlen időpontokban készült el.

A Hanglemezgyár évek óta 2500 percnyi komoly zenei felvételt készít évente, s ezzel jelenlegi technikai lehetőségeinek határán jár. Ebből mintegy 250-300 perc a kortárs magyar zene, a többin a Bartók-, Kodály-, Liszt-sorozat, a magyarországi zenei emlékek felvétele (Musica rinata), fiatal előadóművészek stb. osztoznak. A lehetőségek számbavételével sikerült kialakítani olyan műsorpolitikai koncepciót, amely idehaza állja a versenyt a csehszlovák, NDK-beli és szovjet hanglemezgyártás sokkal szélesebb repertoárjával és állja a nemzetközi versenyt is a nagy világcégek összehasonlíthatatlanul gazdagabb választékával.

1975-ben kezdik meg Dorogon a Hanglemezgyár saját présüzemének felépítését. Lényeges javulást csakis ennek a gyárnak a működésétől várhatunk.

A Zeneműkiadó az 50-es évek elején igen elmaradott nyomdaüzemmel kezdte meg munkáját, s feladatait hosszú ideig nem tudta megfelelően ellátni. Elsősorban a kortárs magyar zene kiadása sínylette meg a technikai adottságok hiányát. A legjobb esetben 2-3 éves átfutással jelentek meg a művek, s ennek eredményeképpen szüntelenül nőtt az adósságok száma. Az adott körülmények között gondolni sem lehetett e helyzet gyökeres megváltoztatására.

A Zeneműkiadó tevékenységére ösztönzően hatott az új gazdasági mechanizmus bevezetése. 1968 nyarán megkezdte s 1970-ig befejezte nyomdája teljes rekonstrukcióját s ennek eredményeképpen ma a világ egyik legkorszerűbb zeneműnyomdájával rendelkezik. A 2-3 éves átfutás 2-3 hónapra csökkent, ennyi idő alatt nagy terjedelmű, igényes partitúrák is elkészülnek. Átalakult az egész kiadási program. A zeneművek három csoportja (komoly zene, könnyű zene, tömegműfajok — kórus, pedagógia, népzene — a következőképp alakult):

	1967	1970
komoly zene	141 mű (31,3%)	368 mű (57,7%)
könnyű zene	59 mű (13,1%)	42 mű (6,6%)
tömegműfajok	250 mű (55,6%)	228 mű (35,7%)

	példányszám (ezerben)	
komoly zene	114 (5,6%)	225 (14,4%)
könnyű zene	1514 (73,4%)	748 (48%)
tömegműfajok	435 (21%)	585 (37,6%)

	forintérték (ezerben)	
komoly zene	1931 (19,3%)	6451 (41.9%)
könnyű zene	4327 (43,3%)	4515 (29.3%)
tömegműfajok	3741 (37,4%)	4446 (28.8%)

1971-ben és 1972-ben az arányok még inkább eltolódtak a könnyűzene rovására. A Zeneműkiadó tehát vállalati keretek között mindinkább zenei értéket állít elő rentábilisan. A zenei könyvkiadási program kevésbé egyértelmű. Igaz, a zenei könyvek száma is megduplázódott, a korábbi évi 20 könyv helyett az utóbbi esztendőkben már 40 jelent meg. A kiadói programból azonban ezzel párhuzamosan kiszorul a zenetudomány, mind abszolút számok, mind arányok tekintetében. A könyvek sokféle közönségigényt elégítenek ki s igen pozitív az olyan mozgékony sorozat, amilyen a Zeneélet is, de tudományos publikációt hovatovább egyetlen magyar kiadó sem lát szívesen és nincs olyan kiadónk, amely a zenetudomány gondozását valóban feladatának tekintené.

Mind a hanglemezek, mind a zenei könyvek és kották terén megoldatlan a terjesztés. Mindkét vállalat kiszolgáltatott helyzetben van. A kereskedelem szívesebben foglalkozik gyorsan eladható, divatos zenei "áruval", mint munkaigényesebb, értékes produktummal. Országosan hiány van hozzáértő eladó szakemberben. A hanglemezterjesztés új formája a Hanglemezklub, amely tagjainak a kereskedelem kikapcsolásával és jelentős kedvezménnyel adja a felvételeket. A zeneműforgalmazásban jelentős újdonság, hogy 1971 januárjától a kotta nagykereskedelem a Zeneműkiadó hatáskörébe került át.

A zenei kiadványokat — beleértve a hanglemezt is — rendkívül hátrányosan érintette az elfekvő készleteket sújtó büntetőkamra rendszer. Ennek "köszönhető", hogy a "fölös" lemezkészlettől a kereskedelem időről időre kiárusítással igyekezett szabadulni s kortárs magyar művek igen sok felvétele eltűnt a piacról. Ennek következménye, hogy a nyomtatott publikációkat terjesztő Állami Könyvterjesztő Vállalat a zenei könyvek példányszámát többnyire elképesztően alábecsülte. (Bartha Dénes Beethoven 9 szimfóniája c. könyve, amelynek 3. kiadása a Beethoven bicentenáriumra jelent meg, napok alatt fogyott ki 1970 végén s azóta sem kapható – hogy csak egy példát említsek.) A Zeneműkiadó újabban saját rizikóra a megrendeltnél nagyobb példányszámban is kihozatja kiadványait, ami persze tartósan nem megoldás, mert a terjesztő, kereskedelmi apparátus helyett vállalja a kockázatot.

A Zeneműkiadó legújabb tevékenységi köre az új magyar művek külföldi bemutatásának elősegítése. Ezt részint az tette időszerűvé, hogy a zenekari anyagokat a Kultúra útján a Zeneműkiadó kölcsönzi, részint, hogy érdekeltté vált anyagilag is a külföldi szerzői "kisjogokban". A Zeneműkiadó két éve külön utazó, külföldi propagandistát alkalmazott, s ennek máris van eredménye a külföldi játszottságban. Ez az eredmény természetesen viszonylagos, az a lényeges, hogy a Zeneműkiadó is erőfeszítéseket tesz az új magyar művek külföldi előadásának elősegítésére, arra, hogy ez a kérdés végre túljusson a holtponton.

A tömeges zenei nevelés elősegítésére létrehozott állami alsó fokú zeneoktatási hálózat az 50-es évek hatalmas fellendülése után fokozatosan stabilizálódott s inkább az eredmények tartására, semmint növelésére rendezkedett be. A demográfiai hullám tetőzése a zeneiskolákban szinte egyáltalán nem éreztette a hatását. Az elmúlt 10 évben az alsófokú zenetanulásban pozitív átrétegeződés figyelhető meg. 1961/62-höz képest 1971/72-ben mintegy tíz százalékkal többen tanultak zenét, ezen belül azonban jelentősebben növekedett az állami zeneiskolák növendékeinek száma s erőteljesen csökkent a sokkal kevésbé áttekinthető és ellenőrizhető Zeneoktatói Munkaközösségek növendékeinek száma. Utóbbiakban megnövekedtek a különféle gyorstalpaló könnyűzenei kurzusok. 1971/72-ben az összes alsó fokú zeneiskolai növendékek 90 százaléka állami zeneiskolába járt. A növendékek teljes száma ebben a tanévben mintegy 54 ezer. Az összes általános iskolás gyermekeknek 3,8 százaléka, az összes középiskolásoknak már csak 2 százaléka tanult zenét. A pályaválasztáshoz közeledve, csökken tehát a zenetanulási kedv (s középiskola eleve kevesebb van az országban, mint általános iskola!). Ugyanezt jelzi, hogy miközben alsó fokon tíz év alatt 10%-kal növekedett a növendékek száma, középfokon, a Zeneművészeti Szakközépiskolákban ugyanebben az időszakban a növendékek száma 10%-kal csökkent.

A Magyar Népköztársaság Zenei Alapja 1952-ben született (1968 óta az egyesített Művészeti Alap Zenei Szakosztálya) a zenei alkotó munka anyagi támogatására, szintén ellentmondásos körülmények között. A többi szocialista országban a Zenei Alap hatalmas saját anyagi erőforrással rendelkezik, vagy a már szerzői joggal nem védett zeneszerzők után befolyt jogdíjakból vagy vállalkozásokból. A mi Zenei Alapunk ilyen forrással kezdettől nem rendelkezett, az egyesítés előtt a Szerzői Jogvédő Hivataltól kapott pénzből látta el feladatait, adott alkotói előleget, támogatást, tartott fenn alkotóházat (pontosabban: üdülőt). Az irodalmi, képzőművészeti és zenei alap egyesítése után az a helyzet lényegesen javult, mert a volt Képzőművészeti Alap saját vállalkozásai révén évente hatalmas bevételeket tudhat a magáénak. A Zenei Szakosztály lehetőségei nagymértékben megnövekedtek s a megszokott rutinmunka mellett, megnövelhette az alkotó támogatások számát, jelentős összeget fordíthatott vidéken modern zenei hangversenyek rendezésére és rendszeressé tehette két zenei folyóiratunk, a Muzsika és a Magyar Zene kiáltóan alacsony honoráriumainak megtoldását.

Az 1958 után létrejött új zenei intézmények közül az Országos Rendező Iroda a Filharmóniából vált ki a szórakoztató műfajokkal kapcsolatos tennivalók ellátására. Tevékenységüket nem tudom értékelni, áttekinteni, mert egyáltalán nem értek hozzá. Az egyetlen, amit pozitívumként tudok megemlíteni, hogy az elmúlt 5-6 évben elhozta Magyarországra a jazz számos jelentős képviselőjét.

A másik két intézményt a nemzetközi vérkeringésbe való bekapcsolódásunk hívta életre. A Nemzetközi Koncertigazgatóság mint állami impresszáló szerv, a korábbi évek művészcseréjét volt hivatva kereskedelmi alapokon folytatni és továbbfejleszteni. 15 éves munkáját általános elégedetlenség kíséri, amit már az is jelez, hogy fennállása óta már az ötödik igazgató vezeti, míg a zenei intézmények túlnyomó többségében a vezetés stabilnak mondható. A Nemzetközi Koncertigazgatóság (továbbiakban NKI) hatáskörébe tartozik minden zenével és tánccal kapcsolatos export és import, cigány- és szimfonikus zenekarok utaztatása éppúgy, mint bártáncosnők és balerinák külföldi szerződtetése.

Feladata az lenne, hogy 1. minden olyan előadóművészünknek, aki arra érdemes, megszervezze a nemzetközi karriert, 2. a nálunk valóban fölösleges, túltermelt zenei "munkaerőt" külföldön kenyérhez juttassa, 3. a hazai zenei életet a legjobb külföldi művészek fellépésének megszervezésével erősítse. Az NKI ma a kezdeti évek külföldi szerződéseinek sokszorosát produkálja, de messze nem annyit, amennyire szükség lenne.

A joggal bírált hiányosságok forrása hármas: 1. az NKI gyakorlatilag export-import vállalat, amely azonban intézményi keretek között dolgozik, vagyis azok az önálló jogok, amelyek ma Magyarországon vállalatokat megilletnek, az NKI-t nem illetik meg. 2. a magyar zenekultúra természetes partnerei, a szocialista országok gyakorlatilag az 50-es évek elején kialakult kontingentált művészcsere alapjára helyezkednek, ami teljesen lehetetlenné teszi a kereskedelmi tevékenységet. (Extrém példa: a Szovjetunió annyi muzsikust vesz át tőlünk, amennyit mi a Szovjetuniótól, tekintet nélkül a két ország méreteinek különbözőségére.) 3. A nemzetközi helyzet következtében — az ellenforradalom utáni elszigeteltség fokozatos feloldódása után — az NKI több ütemet késve, a többi szocialista ország mögött sok évvel lemaradva jelent meg a kapitalista országok zenei életében, amikor más baráti országok, kihasználva a békés egymás mellett élés előnyeit, már behatoltak számos nyugati ország zenei piacára.

Ilyen körülmények között az NKI az utolsó 5-6 évben — legalábbis elvben — azt az impresszáriós gyakorlatot folytatja, hogy a legnagyobb tehetségeknek igyekszik helyet teremteni a világban, a többi előadóművésznek pedig mint monopolszerv igyekszik lebonyolítani azt a szereplési lehetőséget, amelyet személyes vagy más nexusai révén maga a művész teremtett meg. Az NKI munkamódszerére fennállása óta igen sok a panasz lassú, bürokratikus ügyintézéséért. Igen gyakori, hogy levelekre nem válaszolnak, ami által sok fellépés kútba esik. Igen sok esetben azonban éppen a vállalati önállóság hiányzik ahhoz, hogy az ügyeket operatíven, gyorsan bonyolíthassák.

A Budapesti Zenei Versenyek és Fesztiválok Irodája az 1956-os Liszt-verseny apparátusából alakult és a Magyar Zeneművészek Szövetségéből vált ki a 60-as évek elején. Az elnevezés nem fedi az iroda tevékenységi körét, mert fesztivált nem rendez. Zenei versenyeink rendezőszerve, néhány éve megrendezi a nyári Bartók Szemináriumot, 1972 óta intézi a fiatal magyar előadóművészek külföldi nemzetközi versenyeken való részvételét (ez 1952-1971 között a Magyar Zeneművészek Szövetsége hatáskörébe tartozott). Kiadói tevékenységet folytat: évente egyszer három nyelvű zsebkönyvet ad ki a magyar zenei életről s évente öt alkalommal angol nyelvű újság formátumú kiadványt aktuális zenei eseményekről. A kiadói tevékenységhez kapcsolódóan született az az elképzelés, hogy az Iroda fokozatosan váljék zenei propagandacentrummá. Erre a feladatra azonban jelenlegi apparátusa aligha alkalmas, hiszen egyetlen képzett muzsikus munkatársa sincs. A propagandacentrum, amelyre pedig nagy szükség volna, zenei dokumentációt, kották-lemezek-magnószalagok rendszeres küldését, a világot járó szakemberek, szakképzett zenei menedzserek alkalmazását feltételezi.

A nem "tiszta" zenei profilú intézmények közül kiemelkedő jelentősége van a Rádió és a Televízió zenei tevékenységének. Nagyobb múlttal és tapasztalattal a Rádió rendelkezik. Műsoridejének 60 százaléka zene s ebből jelentős rész értékes műalkotás. A Rádió a kortárs magyar zeneszerzés és előadóművészet eléggé magas-

ra nem becsülhető fóruma. A születő új művek jelentős részét a Rádió rendeli (fizeti) és veszi hangfelvételre. Bár az új magyar művek éves felvételi volumene igen nagy, s bár a Rádióban az egyszemélyi lektorálásnak sok évtizedes hagyománya van, meggondolkoztató, vajon nem lenne-e demokratikusabb, ha az új magyar zene válogatását és elbírálását bizottság végezné. Előadóművészeink felvételen s élő adásokban igen sokat szerepelnek mikrofon előtt. A kisebb szereplések mellett az utóbbi időben egyre gyakoribbak a teljes hangverseny időtartamú szereplések. Még mindig megoldatlan, hogy a Rádió az előadóművészeknek rendkívül alacsony honoráriumokat fizet. Igen magas színvonalú a Rádió két előadóművész-együttese, a MRT Szimfonikus Zenekara és Vegyeskara; utóbbi az egyetlen olyan hivatásos vegyeskarunk, amely a legnehezebb feladatok ellátásra is alkalmas.

A Rádióval kapcsolatban meg kell említeni, hogy a 20. század zenéjének ez az egyetlen nyílt és gazdag választékot kínáló fóruma. Ugyanakkor a Rádió a régebbi korok kevésbé ismert értékeinek is publicitást ad.

Kiemelkedő munkát végez a rádió a zenei ismeretterjesztés terén. Ebben a minőségében egyúttal a magyar zenetudomány értékes műhelye is. A műsortípusok különféle ízlést és érdeklődést igen nagy választékkal elégítenek ki, a legmagasabb színvonalú esztétikai előadás és a népszerűsítő szándékú kommentár egyaránt helyet kap. A rádiónak élénk zenekritikai rovata van (Új Zenei Újság, Kritikusok hanglemezekről stb.). Zenei versenyeinek, vetélkedőinek, fejtörőinek (Ki nyer ma?) igen nagy a publicitása.

Külön említésre méltó az Ifjúsági Rádió zenei tevékenysége, amely magába foglalja az Éneklő Ifjúság mozgalom feltámasztását, az Ifjú Zenebarátok hiradóját, szórakoztató műsorokat (Filharmonikusok Klubja) stb.

Értékesek azok a vegyes blokk-műsorok (Petőfi Rádió: Kettőtől hatig stb.), amelyekben sok irodalmi-zenei-politikai anyag között mindig van értékes muzsika is.

A tévé zenei rovata ilyen választékot természetesen nem kínál. Az elmúlt két évben (1971 óta) mind mennyiség, mind minőség tekintetében lényeges változás állott be. Az olasz tévé 1972-ben 5000 órányi műsoridőből mindössze 90 órát fordított értékes zenére (két műsor naponta). Nálunk sokkal szerényebb adásidőben sokkal több a zene: hangverseny, operaközvetítés, zenei klub stb. A tévé igyekszik rögzíteni a nálunk járt legnagyobb művészek szerepléseit és mindinkább nyilvánosságot biztosít a hazai előadóművészetnek. Kialakultak a hangversenyközvetítés képi áttételének jó módszerei. Az ismeretek terjesztésében a legnagyobb, mondhatni országos hatású sorozat Bernsteiné. A tévében évek óta több az értékes muzsika, mint a silány zenei termék. Jelentős kezdeményezés a Tévé Zenés Színháza, új magyar operákkal és klasszikus operettekkel.

A rádióban — részben a tévében is — szelektál a zenei műsorokban az, hogy milyen időpontban és milyen adón kerülnek közvetítésre. URH és 2-es csatorna csak az ország kis részén fogható, este 11 után kevesen rádióznak stb.

Az intézmények tevékenységi körének fenti, vázlatos ismertetése után három összefoglaló témát érintek, szintén vázlatosan:

1. Az intézmények irányítása
2. Az új gazdasági mechanizmus hatása
3. Az intézmények együttműködése (hazai munkamegosztás) és a nemzetközi zenei életben való részvétel (nemzetközi munkamegosztás).

A zenei intézmények irányítása és társadalmi ellenőrzése több szempontból is figyelmet érdemel. Zenei intézményeink a kulturális élet más területeitől különböznek abban, hogy tevékenységi körükben monopolhelyzetet élveznek, a gyakran hangoztatott műhelyelv tehát abban az értelemben, ahogyan erről irodalomban, filmben, színházban szó esik, a zenére nem érvényesíthető. Egyetlen intézmény sem válhat — és nem is válik — egy stílus vagy tendencia képviselőjévé. Erről — s általában az intézmény vezetéséről — három szinten gondoskodnak: 1. az irányító főhatóság; 2. az intézmény vezetése; 3. az intézmények mellett működő vezetőségek, művészeti tanácsok szintjén. Utóbbiak egyrészt az intézmények tevékenységének demokratizmusát hivatottak biztosítani, másrészt, mivel a legtöbb zenei intézmény felelős vezetője nem muzsikus szakember, a társadalmi kontroll egyúttal zenei szakmai támogatást is jelent.

Nem-muzsikus igazgatja az Országos Filharmóniát, a Szerzői Jogvédő Hivatalt, a Zeneműkiadót, a Hanglemezgyártó Vállalatot, a Nemzetközi Koncert Igazgatóságot, valamint a Budapesti Zenei Versenyek és Fesztiválok Irodáját. A két utolsó intézmény kivételével, más-más elnevezéssel és feladatkörrel, tevékenykedik vezetőség, illetve művészeti tanács. Ugyancsak van tanácsadó bizottsága a Rádió Zenei Főosztályának, illetve vezetősége a Művészeti Alap Zenei Szakosztályának.

Az Alap és a Jogvédő vezetősége döntéseket hoz, a művészeti tanácsok az intézmény vezetőjére kötelező határozatokat nem hoznak, javaslataikat azonban — elsősorban a tervezés stádiumában szívesen hallgatják meg és — ha reálisak — örömmel veszik figyelembe.

A tanácsadó bizottságok, művészeti tanácsok, vezetőségek személyi összetételében jelentős szava van a Magyar Zeneművészek Szövetségének, amely egyben a zenei intézmények kollektív társadalmi ellenőrző és segítő testülete is (ha az elmúlt 8-10 év gyakorlatát s nem a kiragadott 1972-es évet vesszük tekintetbe). Segítségért, tanácsért, akár bírálatért is szívesen fordulnak a zenei intézmények a Szövetséghez, függetlenül attól, hogy a döntést végül is minden ügyben az intézmény felelős vezetőjének kell meghoznia.

A társadalmi kontroll az egyes intézményeknél nem azonos értékű, intenzitású. Ez az ellenőrzés nagyjából-egészéből mégis jelentősen hozzájárul ahhoz, hogy a zenekultúra képviselői — a muzsikusok — és az intézmények között olyan feszültség az elmúlt 15 évben soha nem keletkezett, mint amilyen a képzőművészeti életben lépten-nyomon tapasztalható.

x

A gazdaságirányítás új mechanizmusának bevezetése a zenei intézményekre pozitív és negatív hatást egyaránt gyakorolt. A legnagyobb pozitívum, hogy a haszonnal dolgozó zenei intézmények — Hanglemezgyár, Nemzetközi Koncert Igazgatóság, Országos Rendező Iroda — jövedelme és a zene után befolyó kulturális járulék teljes egészében zenei célokat szolgál s e fölött a mintegy évi 24-25 millió forint fölött a Művelődésügyi Minisztérium Zene- és Táncművészeti Főosztálya rendelkezik. Ez vívmány, abban az értelemben is, hogy a zenekultúrának ezt valóban ki kellett vívnia, s eléréséhez jelentős ellenállást kellett legyőznie.

Az összeg a zenekultúra fejlesztési igényeihez mérten, igaz, nem sok. Hiszen láttuk, hogy minden intézmény, a normális működéshez szükséges bázis töredékével

rendelkezett megalapításának időpontjában. Az anyagi erő mégis elegendő volt arra, hogy valamennyi vidéki nagyvárosban megszülessen a hivatásos szimfonikus zenekar (ehhez a tanácsok is hozzájárultak anyagiakkal), valamelyest rendezni lehetett pár éve a már-már tűrhetetlenül alacsony zenekari fizetéseket; javítani lehetett az előadóművészek helyzetét; támogatni a zenei alkotó munkát (zeneszerzés, zenetudomány) stb.

A dolog fonákja, hogy a fontos zenei célokra fordítható összeg forrása az az igénytelen, sokszor ízlésromboló szórakoztató zeneipar, amelyet a zeneművészet bázisának erősítésével szeretnénk hosszú történelmi időszak elteltével fokról fokra kiszorítani. Ujfalussy József igen találó — nem szó szerint idézett — megfogalmazása szerint arról van szó, mintha az alkoholellenes propagandát az alkoholfogyasztásból befolyt haszonból finanszíroznánk, vagyis minél több alkohol fogy, annál többet lehet ellenpropagandájára fordítani.

A zenekultúra egészére, valamennyi intézményre együttesen ez a tétel természetesen nem érvényes, hiszen szükségleteiket egy adott, meghatározott szinten az állami költségvetés elégíti ki s csupán a Műv. Min. Zene- és Táncművészeti Főosztálya ellenőrzése alá tartozó intézmények állami támogatása is a sokszorosa a szórakoztató zeneipar termelte haszonnak. Egy-egy részterületre azonban nagyon is érvényes a fent említett gondolat. Annál inkább érvényes, mennél megoldatlanabb az adott intézmény helyzete, mennél nagyobb a feladatkör és a lehetőségek közötti ellentmondás.

Éppen ezért jó példa a Hanglemezgyáré. Évente mintegy 5 millió forintot fizet be a zenei kasszába, különböző tánczenei felvételek hasznából. (Zenekari mű felvétele csupán 12-15 ezer eladott példány után rentábilis, ezt pedig kevés lemez éri el.) Ezt a körülbelül 5 milliót a Hanglemezgyár évente vissza is kapja, új magyar művek felvételének, fiatal előadóművészekkel készítendő — és a nemzetközi propagáláshoz ma már nélkülözhetetlen — lemezek támogatására. Ha kevesebb tánczenei lemez készülne, vagy fogyna el, kisebb lenne az értékes vállalkozások támogatására fordítható összeg.

Olykor műsorpolitikai hatása is van a gazdálkodás új rendszerének, kiváltképpen az Országos Filharmónia munkájában. Igaz, évről évre növekszik az eladott jegyek és bérletek száma és a hangversenyek száma is, a repertoár azonban mind konzervatívabbá válik, mindinkább szolgál egy kétségtelenül meglévő közönségízlést, ahelyett, hogy fejlesztené. Némelykor úgy tűnik, hogy a műsorszerkezet kialakításában a közönségszervezőké, a pénztáré a végső szó. A szervezésnek furcsa ellentmondása, hogy a közönséggel kapcsolatot tartó jegyszervezők szívesebben propagálják a drágább zenekarai ciklusokat, mesterbérleteket stb., mint a modern zene olcsó bérletű rövid ciklusait, mert jutalékot egyszerű matematikai számítással, az eladott jegyek ára után kapnak, nem pedig differenciáltan. Századunk zenéje számukra ezért nem is fontos, és semmi sem ösztönzi őket e téren különösebb erőfeszítésre.

x

A zenei intézmények tevékenységének gyenge pontja az együttműködés. Miközben "ki-ki maga mesterségét folytatja", arra már nem jut energia, kapacitás, figyelem, hogy együttműködéssel, összehangolt akciókkal megsokszorozzák tevékenységük hatékonyságát. Mindmáig nem sikerült megszervezni, hogy a hangverseny propagá-

lója legyen a hanglemeznek, kottának, zenei könyvnek. Az operalibrettók kiadása teljes csődbe jutott, mert a zenés színházakban nem árusították őket (pedig ennek sokévszázados hagyománya van). Ugyanígy, a kotta nem propagálja a hanglemezt, a lemez a kottát stb.

Nemcsak az együttműködésre való szándék kevés, olykor intézményi érdekek ütköznek össze a zenekultúra nem kis kárára. Így például évekig konfliktus volt a Szerzői Hivatal Jogvédő és a Zeneműkiadó között az új magyar művek külföldi terjesztése, és az ebből való részesedés tárgyában. A konfliktus két évvel ezelőtt rendeződött s azóta lényegesen növekedett a kortárs magyar zene külföldi játszottsága. Intézményi érdekek gyakran ütköznek össze a Rádió és Tv, valamint a Művelődésügyi Minisztérium felügyelete alá tartozó intézmények – például Filharmónia, NKI-kapcsolatban. Az irányítás széttagoltsága érezteti itt a hatását.

Különösképpen hiányzik az összehangoltság a nemzetközi munkában. Itt a már említett intézmények mellett a Kulturális Kapcsolatok Intézete is tevékenykedik s gyakran a saját – a zenekultúrától független – szempontjait érvényesíti.

Az egybehangolt cselekvés rendkívül fontos lenne a nemzetközi zenei életben való még nagyobb részvételünk megszervezéséhez, hisz ezen a téren amúgy is éppen elég nehézséget kell leküzdeni. A szocialista országokhoz fűződő zenei kapcsolatokat minden vonatkozásban idejét múlt cserekereskedelem köti meg. Nemcsak az előadóművészek felléptetését kötik merev egy az egyhez arányú kontingensek, hanem a zeneműi- és hanglemez-kereskedelmet is, függetlenül attól, hogy a szocialista országokban egy-egy produktum iránt mekkora a kereslet.

A kapitalista országok zenei életébe a telítettség miatt nehéz betörni, de itt mégis nagyobbak az eredmények, mint a szocialista országokban. Ennek nyilvánvaló oka a szocialista Magyarország zenekultúrája iránt megnyilvánuló érdeklődés, de másfelől az is, hogy – legalábbis előadóművészeink – olcsóbbak az azonos felkészültségű nyugati művészeknél, s kivált együtteseink olcsóbbak a nyugati együtteseknél.

Művelődéspolitikai szempontból hátrányos, hogy miközben mindmáig nem jött létre reális szükségletek kielégítését célzó szocialista zenei világpiac, a kapitalista országokhoz fűződő kapcsolatok szüntelen erősödnek. Ez a helyzet azt a tudatot szüli, hogy magyar művész természetes nemzetközi "hátországa" a nyugat.

Amilyen pozitív például, hogy a Zeneműkiadó rentabilitása az elmúlt években, úgy növekedett, hogy közben a silány zenei produktum a kiadói programban fokról fokra visszaszorult, ugyanannyira vitatható annak értéke, hogy ez elsősorban nyugati kottakiadókkal való kooperálásnak köszönhető. Kivált, ha meggondoljuk, hogy ezenközben a Szovjetunió zenepedagógusai kézzel másolják az elvétve kijutó magyar instruktív kottákat. Éppen ezért kell nagyra értékelni, hogy 1972-ben a kiadó szocialista országokból származó exportbevételei meghaladták a kapitalista exportot, éppen a Szovjetunióba irányuló kottaexport növelésével.

A nemzetközi munkának rendkívül fontos eleme a kölcsönösség. Ezt a szocialista és kapitalista országok egyaránt elvárják, különösen, ha a kortárs zene terjesztéséről van szó. E téren jóformán semmit nem sikerült előre lépnünk. A kölcsönösség hazai feltételeinek biztosításában azok az intézmények is érdekeltek, amelyek zenei exporttal közvetlenül nem foglalkoznak.

Néhány évvel ezelőtt az egész nemzetközi zenei tevékenységű összehangolására, átfogó koncepciójának kidolgozására, az intézmények kooperációjának serkentésére felmerült egy zenei propaganda központ felállításának gondolata – több szocialista

ország hasonló intézményének mintájára. A terv, sajnos, mindmáig nem valósult meg, holott mind nagyobb szükség lenne rá.

Összefoglalva: zenei intézményeink, függetlenül attól, hogy mikor és milyen körülmények között születtek, az elmúlt 15 esztendőben jelentős eredményeket értek el a zenekultúra közönségbázisának növelése terén. Ezzel arányosan nem sikerült biztosítani a zenekultúra anyagi-technikai bázisának növelését. Az eredmények ma még tarthatók és apró lépésekben növelhetők is. Kérdés azonban, hogy minőségi változás nélkül meddig fejlődhetnek harmonikusan a zenekultúránkat hordozó intézmények.

III. AZ ELŐADÓMŰVÉSZET ÉS HANGVERSENYÉLET FEJLŐDÉSÉNEK ÁLTALÁNOS PROBLÉMÁI

Az előadóművészet fejlődési lehetőségeit erősen meghatározta kétoldali függősége: egyrészt művészet- és műsorpolitikai kapcsolata, másrészt az alkotóművészettel való szimbiózisa.

A következő alapvető kérdések felvetésében különbséget kell tennünk a főváros és a vidék más szinten jelentkező problematikája között.

A szocialista hangversenyrendezés intézményes bázisát Budapesten már az előző korszak megteremtette, így az 1957 utáni években kisebb átszerveződésektől eltekintve e téren feladatunk nem volt. Annál több megoldásra váró probléma maradt egy szélesebb alapokon álló hangversenyszisztéma kiépítésének, egy tágabb látókörű műsorpolitika életbeléptetésének során. Az előadóművészi társulások számának jelentős növekedése egyértelműen jelezte a korszak megváltozott igényeit (kamaraegyüttesek alakulása) és 15 év távlatában a generációváltás félreérthetetlen tendenciáit.

A fővárosi hangversenyélet egyik legimpozánsabb változása a rendezvények számának megkétszereződése. A fokozatosan növekedő igény (elsősorban a fiatal generáció oldaláról) és a megvalósítást biztosító előadói gárda az elmúlt két évtized zenei népművelésének eredménye. A rendezvények számának további növelésére az adott, 100%-ban kihasznált hangversenyterem-lehetőségek között már nem kerülhet sor.

A legfőbb pozitívum, melyet e számszerű felfutásból az elmúlt időszak sajátjának vallhat: az ifjúsági hangversenyrendezés széles terrénumának kialakulása. Az elmúlt 15 évben jöttek létre a különböző tipusú és funkciójú rendezvények s velük egyidejűleg egy kétségtelen színvonalbeli emelkedés. Ez a terület hangversenyrendezésünk legrugalmasabb része, ahol aránylag közvetlen kapcsolat él az igény és a zenei "szolgáltatások" között. Másik érdeme a legfiatalabb alkotó- és előadóművész nemzedék felkarolása, mint például a KISZ Központi Művészegyüttes bérletsorozata. Nem gyakori jelenség zenei életünkben, hogy egy felülről jött intézkedés a kortárs zene szolgálatában egyedülálló műhely- és pódiumlehetőséget teremt éppen a legfiatalabb nemzedék gondjainak enyhítésére. Az elmondottak természetesen nem azt jelentik, hogy ifjúsági hangversenyeink nem adnak napról napra új gondokat és feladatokat.

A mennyiségi változások terén a zenei együttesek szaporodását kell megemlítenünk. E tekintetben az elmúlt 15 év igen eredményes változásokat teremtett. Az 50-es évekbeli öt fővárosi zenekarral szemben ma 7 hivatásos együttes működik. A változás azonban nem elegendő a megkétszereződött

rendezvények ellátására és túlzott igénybevétel gyakran az előadás minőségének romlásához vezet.

Évek óta visszatérő probléma a zenekari játékosok méltánytalanul alacsony bérezése. A kérdés szorosan összefügg a túlterhelés és színvonalcsökkenés egyre erősebben jelentkező szimptómáival, minthogy a kedvezőtlen anyagi helyzet egyre több alkalmi megbízás vállalására kényszeríti zenészeinket.

Más-más igény hívta életre az elmúlt időszakban három kamarazenekarunkat.

Az 1957-ben alakult Magyar Kamarazenekar a 18. századi concerto- és szimfóniatermés szolgálatában,

1962-től hivatásos együttesként működő Liszt Ferenc Kamarazenekar a barokk és a kortárs zene,

az 1968-ban létrejött Budapesti Kamaraegyüttes az új magyar zeneszerzés hazai és külföldi propagálásra vállalkozott. A kortárs alkotóművészet és előadóművészet közös gondjainak megoldásában ez a kezdeményezés az első jelentős lépés.

Az 1957 után alakult kamarazenei együttesek szinte teljességgel átvették a stafétabotot az előző generációtól. Napjainkban már csak egy-egy kamarazenei csoportosulást találunk, amelyek a vizsgált időszak előtt alakultak (Tátrai-vonósnégyes 1946, Budapesti Fúvósötös 1947). Nemcsak számában, jelentőségében is folytatták a magyar kamarazenélés magas színvonalú hagyományait, melyekből csak a legjelentősebbeket említjük.

1. Komlós-, illetve Bartók-vonósnégyes 1957-től
2. Weiner-vonósnégyes 1958-tól, később felbomlott és beleolvadt a Budapesti Kamaraegyüttesbe
3. Sebestyén-, illetve Kodály-vonósnégyes 1966-tól
4. Új Magyar-vonósnégyes 1972-től
5. Magyar Fúvósötös 1961-től
6. Filharmónia Fúvósötös 1973-tól

A kamarazene fejlődési tendenciáival ellentétben a vokális kamarazenélés, a daléneklés lassú elsorvadását tapasztalhattuk. Az opera- és oratóriumműfajok egyeduralma lassanként teljesen megfojtotta a magyar daléneklés hagyományait. A 18-19. századi dalirodalom megszólaltatása ma már ugyanolyan gondot okoz, mint Bartók és Kodály műveinek előadása. Hasonló mostoha helyzetben van a modern daltermés is, melynek két évtizedes terhét egyetlen énekes vállalta magára. A megoldás a főiskolai képzés szintjén kezdődik és a dalénekesi pálya intézményes hovatartozásáig terjed.

Hivatásos kórusok terén az 1971-ben "előléptetett" Debreceni Kodály Kórustól eltekintve a korábbi létszám változatlan. A hangszeres zene repertoár-gazdagodásával és felfelé irányuló színvonalával szemben a hivatásos kórusok esetében elvétve ellenkező tendenciák tapasztalhatók. A kórusmozgalom általános kérdéseivel zeneszociológiai fejezetünk foglalkozik.

x

Előadóművészet és hangversenyrendezés egyik legnagyobb gondja az aránylag szép számban szaporodó "művészutánpótlás" és a stagnáló hangversenykeret összeegyeztetése. Természetes, hogy a Főiskoláról kikerült tehetséges művészek arányában nem nőnek fokozatosan a szereplési lehetőségek, s nem emelkedhet a kívánt

arányban az Országos Filharmónia szólista-kerete sem. Bár az elmúlt időszakban mintegy tíz fővel egészült ki a korábban alkalmazottak száma, ezen a téren további lényeges változást nem várhatunk, mint ahogy a teremkapacitások kihasználásának következtében sem növelhető a hangversenyek száma.

Szólista állományunk részleges kihasználatlanságának problémáján látszik "segíteni" egy napjainkban is életben lévő gyakorlat, mely néhány éves külföldi szerződéskötéssel próbálja elodázni a megoldhatatlanság tényét. Az előnyös külföldi kínálat, s még inkább a fiatalok lakáshelyzetének megoldhatatlansága szép számban csábít külföldre igen tehetséges fiatalokat. Az igénynek megfelelően főként zenekari játékosokat — vonósokat —, de gyakori esetben szólistákat (énekesek, zongoristák) is idegenbe kényszerít a hazai gondok megoldatlansága. Egy-egy területen, főként az Operaház fiatal élgárdájára gondolok — végül hazai hiányt, és színvonalbeli csökkenést eredményez a nagyszámú "kivándorlás".

Felvetett problémánkhoz kapcsolódik a fiatal előadóművészek bemutatkozási lehetőségeinek gondja, kiemelkedésük intézményes támogatása. A Magyar Rádió ismételten megrendezett hangszeres és vokális versenyei lényeges segítséget nyújtottak. Más irányú "beolvadási" lehetőséget jelentettek a már említett kamarazenei együttesek. Nem jelentéktelen a sajtó oldaláról indított kezdeményezés (Muzsika), mely egy külön, "Fiatal előadóművészek" című sorozatban vállakozott a fiatalok népszerűsítésére.

Az egyéni (nem központi) kezdeményezések, próbálkozások vagy találtak intézményes támogatást, vagy kisebb kifutás után elszigetelődtek. Fiatal Zeneművészek Stúdiójának nevezték magukat 1958-ban az Egressy Gábor Klub keretében szót kereső fiatalok, hasonló nevet választottak néhány éve a Rottenbiller utcai KISZ keretében csoportosult művészek. Míg az előbbi kezdeményezés rövid kifutás után kerékbetört, az utóbbi a Filharmónia segítségével egyre népszerűbbé válik.

x

Műsorpolitika — az előadóművészi tevékenység differenciálódása

Az alkotóművészet 15 éves áttekintésekor részletesen foglalkoztunk zenei világképünk fokozatos kitágulásával. A folyamat kissé megkésve éreztette hatását az előadóművészi koncepció fokozatos differenciálódásában, valamint a hangversenyműsorok kiszélesített határvonalaiban. A műsorpolitika ablaknyitására már az 1950-es évek végén sor került. Az első lépést Honegger és Britten-bemutatók jelentették. Párhuzamos szólamként vonult végig a Bartók-életmű felelevenítése, majd e kettős szálhoz csatlakozott időbeli megkéséssel a bécsi iskola felfedezésszerű élménye. Az előadóművészet terén a Bartók-versenyek sora is látványosan képviselte ezt a folyamatot, s a hatvanas évek elején egy csekélyszámú előadói csoport lelkesen sajátította el az új bécsi stílust. A XX. század ismeretlen értékeinek megközelítésével egyidőben mintegy a 62-63-as években hasonló kezdeményezések indultak a másik szélső határvonal kitágításának irányában is: ezeket Monteverdi-, Purcell-, Vecchi-bemutatók jelezték. (Itt említjük meg a Budapesti Madrigálkórus úttörő szerepét.)

A műsorkoncepció lassú differenciálódását segítették elő az újonnan alakult hangszeregyüttesek is. S míg e folyamat véleményünk szerint lassabb ütemben, de érezteti hatását napjainkban is, a kortárs művészet iránti érdeklődés mint-

ha a megengedhetőnél is jobban lecsökkent volna. Félreértés ne essék, nem egyes nyugati irányzatok szélsőséges "produktumait" kérjük számon, hanem azt a néhány figyelmet érdemlő kompozíciót, amelyek tekintet nélkül szocialista vagy nyugati eredetükre a jelenkor számottevő alkotásának tekinthetünk. Még zenészeink is zavarba jönnek, ha az új cseh, román vagy szovjet zene termése kerül szóba. Véleményünk szerint jóval kevesebb információnk van ezen a téren, mint irodalmár vagy képzőművész kollegáinknak, párhuzamos területen. Kivételnek tekinthető a kortárs lengyel zene, melyet az évenkénti "Varsói ősz"-rendezvények segítségével áttekinthetünk.

Alkotóművészet és előadóművészet kapcsolata

A differenciálódással szükségszerűen együttjáró felaprózódás, elszigeteltség-folyamat egyik valóságos ellenpéldája az előadók és alkotók egyre intenzívebb kapcsolata. Míg a hatvanas évek elején alig akadt előadó, aki új magyar mű megtanulására vállalkozott volna (minden szerzői esten ugyanaz a négy-öt vállalkozószellemű művész szerepelt), napjainkban már egy népes előadói gárda vállalja a kortárs zene szolgálatát. Főként szólisták és kamaraegyüttesek értek meg erre a feladatra, túlterhelt zenekaraink -- kivéve a Rádiózenekart — még mindig idegenkedéssel nyúlnak hozzá a több munkát igénylő feladathoz. Nem csoda, hiszen karmestereink nagy része is ellenállónak bizonyul az új kompozíciókkal szemben. Ugyanakkor ellenpéldákat is sorakoztathatunk fel az általános tendencia igazságával szemben: zenekarok részéről történt felkérések, ösztönzések, melyben vidéki zenekaraink is említésre méltó részt vállaltak. (Győri, miskolci zenekarok, Rádiózenekar rendszeres felkérései, stb.)

Egyre gyakoriabbak az előadói ösztönzések: hangszeresek, kamaraegyüttesek és kórusok részéről. Igen egészséges együttmunkálkodás eredményeképpen jött létre néhány jelentős új magyar mű, melyet előadói felkérés inspirált.

Előadóművészek és alkotóművészek kapcsolata a reprodukálók részére legalább olyan tanulságos, mint fordítva. A főiskolai képzés századunk zenéjének tolmácsolására igen kevés energiát tud fordítani, így művészeinknek önképzés útján kell megszerezni az ilyen irányú képzettséget, gyakorlatot, melyben a zeneszerzők hatékony segítséget nyújtanak. Ilyen kölcsönös tudásátadás eredménye a KISZ együttes keretében felnőtt kitűnő előadói csoportosulás. Előadóművészeink képzettségének és képességeinek ilyen irányú kibontakozása az utóbbi öt év eredménye, melyet néhány modern zenei verseny is szemléletesen reprezentál.

Előadóművészetünk szélesebb látóköre (főként a hangszeres zene területén) összefügg az elmúlt időszak megélénkült nemzetközi kapcsolataival. Nem volt közömbös ítélőkészség és perspektíva kialakulásában, hogy közvetlenül is megismerkedhettek az európai előadóművészet egy-egy kimagasló egyéniségével, együttesével.

A hatvanas évek elején került sor a már évtizedek óta külföldön élő magyar előadóművészek hazalátogatására. Mintegy harmincéves távollét után vette fel a kapcsolatot hazájával a Magyar-vonósnégyes, majd a következő évek során Doráti Antal, Anda Géza ... A magyar előadóművészet nemzetközi szintű hagyományainak és jelenünk előadógárdájának közvetlen kapcsolatkötése nemcsak külföldi szereplések megszervezésében, hanem előadóink képzésében is közvetlen segítséget jelent.

A kiszélesedett előadói "import"-tal egyidőben megsokszorozódtak a magyar előadók külföldi szereplései. Az ilyen irányú kapcsolatok intézményesített igazgatója a Nemzetközi Koncertigazgatóság, amelynek működésével kapcsolatban igen sok probléma merült fel az elmúlt évtizedben.

Véleményünk szerint az előadóművészet és hangversenyélet helyzete az elmúlt 15 év folyamán jelentős pozitív vonásokkal gazdagodott. Nemcsak látóköre és stílusismerete nyert szélesebb alapokat (kivéve a daléneklés műfaját!), de átlagos színvonalbeli emelkedésről is számot adhatunk — főként a hangszeres együttesek keretén belül. Nézetünket egy, az elmúlt 15 évre vonatkozó statisztika is igazolni látszik, mely szerint a nemzetközi előadóművészi versenyeken hazánk képviselői összesítve a hetedik helyet foglalják el világviszonylatban.

A fővárosi hangversenyélettel és előadóművészettel kapcsolatos kérdések összefoglalásaként megjegyezzük, hogy az említett gondok nagy részét a ráfordított szubvenció növelésével meg lehet oldani (teremgondok, hangszerellátottság hiánya, zenekari tagok fizetésének aránytalansága, túlterheltség, lakáskérdés stb.). A további kérdések megoldásában sok segítséget jelentene az intézményes keretekben funkciót betöltő szakemberek fokozódó igényessége, szélesebb látóköre. Valamint ezen a területen nem elhanyagolható kérdés: a nemzetközi kapcsolatok eredményes szervezése.

A vidéki hangversenyélet és előadóművészet általános problémái

Vidéki nagyvárosaink közül néhány igen jelentős zenei múlttal rendelkezik. A szocialista hangversenyélet intézményes bázisának megteremtésére aránylag megkésve, csak az 1960-as évek elején került sor. Az egyik legjelentősebb kezdeményezés ezen a téren az ipari centrumok hivatásos zenekarainak megszervezése: Debrecenben, Pécsett, Miskolcon és Győrött. (Szegeden és Debrecenben már jóval korábban megalakult.)

Vidéki hivatásos zenekaraink a városi, illetve megyei közigazgatási szervek alkalmazottaiként működnek, ezen túl jelentős anyagi támogatást kapnak az Országos Filharmóniától, amely műsorterveiket irányítja és szervezi. A Filharmónia egyre erősödő befolyásának eredménye, hogy az elmúlt évben a szólista-rendszert vidékre is sikerült kiterjeszteni (elsőként Pécsre). A vidéki hangversenyélet szólista-igényét három irányból elégítik ki: fellépési lehetőséget adnak a városokban dolgozó "pódiumképes" művésztanároknak, fővárosi, illetve külföldi művészeket vendégszerepeltetnek.

A fent említett zenekarok feladatköre igen széles: a város zenei igényein kívül az egész megye rendezvényein közreműködnek: helyenként operai, másutt színházi szolgálatot kell teljesíteniök. Ennek megfelelően a kötelező szolgálatok száma jóval magasabb, mint a fővárosban, a fizetések viszont jóval alacsonyabbak. Vidéken a különkereset lehetőségei is korlátozottabbak, nincs alkalom lemezfelvételekre, rádió-, TV-szereplésekre.

Az anyagi helyzet és a lakásviszonyok megoldatlansága eredményezi azt a nagymértékű zenészvándorlást, amelynek jellemző példája: az utolsó két évben 110 zenekari játékos hagyta ott a vidéki zenekarokat (külföld, főváros, lakást kínáló más vidéki város). Ennek következményeként egy-egy vidéki zenekarban éveken át "üres

státusok" állnak betöltetlenül, és az általános vonós-játékos hiányon még az utánpótlás sem képes segíteni.

A vidéki zenekarok helyzete a külföldi vendégszereplések viszonylatában is mostohább, pedig nem lebecsülendő összetartó erőt jelenthetnek ezek a lehetőségek is, példa erre a győri zenekar néhány külföldi szereplése.

Az öt nagyváros zenei életét a hagyományoknak megfelelően különböző irányú és intenzitású komponensek jellemzik.

A hosszú múltra visszatekintő szegedi zenei életben a különböző műfajok egészséges egymásmellettisége valósult meg. A szegedi operajátszás műsorpolitikája és színvonala nemcsak vidéki viszonylatban, de a főváros relációjában is figyelemre méltó, kezdeményezései időnként — századunk operáinak bemutatása terén — még felül is múlják azt. Zenekari és kamarahangversenyeinek száma a legmagasabb a vidéki városok viszonylatában.

Debrecenben a kóruskultúra hagyományainak meghatározó szerepe (három jelentős kórus, nemzetközi kórusfesztiválok) sajátos irányt szab a hangversenyéletnek, időként a kamarazenei kezdeményezések háttérbeszorulását eredményezi. Az énekkari élet magas színvonala viszont nemcsak az a cappella kóruskultúrában és a fesztiválok jelentős hazai és nemzetközi fórummá válásában nyilvánul meg, hanem az oratóriumkultúrában is. Több jelentős magyar és külföldi mű bemutatóját vagy éppen születését Debrecen kezdeményezte.

Miskolc zenei életében a zenekari hangversenyek állnak középpontban. A szakmailag legfejlettebb és legfejlődőképesebb zenekar tíz éves működése alatt jelentős eredményeket ért el korunk zenéjének interpretálásában és életrehívásában. Újabban fontos kezdeményezéseik vannak a hangversenyélet tömegbázisának kiszélesítésére, munkás- és paraszthallgatók bevonására is.

Pécs zenei életének differenciáltsága áll legközelebb a fővároséhoz: operája, balettegyüttese, zenekara, kórusai és jól felkészült szólistái viszonylagos önállóságot biztosítanak minden területen. A sokoldalú tevékenység következtében a helyi zenekar helyzete még az átlagnál is rosszabb. A játékosok nagyobb része a színház alkalmazásában áll, az egységesítésre csak a jövőben kerülhet sor. A pécsi balett országos hatású kezdeményező szerepe a zeneéletre is kihatott: több fontos új magyar mű köszönheti létrejöttét a pécsi balett megrendelésének.

Győr hangversenyélete viszonylag kiegyenlített és magas színvonalú. Zenekara rövid idő alatt igen igényes feladatok megvalósítására vállalkozott, és az új magyar művek ösztönzésében kezdeményező szerepet vállalt. (Öt fiatal zeneszerző felkérése, Szőllősy András IV. concertójának megrendelése.) Országos keretekben működő kórusa van. Az utóbbi évben sikerült megoldani a zenekar és a színházi együttes különválását, mely a zenekar fejlődési lehetőségéhez nagy segítséget nyújt. A hangversenytermi gondok itt jóval megoldatlanbbak, mint más vidéki városban. Győré a kezdeményezés az ország első ifjúmunkásokból álló Ifjú Zenebarát Klubjának létrehozásában.

Vidéki hangversenyéletünk további bázisai az ún. "félfüggetlenített" zenekarok. Napjainkban öt ilyen együttes működik: Szombathelyen, Veszprémben, Kecskeméten, Szolnokon és Salgótarjánban. A megközelítőleg félfizetéses szerződésben álló zenekari játékosok többnyire kiegészítő foglalkozást folytatnak. A félfüggetlenített és amatőr együttesek közötti határesetet képviselnek Nyíregyháza, Tatabánya, Székesfehérvár, Eger, Kaposvár, Békéscsaba, Zalaegerszeg és Nagykanizsa

zenekarai; ezek az együttesek csak a foglalkoztatás arányában kapnak honorárium-mot.

Vidéki városaink és községeink zenei művelődési igénye messze felülmúlja a fővárosét. Míg Budapesten megkétszereződött, vidéki városainkban 1958-71-ig ötszörösére, községeinkben tizennégyszeresére nőtt a zenei rendezvények száma. (Részletes évenkénti kimutatás a fejezet végéhez csatolt mellékletben látható.) A vidéki kulturális centrumok megszervezett zenei életén kívül jelentős érdeklődés és igény mutatkozik a kisebb vidéki városok részéről. Időnként egészen váratlanul terebélyesedik ki a zenei élet egy-egy megyében, mint például Szabolcs megye területén, ahol Kisvárda, Mátészalka jelentkezett bérletsorozat indításának kérésével. A Filharmónia vidéki osztályvezetőjének véleménye szerint az igények olyan mértékben növekednek, amelyet a rendelkezésre álló zenei apparátus már ki sem tud elégíteni.

A rendezvények számbeli megsokszorozódásával egyidőben egyre nagyobb terület kapcsolódott be a hangversenyhálózatba. A mellékelt kimutatás a számszerű viszonylatok tanulságán túl a vidéki hangversenyélet egészséges kiterjedését is szemlélteti.

Az elmúlt időszak vázlatosan bemutatott eredményein túl a vidéki zenei élet területén fellépő igényeket és a megoldás szükségességét kell hangsúlyoznunk. A már említett problémák között a zenei művelődés kulcskérdése itt is az anyagi bázis szűkössége és a művészek lakáshelyzete. Anyagi ráfordítás függvénye a teremproblémák megoldása, de a vidéki felsőfokú zeneoktatás színvonal-emelkedése is, amely nagy mértékben befolyásolja az újonnan alakult zenekarok életképességét és színvonalát. Vidéki viszonylatban egyértelműen világos, hogy jelenleg a társadalom részéről jelentkező igényekkel anyagi feltételeink nem tudnak lépést tartani. A jelen és a következő évek feladata, hogy legalább az igényeknek megfelelő anyagi ráfordítással lehetőséget adjunk a vidéki centrumok továbbfejlődésére és az évszázadokon át kultúrától elzárt kisebb vidéki települések zenei művelődésének megteremtésére.

VIDÉKI FELNŐTT HANGVERSENYEK
1972/73-AS ÉVADBAN

	Zenekari	Kamara	Összesen
Baja	4	–	4
Balassagyarmat	3	–	3
Békés	4	–	4
Békéscsaba	6	2	8
Cegléd	4	–	4
Celldömölk	3	–	3
Debrecen	7	10	17
Dunaújváros	4	–	4
Eger	6	3	9
átvitel:	41	15	56

	Zene-kari	Kama-ra	Össze-sen
Esztergom	4	–	4
Fehérgyarmat	–	3	3
Győr	10	8	18
Gyula	5	–	5
Hatvan	3	–	3
Hódmezővásárhely	4	–	4
Jászberény	1	3	4
Kaposvár	6	8	14
Kazincbarcika	6	–	6
Kecskemét	9	8	17
Kisvárda	–	3	3
Körmend	4	–	4
Kőszeg	4	–	4
Miskolc	8	6	14
Mohács	4	–	4
Mosonmagyaróvár	2	–	2
Nagykanizsa	6	–	6
Nyíregyháza	5	5	10
Nyírbátor	–	3	3
Orosháza	1	–	1
Ózd	3	–	3
Pápa	6	–	6
Pécs	8	9	17
Sárvár	4	–	4
Sopron	7	5	12
Szarvas	3	1	4
Szeged	12	12	24
Szekszárd	5	4	9
Szentes	4	4	8
Szigetvár	1	2	3
Szolnok	6	2	8
Szombathely	5	3	8
Tata	2	2	4
Tatabánya	6	2	8
Vác	3	2	5
Veszprém	5	2	7
Zalaegerszeg	4	2	6
összesen:	207	114	321

ORSZÁGOS FILHARMÓNIA

Év	Budapesten	Városokban	Községekben	Összesen
1. Hangversenyek száma				
1958	345	218	44	607
1960	395	347	117	859
1961	411	428	123	962
1962	408	479	188	1 075
1963	382	526	176	1 084
1964	428	559	298	1 285
1965	413	574	416	1 403
1966	472	676	672	1 820
1967	482	724	733	1 939
1968	421	829	581	1 831
1969	458	891	600	1 949
1970	458	905	677	2 040
1971	432	993	622	2 047
2. Látogatók száma				
1958	262 079	94 112	8 932	365 423
1960	274 659	121 226	28 858	424 743
1961	301 477	161 170	26 351	488 998
1962	259 603	184 463	37 654	481 720
1963	245 762	198 084	44 407	488 253
1964	254 305	215 829	82 759	552 893
1965	252 718	224 826	109 175	586 179
1966	265 093	287 335	173 969	726 397
1967	281 557	286 992	192 911	761 460
1968	291 608	327 706	166 516	785 830
1969	305 503	322 396	166 898	794 797
1970	336 142	335 918	175 608	847 668[1)]
1971	314 075	347 861	165 684	827 620

1) 1970. évtől a hivatalos és szabadjegyekkel együtt

IV. OPERA

Az opera műfaja, sajátos hagyományai és funkciója miatt, nemzetközileg évtizedek óta húzódó válságot él át. Bár az opera történetének a brechti értelemben vett "kulináris" vonal mellett megvan a maga realisztikus-forradalmi vonala is, az operaházaknak a polgári társadalomba való sajátos beágyazottságuk, pénzügyi létfeltételeik és hagyományos közönségük miatt csak ritkán sikerül az operához fűződő szokványos elvárások közül kitörniük.

Az 1949-től az 50-es évek közepéig tartó időszakban az Operaház közönségbázisa rohamosan növekedett. Rendszeres operaelőadásokat indítottak az Erkel Színházban is. Az új és jelentős részben munkásközönség igénye jórészt hagyományos volt még, ezt sem a játékstílus, sem az új bemutatók nem tudták döntően áttörni. Mégis nagy eredmény volt a közönség ugrásszerűen szélesedő rétegeinek az operakultúra értékeivel való megismertetése. Ehhez hozzájárultak az üzemi közönségszervezés akkori formái is.

Az 50-es évek közepe óta viszont az operalátogatottság határozott csökkenést mutat. Az Operaház közönsége 1955-1963 közt 100 ezerrel, 1964-től 1971-ig 50 ezerrel csökkent. Az Erkel Színház megfelelő csökkenési adatai az első periódusra vonatkozóan 200 ezer, a másodikban pedig 50 ezer.

Ez a csökkenés nem magyarázható pusztán olyan okokkal, amelyek a színház- vagy mozilátogatás esetében fölmerülnek. Részben, mert az opera más igényeket elégít ki (amelyekre vonatkozóan kevésbé látszik relevánsnak a tv konkurrenciája), részben, mert a látogatottság esése az opera esetében erőteljesebb, mint a színházaknál.

Nyilván közrejátszik, hogy a nemzetközi "zenepiac" szívó hatását (pénzügyi okokból is, de talán elsősorban a nálunk megoldatlan lakásproblémák miatt) a magyar operajátszás erősen megsínyli. De a visszaesésnek lehet tartalmi oka is, nevezetesen az az ellentmondásos kettősség, amely Oparaházunk művészi irányvonalának utolsó másfél évtizedét jellemzi.

Ez az irányvonal az egyik oldalon kaput nyit az új útkereséseknek. Mindenekelőtt a XX. század számos, a korábbi évtizedben mellőzött jelentős alkotója került magyar operaszínpadra. Több új magyar opera létrejöttének ösztönzése és bemutatása is az újítás irányába mutatott. Ez utóbbi téren a fordulat Petrovics Emil 1962-ben bemutatott C'est la guerre c. művéhez fűződik, amely zeneszerzésünk akkori általános átorientálódásának az operaszínpadra való betörését jelentette. Szokolay Sándor Vérnásza az új törekvések tartós közönségsikerét is meghozta: 9 éven át tudott repertoáron maradni. Petrovics és Szokolay újabb operái (Bűn és bűnhődés 1968, ill. Hamlet 1969), ha kisebb mértékben is, de szintén kivívták a fennmaradásukhoz szükséges fogadtatást. 2-2 évig maradtak műsoron; valamivel kevesebb ideig, másfél évig volt repertoáron Ránki György: Az ember tragédiája (1970). A hagyományos népi-nemzeti irányzatok szellemében írt művek (Hajdú Mihály: Kádár Kata 1959; Horusitzky Zoltán: Báthory Zsigmond 1960) közönségsikert is kevésbé arattak: 13-13 előadás után lekerültek a műsorról. Bár ez nem okvetlenül csak irányzat kérdése: Mihály András kétségtelenül újító Együtt és egyedülje (1966) is csak 12 előadást tudott megérni. Másrészt arra is van példa, hogy a népi-nemzeti hagyományra eredeti módon reflektáló mű kiemelkedő sikert ér el: az időszakban bemutatott 8 balett közül Szabó Ferenc Ludas Matyija érte el messze a legtöbb előadást (4 éven át volt műsoron, összesen 36 előadással, míg a többi balett zöme csak egy-két évet és tizenegynéhány előadást ért meg).

A külföldi bemutatók megválasztásában is mutatkozik ez a kezdeményező szellem: az időszak 22 külföldi operabemutatójából 12 XX. századi volt! E bemutatók alkalmasak voltak arra, hogy addig nálunk kevésbé meggyökerezett, jelentős úttörések felé tágítsák ki a magyar operakultúra horizontját. (A. Berg: Wozzeck 1964, Lulu 1973; Janáček: Katja Kabanova 1961; Sosztakovics: Katyerina Izmajlova 1965; B. Brecht — K. Weill: Mahagonny 1967; Gershwin: Porgy és

Bess 1970). A bemutatók pozitívum-listájához tartozik néhány olyan klasszikus mű is, amely nálunk korábban ismeretlen volt és az operakultúra sajátos ágait képviseli (Verdi: Macbeth 1961 és Nabucco 1968; Monteverdi: Poppea 1968; Rimszkij-Korszakov: Az aranykakas 1968). Régi hiányt pótolt a nem játszott Erkel-operák közül a Brankovics György bemutatója is. Jelentős vállalkozás volt továbbá a teljes Wagner-tetralógia megszólaltatása.

Ezt a sok fontos és bátor, zömmel sikeres kezdeményezést (a siker egyik bizonyítéka, hogy pl. a klasszikus külföldi bemutatók szinte mindegyike több mint 50 előadást ért meg) a másik oldalon bizonyos ellentmondások kísérik. Nemcsak a műsorválasztásnak abban az időnkénti tendenciájában, hogy — talán népszerűségi megfontolásokból — az új bemutatóknál a mai operatermés felszínesebb-népszerűbb termékeihez nyúljanak (mint pl. a Kozma-, Menotti- és Orff-bemutatók, ráadásul nem is túl nagy közönségsikerrel: az előbbi csupán 19, az utóbbi kettő pedig 17-17 előadást ért meg), vagy abban, hogy a mai magyar szerzők körét túlságosan leszűkítsék a már egy ízben sikert aratottakra, hanem a játékstílusban is. A felfogás még olyan műveket is "visszakonzervativizál", amelyeknek pedig az úttörés a legnagyobb érdemük; így simították vissza Erkel Brankovicsát a romantikus tradíciókba, holott Erkel e korszakának legérdekesebb vonása az, hogy több ponton kitör belőlük; így vált Rimszkij-Korszakov élesen társadalomkritikus Aranykakasa még önkényes betétek árán is exotikus zsánerképpé. A játékstílus könnyebb-populárisabb, néhol romantizáltabb megoldásai más esetekben is ellentmondásban állnak a zenei megoldás igényességével.

Egészében úgy tűnik, hogy az operalátogatottság csökkenéséhez ezek az irányzatbeli ellentmondások is hozzájárulhattak. Ha Operaházunk következetesebbé tenné a maga merészebb-realisztikusabb, úttörőbb vonalát, és ha mindezt egy végiggondolt közönségszervezési politikával párosítaná, az hozzájárulhatna a csökkenési tendencia megfordításához is. (Úgy tűnik, hogy e téren az ez évi eredmények máris biztatóbbak.) Vidéki operaegyütteseink, talán nagyobb mozgékonyságuk miatt is, néha bátrabban kezdeményeznek, mint a fővárosi (pl. Szegeden Glinka-, Ravel-, Hindemith-, Prokofjev- stb. művek bemutatója). Elképzelhető, hogy egy stúdiószerű formáció élénkítően hatna az újszerűbb kísérletekre, az opera művészi lehetőségeinek és közönségbázisának szélesítésére.

Szervezeti feltételek változásai

Az Operaház igazgatója az 1956-os eseményekig Tóth Aladár volt. Távozása után hármas bizottság — Palló—Nádasdy—Lukács — vezette a színházat, majd egy átmeneti kormánybiztosi kinevezés után 1957-ben Palló Imrét bízták meg a színház vezetésével. Két éves igazgatói tevékenységét követően Nádasdy Kálmán főrendezőt nevezték ki igazgatónak. Napjainkban Lukács Miklós (1966-) az Operaház felelős vezetője, aki karmesteri tevékenységével párhuzamosan a Zeneművészeti Főiskolán az énekesek képzésében is részt vesz. A fiatal énekes utánpótlás ismeretében kezdte meg az Operaház már sürgető művészcseréjét, fiatalítását. Ennek a generációváltásnak eredményeként kerülhetett sor az elmúlt évek nagy vállalkozásaira: egy Monteverdi-bemutatóra, a Tetralógia megszólaltatására és Berg Lulu-jának előadására is.

A két színház létszámában az elmúlt 15 évben lényeges változás nem történt; az énekesi szerepcserével egyidőben fiatal karmesterek, táncos szólisták, zenekari és énekkari tagok szerződtek a színházhoz. A leglényegesebb változás: az énekkar és a zenekar kettéválása, amely lehetővé teszi a repertoár kettéosztását, s ennek következtében idővel az előadások színvonalának emelkedését is eredményezheti. Az elmúlt évek tapasztalata még mindig arra ösztönöz, hogy egy-egy igényes szólista produkciót szinte mindig visszahúz a zenekar, de még szembetűnőbben a kórus zeneileg kidolgozatlan előadása.

A két színház előadásainak száma évenként körülbelül 500. Ebben a vonatkozásban Operaházunk felülmúlja a külföldi testvérintézményeket, de felmerül a kérdés, nem maradna-e vonzóbb az opera műfaja, ha az előadások átlagos színvonala magasabb lenne a jelenleginél. Nemcsak az előadásszám csökkentésével, hanem a repertoár szűkítésével is elérhető lenne a produkciók mércéjének emelkedése.

Zenei életünk más területéhez hasonlóan az Operaházban is megszaporodtak a külföldi vendégszereplések. A nemzetközi kapcsolatok megelevenedését jellemzően szemléltetik az adatok: míg 1884-1956 közötti időszakban csak 6 alkalommal szerepelt külföldön a magyar együttes, az elmúlt másfél évtizedben közel 50 alkalommal került sor vendégjátékra. Ez a számbeli növekedés nemcsak az előadóművészet oldaláról jelentős, ti. a vendégszereplések alkalmával majdnem mindig magukkal vittek egy-egy magyar művet (többnyire Bartók-műveket, újabban Szokolay Vérnászát) s ezzel a magyar zeneszerzés nemzetközi népszerűsítését szolgálták. A megélénkült külföldi kapcsolatok irányát, számszerűségét és műsorait összefoglaló áttekintés szemlélteti fejezetünk végén.

A nemzetközi kapcsolatok másirányú eredményeket is hoztak: neves vendégművészek fellépéseit, továbbá egy-egy előadóművész, karmester, koreográfus betanító munkájának ösztönző hatását. Kitűnő előadásokkal gazdagította operánk repertoárját Lamberto Gardelli egy-egy betanításával. (Macbeth-bemutató!)

A művészi munka igényesebbé tételének kérdésével függenek össze a műszaki személyzettel kapcsolatos gondok (alacsony fizetések, szabadnapok megoldásának lehetetlensége). Ezeknek a problémáknak következménye a műszaki dolgozók hiánya, amely gyakran a művészi munkára is hatással van.

Előadások és látogatók száma

Év	Előadások száma			Látogatók száma		
	Állami Operaház	Erkel Színház	Összesen	Állami Operaház	Erkel Színház	Összesen
1938			240			161 000
1950			491			514 600
1955	284	260	614[1]	400 105	650 495	1 215 966[1]
1960	290	279	595[2]	373 690	562 491	1 002 684[2]
1961	302	260	581[3]	372 284	494 548	914 768[3]
1962	291	292	591[4]	347 583	530 959	898 377[4]
1963	288	284	572	305 599	454 391	759 990
1964	286	291	577	294 731	474 173	768 904
1965	279	279	558	283 330	448 567	731 897
1966	288	279	567	288 904	441 235	730 139
1967	282	276	558	288 116	424 041	712 157
1968	259	262	521	263 450	386 371	649 821
1969	271	269	540	263 881	382 460	646 341
1970	262	256	518	256 165	397 243	653 408
1971	246	252	498	246 478	391 731	638 209

1) ebből 35 előadás és 122 544 látogató a Margitszigeti Szabadtéri Színpadon
ebből 26 előadás és 42 822 látogató vidéki előadásokon
ebből 9 protokoll előadás a látogatók száma nélkül

2) ebből 27 előadás és 65 503 látogató a Margitszigeti Szabadtéri Színpadon

3) ebből 19 előadás és 47 972 látogató a Margitszigeti Szabadtéri Színpadon

4) ebből 8 előadás és 19 835 látogató a Margitszigeti Szabadtéri Színpadon

A MAGYAR ÁLLAMI OPERAHÁZ ÉS ERKEL SZINHÁZ BEMUTATÓI ÉS FELÚJÍTÁSAI
1957-től — 1973. juliusig.

Szerző:	Cím	Bemutató dátuma:	Előadás-szám	Utolsó előadás:
Magyar operák bemutatói:				
Hajdu M.:	Kádár Kata	1959. IV. 26.	13.	1960. X. 21.
Ribári A.:	Lajos király válik	1959. XII. 23.	3.	1959. XII. 30.
Horusitzky Z.:	Báthory Zsigmond	1960. VI. 11.	13.	1961. IX. 27.
Petrovics E.:	C'est la guerre	1962. III. 11.	24.	1963. X. 6.
Erkel F.:	Brankovics György	1962. VI. 21.	25.	1965. I. 4.
Szokolay S.:	Vérnász	1964. X. 31.	51.	repertoáron
Mihály A.:	Együtt és egyedül	1966. XI. 5.	12.	1968. IV. 27.
Szokolay S.:	Hamlet	1968. X. 19.	29.	1970. XI. 15.
Petrovics:	Bűn és bűnhődés	1969. X. 26.	18.	1971. X. 20.
Ránki Gy.:	Az ember tragédiája	1970. XII. 4.	19.	1972. IV. 1.
Petrovics E.:	Lysistraté	1971. XI. 3.	9.	1972. II. 3.
Ránki Gy.:	Pomádé király új ruhája I. felv. rövidített vált. (A teljes estét betöltő darabot 1956-ban mutatták be és 16-szor került előadásra).	1972. XII. 17.	14.	repertoáron
Külföldi operák (szerzők) bemutatói:				
Szuchony:	Az örvény	1959. V. 3.	12.	1960. V. 8.
Rossini:	Ory grófja	1960. III. 20.	28.	1962. V. 23.
Britten:	Albert Herring	1960. X. 23.	55.	1965. XI. 27.
Janaček:	Katja Kabanova	1961. III. 5.	13.	1961. IX. 28.
Verdi:	Macbeth	1961. IV. 30.	50.	repertoáron
Millöcker:	Koldusdiák	1962. II. 1.	36.	1963. V. 12.
Lehár:	Víg özvegy	1958. VII. 5.	36.	1959. VIII. 23.
Kozma:	Elektronikus szerelem	1963. III. 31.	19.	1964. X. 20.
Cimarosa:	Titkos házasság	1963. I. 20.	50.	1968. V. 18.
Donizetti:	Szerelmi bájital	1964. V. 15.	57.	1969. X. 5.
Orff:	Az okos lány	1964. V. 9.	17.	1965. III. 23.
Menotti:	A telefon	1964. V. 9.	17.	1965. III. 23.
A. Berg:	Wozzeck	1964. II. 16.	20.	1965. V. 20.
Sosztakovics:	Katyerina Izmajlova	1965. XII. 21.	21.	1967. XI. 7.
Rossini:	Hamupipőke	1965. XII. 8.	37.	1968. II. 25.
Brecht-Weill:	Mahagonny	1967. III. 19.	20.	1968. XII. 15.
Monteverdi:	Poppea megkoronázása	1968. I. 19.	52.	repertoáron
Verdi:	Nabucco	1968. IV. 26.	62.	repertoáron
Gershwin:	Porgy és Bess	1970. II. 6.	75.	repertoáron
Rimszkij-Korszakov:	Az aranykakas	1968. XI. 1.	29.	1969. VI. 20.
Britten:	Szentivánéji álom	1972. I. 28.	22.	repertoáron
Alban Berg:	Lulu	1973. III. 30.	10.	repertoáron

Szerző:	Cím	Bemutató dátuma:	Előadás-szám	Utolsó előadás:

Magyar operák felújításai: (a legutolsó felújítást alapulvéve – az első szám a felújítás óta hányszor ment és = a teljes, ill. összes előadásszám)

Poldini:	Farsangi lakodalom	1958. V. 4.	25=154.	1960. XI. 4.
Goldmark:	Sába királynője	1961. XI. 4.	48=332.	repertoáron
Kodály:	Háry János	1962. XII. 16.	90=240.	repertoáron
Erkel:	Hunyadi László	1967. X. 1.	74=497.	repertoáron
Kacsóh:	János vitéz	1968. II. 23.	76=466.	repertoáron
Bartók:	A kékszakállú herceg vára	1970. IX. 26.	33=209.	repertoáron
Erkel:	Bánk bán	1969. V. 10.	57=536.	repertoáron
Kodály:	Székelyfonó	1972. XII. 17.	28=137.	repertoáron

Külföldi szerzők műveinek felújítása: (operák)

Offenbach:	Hoffmann meséi	1957. XII. 8.	95=225.	1970. III. 26.
Gluck:	Orfeusz	1957. X. 13.	125=164.	repertoáron
Auber:	Fra Diavolo	1959. I. 18.	36=46.	1962. VI. 23.
R. Strauss:	Salome	1958. XI. 9.	105=163.	repertoáron
Wagner:	A bolygó hollandi	1958. XI. 29.	57=247.	repertoáron
Puccini:	Turandot	1958. XII. 21.	126=234.	repertoáron
D'Albert:	Hegyek alján	1958. II. 28.	28=159.	1960. V. 13.
Britten:	Peter Grimes	1958. I. 26.	19=27.	1960. I. 14.
Wagner:	Trisztán és Izolda	1959. XI. 19.	73=206.	repertoáron
Mozart:	A varázsfuvola	1960. I. 24.	217=453.	repertoáron
Verdi:	Simone Boccanegra	1960. II. 25.	72=115.	repertoáron
Mozart:	Cosi fan tutte	1960. XI. 24.	64=143.	repertoáron
Borodin:	Igor herceg	1961. I. 26.	23=65.	1963. I. 30.
Puccini:	Manon Lescaut	1961. XII. 22.	170=205.	repertoáron
Ravel:	Pásztoróra	1962. III. 11.	22=30.	1963. X. 5.
Saint Saäns:	Sámson és Delila	1962. XII. 1.	51=147.	repertoáron
Mozart:	Figaro házassága	1963. XI. 8.	75=252.	repertoáron
Wagner:	Lohengrin	1963. VI. 3.	48=467.	repertoáron
Rossini:	Tell Vilmos	1963. II. 28.	17=98.	1965. X. 22.
Debussy:	Pelléas és Mélisande	1963. V. 18.	41=46.	1970. VI. 28.
Verdi:	A végzet hatalma	1964. III. 12.	75=106.	repertoáron
Verdi:	Álarcosbál	1964. XI. 21.	55=386.	1970. XII. 13.
Verdi:	Aida	1964. XII. 29.	72=680.	repertoáron
Flotow:	Márta	1965. I. 31.	48=106.	1968. I. 6.
Bizet:	Carmen	1965. II. 26.	126=682.	repertoáron
Beethoven:	Fidelio	1965. IV. 18.	49=288.	repertoáron
Verdi:	Falstaff	1966. II. 13.	55=166.	repertoáron

Szerző:	Cím	Bemutató dátuma:	Előadás-szám	Utolsó előadás:
Gounod:	Faust	1966. IV. 29.	74=701.	repertoáron
Puccini:	A Nyugat lánya	1966. IV. 16.	40=74.	repertoáron
Wolf-Ferrari:	A négy házsártos	1966. XI. 25.	14=25.	1967. V. 21.
Wagner:	Tannhäuser	1967. I. 28.	39=437.	repertoáron
J. Strauss:	A denevér	1967. II. 17.	51=384.	repertoáron
Verdi:	Traviata	1967. IV. 28.	70=587.	repertoáron
R. Strauss:	Ariadne Naxos szigetén	1967. X. 27.	20=26.	1969. VI. 24.
Mascagni:	Parasztbecsület	1967. XI. 25.	56=702.	repertoáron
Leoncavallo:	Bajazzók	1967. XI. 25.	56=667.	repertoáron
Mozart:	Szöktetés a szerájból	1968. XII. 26.	49=335.	repertoáron
Wagner:	A Rajna kincse	1969. II. 16.	44=141.	repertoáron
Verdi:	Don Carlos	1969. III. 21.	50=250.	repertoáron
Verdi:	A trubadúr	1969. XI. 14.	72=575.	repertoáron
Wagner:	A walkür	1970. I. 15.	25=436.	repertoáron
Händel:	Rodelinda	1970. IV. 23.	37=45.	repertoáron
Donizetti:	Lammermoori Lucia	1970. VI. 7.	34=287.	repertoáron
J. Strauss:	A cigánybáró	1970. XI. 20.	30=226.	repertoáron
R. Strauss:	A rózsalovag	1971. II. 26.	22=175.	repertoáron
Puccini:	Pillangókisasszony	1971. V. 23.	37=768.	repertoáron
Wagner:	Siegfried	1971. V. 28.	19=134.	repertoáron
Donizetti:	A csengő	1971. XI. 19.	27=33.	repertoáron
Puccini:	Gianni Schicchi	1971. XI. 19.	27=162.	repertoáron
Muszorgszkij:	Hovanscsina	1972. III. 1.	21=125.	repertoáron
Verdi:	Otello	1972. XI. 17.	14=296.	repertoáron
Wagner:	Az istenek alkonya	1972. X. 22.	12=114.	repertoáron
Wagner:	A nürnbergi mesterdalnokok	1973. VI. 3.	4=248.	repertoáron

Magyar balettek bemutatói

Szabó Ferenc-Harangozó: Ludas Matyi	1960. V. 12.	36.	1964. V. 26.
Sugár Rezső-Lőrincz: A tenger lánya	1963. III. 31.	16.	1964. I. 9.
Láng István-Fülöp-Kun: Mario és a varázsló	1964. V. 9.	17.	1965. III. 2.
Bartók-Eck: Zene húros- és ütőhangszerekre és celestára	1965. IV. 6.	22.	1967. V. 24.
Maros Rudolf-Eck: Bányászballada	1965. IV. 2.	18.	1966. X. 23.

Szerző- és cím	Bemutató dátuma:	Előadás-szám	Utolsó előadás:
Bartók-Barkóczy: Táncszvit	1968. I. 4.	11.	1969. IV. 20.
Maros Rudolf-Barkóczy: Vonós-szimfónia	1971. XI. 3.	11.	1972. III. 4.
Szokolay-Fodor: Az áldozat	1971. XI. 3.	9.	1972. II. 3.
Külföldi balettek (szerzők) bemutatói			
Adam-Lavrovszkij: Giselle	1958. II. 16	94.	repertoár
Hacsaturjan-N. A. Anyiszimova: Gajane	1959. III. 10.	47.	1964. V. 20.
Hacsaturjan-N. A. Anyiszimova: Gajane-szvit	1968. I. 4.	18.	repertoár
Prokofjev-Lavrovszkij: Rómeó és Júlia	1962. IV. 28.	62.	repertoár
Sztravinszkij-Eck: Le Sacre du Printemps	1963. III. 31.	20.	1964. I. 9.
Gould-Thomson: Táncoló ifjúság (Interplay)	1965. IV. 6.	14.	1965. XI. 26.
Ravel-Eck: Daphnis és Chloé	1966. VI. 1.	13.	1969. I. 23.
Prokofjev-Barkóczy: Klasszikus szimfónia	1966. IX. 27.	4.	1966. IX. 27.
Stravinszkiy-Fokin: Tűzmadár	1966. VI. 1.	15.	1969. XII. 21.
Csajkovszkij-Petipa: Csipkerózsika	1967. V. 14.	41.	repertoár
Hacsaturján-Seregi: Spartacus	1968. V. 13.	89.	repertoár
Henze-Eck: Undine	1969. IV. 6.	10.	1969. IX. 26.
Krejn-Vahtang: Laurencia Csabukiani	1970. III. 22.	16.	repertoár
Herold-J. Lancbbery: A rosszul őrzött lány — F. Ashton	1971. III. 28.	29.	repertoár
Dán balett-est: A szilfid (Bournonville-H. Loevenskiold-H. Brenaa)	1973. I. 28.	10.	repertoár
Czerny-Knude Riinsager — H. Lander: Etűdök	1973. I. 28.	10.	repertoár
Magyar balettek felújításai			
Weiner-Eck: Csongor és Tünde	1959. VI. 5.	11-27	1960. X. 21.
Bartók-Seregi: A fából faragott királyfi	1970. IX. 26.	32-247.	repertoáron
Bartók-Seregi: A csodálatos mandarin	1970. II. 21.	33-291.	repertoáron

Szerző- és cím	Bemutató dátuma:	Előadás-szám	Utolsó előadás:
Külföldi szerzők balettjeinek felújításai:			
Ravel-Cieplinski: Bolero	1957. II. 21.	60-116.	1969. I. 24.
De Falla-Harangozó: Három-szögletű kalap	1959. XII. 17.	37-75.	1963. II. 13.
Rimszkij Korszakov-Harangozó: Seherezade	1959. XII. 17.	43-125.	repertoáron
Aszafjev-Vajnonnen: Párizs lángjai	1961. V. 12.	49-119.	repertoáron
Milhaud-Harangozó: Francia saláta	1962. III. 11.	25-46.	1963. X. 6.
Sztravinszkij-Fokin: Petruska	1966. VI. 1.	18-52.	1969. XII. 21.
J. Strauss- Harangozó: Térzene	1968. I. 1.	14-71.	1969. XII. 10.
Delibes-Seregi: Sylvia	1972. V. 14.	15-187.	repertoáron
Csajkovszkij-Messzerer: Haty-tyúk tava	1973. V 20.	4-219.	repertoáron

A leírtakon kívül az elmúlt 15 évben számos, úgynevezett kis felújításra került sor, amelyben a szereplők újak, de a rendezés, a díszletek, a jelmezek a régiek.

MAGYAR OPERÁK KÜLFÖLDI BEMUTATÁSBAN

A teljesség igénye nélkül említésre méltók azok a magyar operák, amelyeket az utolsó 15 évben külföldi együttesek mutattak be.

Kenessey: Keszkenő	— Csehszlovákia
Erkel: Bánk bán	— Finnország
"	— Szovjetunió
"	— Belgium (Gent) Németh Amadé dir.
Erkel: Hunyadi László	— Leningrád
Kodály: Székelyfonó	— Lengyelország
Farkas F. : Csinom Palkó	— Szovjetunió
Szokolay: Vérnász	— Wuppertál
"	— Helsinki (Mikó András rendezése)
"	— Tallin (1973. IV.)
"	— Colombus (Ohio) Egyetem (Vallo dir).
Szokolay: Hamlet	— Wuppertál
Kodály: Háry János	— Berlini Komische Oper (Felsenstein rendezésében 1973/74. évad)
Bartók: A csodálatos mandarin	— München 1972. XI. (Seregi László koreográfiája, Márk Tivadar jelmezei)
Hacsaturján: Spartacus	— NDK. Berlin (1973. V.) (Seregi László koreográfiája, Márk Tivadar jelmezei)

Az Operaház együttesének külföldi vendégszereplései az elmúlt 15 évben.

Az Operaház együttese az elmúlt időszakban 46 helyen lépett fel külföldön. Ez a szám azért is érdekes, mert előzőleg fennállása óta (1884. szept.) mindössze 6 alkalommal jártak külföldön: ebből 4 a felszabadulás előtti és 2 a felszabadulás utáni időszakra esik.

1957-től:	
Prága: 1957. október 15-16.	Bartók: A csodálatos mandarin (Harangozó)
	Kenessey: Keszkenő
1957. október 18-19.	J. Strauss: Térzene
Brünn: 1957. okt. 22.	Bartók: A csodálatos mandarin
	Kenessey: Keszkenő
	J. Strauss: Térzene
okt. 24.	Delibes: Coppélia
Pozsony: 1957. okt. 26.	Delibes: Coppélia
okt. 28.	Bartók: A csodálatos mandarin
Bukarest: 1959. szept. 6-7-10.	Bartók: A fából faragott királyfi (Harangozó)
	Farkas: Furfangos diákok (Harangozó)
	Bartók: A csodálatos mandarin
szept. 8-9.	Adam: Giselle (Lavrovszkij)
Varsó: 1960. dec. 9-10-11	
(11-én d.u. és este	Bartók: A fából faragott királyfi
	Kenessey: Keszkenő II. felv.
	Bartók: A csodálatos mandarin
Wroclaw: 1960. dec. 18-19-20.	Koncertműsor
	Kenessey: Keszkenő II. felv.
	Bartók: A csodálatos mandarin
Berlin (NDK) 1961. okt. 14.	Bartók: A fából faragott királyfi
	Bartók: A csodálatos mandarin
	Farkas: Furfangos diákok
okt. 15.	Adam: Giselle
Drezda: 1961. okt. 17	Koncertműsor
	Bartók: A csodálatos mandarin
	Farkas: Furfangos diákok
Helsinki: 1962. máj. 24-25.	Adam: Giselle II. felv.
	Bartók: A csodálatos mandarin
	Farkas: Furfangos diákok
máj. 26-27-28.	Koncertműsor
máj. 29-30-31.	Hacsaturján: Gajane (Anyiszimova)
Edinburgh: 1963. aug. 19-20-21-23.	Bartók: A kékszakállú herceg vára
	Bartók: A fából faragott királyfi
	Bartók: A csodálatos mandarin
aug. 22-24.	Farkas: Furfangos diákok
	Koncertműsor
	Hacsaturján: Gajane III. felv.

Párizs — Nemzetközi Balettfesztivál —	
1963. nov. 2-21-22-23.	Bartók: A fából faragott királyfi
	Koncertműsor
	Bartók: A csodálatos mandarin
(Ezen a fesztiválon két "Arany Csillag"-ot nyert az együttes: 1) a legjobb zenéért és 2) a legjobb koreográfiáért)	
Helsinki: 1964. jún. 1-2-3.	Csajkovszkij: A hattyúk tava II. felv. (Meszszerer)
	Koncertműsor
	Borogyin: Poloveci táncok
Stockholm: 1965. jún. 5-6-7.	Bartók: A fából faragott királyfi
	Koncertműsor
	Bartók: A csodálatos mandarin
Kairó: 1964. dec. 9-10-13.	Bartók: A fából faragott királyfi
	Csajkovszkij: A hattyúk tava II. felv.
	Bartók: A csodálatos mandarin
1964. dec. 11-12.	Adam: Giselle II. felv.
	Koncertműsor
	Hacsaturján: Gajane-Kurd kép
1964. dec. 13.	Csajkovszkij: A hattyúk tava II. felv.
	Koncertműsor
	Hacsaturján: Gajane-Kurd kép
Moszkva: 1965. jún. 25-26-27.	
júl. 4.	Bartók: A fából faragott királyfi
	Chopiniana (M. Fokin)
	Bartók: A csodálatos mandarin
1965. jún. 29.-júl. 1.	Maros: Bányászballada (Eck)
	Csajkovszkij: A hattyúk tava II. felv.
	Farkas: A furfangos diákok
1965. júl. 2-3.	Aszafjev: Párizs lángjai (V. I. Vajnonnen)
Monte Carlo: 1965. dec. 24-25-26.	Chopiniana
	Bartók: A csodálatos mandarin
	Borogyin: Poloveci táncok
1965. dec. 28-29.	Bartók: Zene húros- és ütőhangszerekre és cselesztára (Eck)
	Koncertműsor
	Aszafjev: A bahcsiszeráji szökőkút, részlet (Zaharov)
1965. dec. 1966. jan. 1-2.	Bartók: A fából faragott királyfi
	Csajkovszkij: A hattyúk tava II. felv.
Zágráb: 1966. nov. 12-13.	Chopiniana
	Koncertműsor
	Bartók: A csodálatos mandarin
Belgrád: 1966. nov. 15-16.	Bartók: A fából faragott királyfi
	Koncertműsor
	Bartók: A csodálatos mandarin

Szófia: 1966. nov. 21-22.	Chopiniana
	Koncertműsor
	Bartók: A csodálatos mandarin
1966. nov. 23-24.	Adam: Giselle
Bécs- Wiener Festwochen:	
1967. jún. 8.	Bartók: A kékszakállú herceg vára
	Bartók: A fából faragott királyfi
	Bartók: A csodálatos mandarin
jún. 9.	Kodály: Székelyfonó
	Bartók: Zene húros- és ütőhangszerekre és cselesztára
jún. 10.	Szokolay: Vérnász
Wiesbadeni Nemzetközi Fesztivál	
1968. máj. 1.	Bartók: A kékszakállú herceg vára
	Bartók: Táncszvit (Barkóczy)
	Bartók: A csodálatos mandarin
máj. 2-4.	Verdi: Falstaff
máj. 3.	Szokolay: Vérnász
Helsinki Finn Nemzeti Színház	
1968. máj. 25-26.	Chopiniana
	Koncertműsor
	Hacsaturján: Gajane szvit
máj. 27-28.	Prokofjev: Klasszikus szimfónia (Barkóczy S.)
	Koncertműsor
	Csajkovszkij: Csipkerózsika (Guszev)
Norvégia-Bergen-i Koncertpalotában	
1968. máj. 30-31.	Chopiniana
	Koncertműsor
	Hacsaturján: Gajane szvit
Berlini Staatsoper. 1968. nov. 27.	Bartók: A kékszakállú herceg vára
	Bartók: A fából faragott királyfi
	Bartók: A csodálatos mandarin
nov. 28.	Verdi: Falstaff
nov. 29.	Szokolay: Vérnász
nov. 30.	Monteverdi: Poppea megkoronázása
Gombaszög (Csehszlovákia)	
1969. jún. 28.	Kacsóh: János vitéz
Libanon-Baalbek-i Nemzetközi Fesztivál 1969. aug. 29-30-31.	Hacsaturján: Spartacus (Seregi)
Párizs: VII. Nemzetközi Balett Fesztivál, 1969. nov. 4-6-7-8.*	Hacsaturján: Spartacus

*(Ezen a fesztiválon az együttes elnyerte a legjobb együttesnek járó "Arany Csillag"-ot, Kun Zsuzsa pedig – Flavia alakításáért – a legjobb szólistának járó "Kritikusok különdíját".)

Le Havre (Magyar Hét)	
1969. nov. 10-11.	Chopiniana
	Koncertműsor
	Hacsaturján: Gajane-szvit
Bologna – Operaház	
1970. május 1-3-5.	Szokolay: Vérnász
	Chopiniana
	Koncertműsor
	Bartók: A csodálatos mandarin
május 6-7-9.	Adam: Giselle

A Budapesti Filharmóniai Társaság Zenekara az alábbi helyeken vendégszerepelt egy koncertturné keretében

Toulon 1970. jún. 15.	
Lyon jún. 16.	
Bourges jún. 17.	
Párizs jún. 18.	
Strassburg jún. 19.	
Bukarest 1970. dec. 16-19.	Chopiniana
	Krejn: Laurencia II. felv.
	Bartók: A csodálatos mandarin (Seregi)
dec. 17-20.	Hacsaturján: Spartacus
Dortmund (Magyar Hét keretében)	
1971. ápr. 29.	Bartók: A fából faragott királyfi (Seregi)
	Bartók: A csodálatos mandarin
1971. ápr. 30.	Szokolay: Vérnász
Brüsszel 1971. jún. 3-4-5.	Bartók: A kékszakállú herceg vára
Moszkva, Nagy Színház.	
1971. szept. 18-21.	Szokolay: Vérnász
szept. 19-22.	Bartók: A kékszakállú herceg vára
	Bartók: A fából faragott királyfi
	Bartók: A csodálatos mandarin
szept. 23-25-28.	Puccini: Manon Lescaut
szept. 24-26.	Monteverdi: Poppea megkoronázása
Róma, Operaház:	
1972. ápr. 23-24-26-27-29-20.	Bartók: A kékszakállú herceg vára
	Bartók: A fából faragott királyfi
	Bartók: A csodálatos mandarin
Prága – Prágai Tavasz keretében:	
1972. május 31-jún. 1.	Bartók: A kékszakállú herceg vára
	Bartók: A fából faragott királyfi
	Bartók: A csodálatos mandarin
1972. jún. 2-3.	Monteverdi: Poppea megkoronázása
Szófia: 1972. jún. 26-27.	Hacsaturján: Spartacus

Várnában a Balettfesztivál keretében:

júl. 2.	Prokofjev: Klasszikus szimfónia
	Hacsaturján: Spartacus (részletek)
	Millöcker: Koldusdiák balettbetét
	Hacsaturján: Gajane -- pas de deux
	Hacsaturján: Gajane — Kurd kép

Az Operaház együttese Bordeaux-ban -- a Magyar Hét keretében -- az alábbi műsorral lépett fel 1972-ben:

X. 27-28.	Prokofjev: Klasszikus szimfónia
	Bartók: A fából faragott királyfi
	Bartók: A csodálatos mandarin
X. 29.	Chopiniana
	Koncert-műsor
	Hacsaturján: Gajane-szvit

V. A MAGYAR TÁNCMŰVÉSZET FEJLŐDÉSÉRŐL 1957 - 1972

Ez a vázlatos áttekintés szükségessé teszi, hogy figyelmünket a mai magyar táncművészet két vezető ágazatára: a balettművészetre és a néptáncművészetre összpontosítsuk.

Az 1957-tel kezdődő új fejlődési szakaszban az általános tendenciák érvényesülnek táncművészetünk alakulásában is: újat keresni -- "rehabilitálni" —, törleszteni, együtt és lehetőleg egyszerre. Nyilvánvaló, hogy ez a hármas törekvés összefüggésben a sok szempontból összekuszálódott helyzet rendezésével, nem könnyítette meg művészeink dolgát. Nemcsak megtépázott soraikat kellett rendezni és hozzálátni a felismert feladatok fokozatos megoldásához, de emellett arra is figyelni kellett, hogy a megújulás nagy, helyes és heves szándékában ne váljék kérdésessé az, ami jót, értékeset és hasznosat 1949 óta elértünk és kiépítettünk — tehát a klasszikus örökség, a szovjet balett eredményei és néptáncművészetünk vívmányai.

Balettművészet

Az operaházi balett fejlődésében ez az évtized három kisebb szakaszra tagolódik.

1957/58 — 1962/63-ig:

Folytatódik a klasszikus múltszázadi hagyomány és a szovjet balettdrámai repertoár kiemelkedő műveinek átvétele, s ezzel többfelvonásos balettek bemutatása (Giselle, Gajane, Rómeó és Júlia). Növekszik a modern magyar zene balettbemutatása (A fából faragott királyfi, Csongor és Tünde, Lúdas Matyi); ezen belül vannak egyfelvonásosok és egy többfelvonásos balett, ami által a balettbemutatók száma is megnövekedett (tíz mű). A műveket szovjet koreográfusok, illetve Harangozó és az önálló balettel jelentkező Eck Imre alkotják. Bemutató jellegű felújítás: a modern európai balettzenéből De Falla Háromszögletű kalapja (vele együtt koreografálja meg Harangozó a Seherezádét) és Milhaud Francia salátája. - A bemutatott balettek közül a Giselle, A fából faragott királyfi, a Gajane és a Rómeó és Júlia maradt tartósan műsoron.

Megindulnak az együttes külföldi turnéi, egyelőre a népi demokratikus országokba (Csehszlovákia, Románia, Lengyelország, NDK). — A külföldi balettegyüttesek magyarországi vendégjárása is megkezdődik: a Kirov Balett, a Sztanyiszlavszkij Zenés Színház Balettegyüttese (kétszer), a Kubai Nemzeti Balett és a Bolsoj Balett fellépésével.

1962/63 — 1965/66:

Ebben a négy évadban az együttes kizárólag egyfelvonásos baletteket mutat be és ezzel a bemutatók száma tovább szaporodik. Négy mű közülük az új magyar zene alkotása (Sugár, Láng, Maros, Bartók), öt a külföldi modern zeneirodalom darabja (három Sztravinszkij, Ravel, Morton Gould). — A magyar koreográfusok közt a legtöbb művet Eck Imre készíti (4), egy-egy darabot Lőrincz, illetve Fülöp-Kun — a külföldi koreográfusok közül pedig: Fokin (3) és Norman Thomson.

Ez idő alatt operai balettbetétet készített Barkóczy Sándor és Seregi László. — A bemutatott művek közül a Fokin-balettek, valamint a Zene és Daphnis és Cloe (Eck Imre művei) maradtak meg a repertoáron, tehát a 64-65-ös, illetve 65-66-os évad darabjai. — Az új koreográfiákban főleg az expresszionista stílus, részben pedig a neoklasszika és a dzsessz jelent meg a repertoáron, továbbá a szimfonikus balett műfaja, és ezzel megkezdődött az 1949-ben diszkvalifikált stílusok és műfajok beépítése az együttes munkájába. A legtöbbször játszott művek viszont továbbra is az egyfelvonásos balettek, tehát a romantikus és szovjet balettek, az egyfelvonásosok közül pedig A csodálatos mandarin és A fából faragott királyfi. (Az 1966/67-es évadra viszont az ebben a periódusban bemutatott tíz mű felét már levették a műsorról.)

Megkezdődnek a nyugati turnék: Finnország, Anglia, Franciaország, Skandinávia, Monaco, eljut az együttes Egyiptomba és a Szovjetunióba. Hozzánk pedig a Londoni Fesztivál Balett, ismét a Bolsoj és a Grúz Nemzeti Balett jön vendégszereplésre.

1966/67 — 1971/72:

A következő, napjainkig tartó szakaszban ismét a többfelvonásos művek kerülnek előtérbe: a bemutatott 15 balettből 7 a többfelvonásos (közülük kettő felújítás). Ezek közül kettő romantikus (A hattyúk tava, Csipkerózsika) és egy szovjet balettdráma (Laurencia), szovjet betanításban – egy modern szovjet és egy nyugatnémet (Spartacus, Undine), valamint egy későromantikus francia (Sylvia) balett pedig Seregi (2), illetve Eck Imre koreográfiájával kerül színre. Első ízben mutat be az Operaház újraalkotott hagyományos balettet mai angol mester, Frederick Ashton koreográfiájával (A rosszul őrzött lány), amely a nyugat-európai balettművészet egyik jellegzetes stílusát képviseli.

A nyolc egyfelvonásosból 4 szimfónikus: Prokofjev, Bartók, Hacsaturján és Maros zeneművére, egy tánckomédia (Johann Strauss muzsikájára) — egy mesejáték és két táncdráma (A két Bartók-balett felújítása, illetve Szokolay műve). A koreográfusok: Barkóczy (3), Seregi (2), Harangozó, Fodor Antal, Anyiszimova—Fülöp (Gajane szvit). Stílusában: romantikus (2), neoklasszikus (3), szovjet dráma (2) — a többire nem lehet egyetlen stílusjelzőt használni: a neoklasszikus karakter és expresszionista és dzsesszstílus önálló táncművekben nem folytatódik, csak koncertszámokban.

A koreográfiák szerzői: 4 műnél szovjet, egynél angol mester – a többi Barkóczy (3), Eck, Fodor, Harangozó és Seregi (4) munkája. (Eközben Seregi több egyfelvonásos méretű operai balettbetétet is alkot.) A legtöbbet játszott művek közé az új

többfelvonásosok zárkóznak fel. Közülük a Spartacus ugrik ki, amely modernebb hangvétellel mintegy összefoglalja az operaházi magyar balett két évtizedes fejlődésének fontos tendenciáit: a Harangozó-féle realisztikus-nemzeti stílust, a többfelvonásos szovjet balettdrámát, a magyar néptáncművészet és a modern nyugati balett egyes (neoklasszikus, expresszionista és dzsessz) stiláris áramlatait. Ezzel a művével, majd a Bartók-balettek új koreográfiájával, a Sylvia-felújítással Seregi az Operaház vezető koreográfusává lépett elő.

Folytatódik az együttes világjárása is: időrendben Jugoszlávia, Bulgária, Ausztria, NSZK, Skandinávia, Libanon, Franciaország, Románia, NSZK, Szovjetunió, Olaszország, Csehszlovákia és Bulgária következik.

Szaporodnak a hozzánk érkező külföldi együttesek vendégjátékai: ismét fellép a Kubai Balett és eljön a Finn Nemzeti Balett, a Rigai Balett, a Kelet-berlini és a Bukaresti Balett, Alwin Nikolais Táncszínháza (USA), a Kijevi Balett, Kubai Nemzeti Modern Táncegyüttes, a Balett Praha, a Novoszibirszki Balett, a Tallini és Poznani Balett, Antonia Gades együttese (háromszor) és Maurice Béjart szólistái.

Összefoglalva:

Folytatódik a XIX. század marandandó értékű műveinek meghonosítása és a szovjet balett 1930-55 közti periódusa nagy realisztikus-drámai alkotásainak átültetése. Ez kiegészül Fokin klasszikussá vált műveinek (részben kissé megkésett) bemutatásával, és első ízben mutat be a színház, e periódus vége felé, hagyományos témájú, neoklasszikus mai angol balettet.

Sor kerül újabb, de egyben utolsó Harangozó-bemutatókra és velük a XX. századi modern muzsika kerül a színpadra. Mellette új magyar koreográfusok jelentkeznek, akik közül előbb (a 60-as évek közepén) Eck Imre, majd Seregi László művei emelkednek ki. Zeneileg értékesebb szovjet műveket veszünk át, műsorra tűzzük a századelő nagy értékű balettzenéit és az új magyar muzsika is folyamatosan nagyobb teret kap.

Műfajilag ismét előtérbe kerül egy időre az egyfelvonásos (megjelenik a szimfónikus) balett — stílusát tekintve pedig a neoklasszikus, expresszionista, dzsessz és a komplex, modern realisztikus stílus, ami egyben előadóművészeink stiláris-technikai felkészültségét is gazdagítja. A Spartacusban egyfajta összegezés születik meg, és jelzi a hagyományos és modern eszközök ötvözésének leginkább elfogadott arányát, további hazai tendenciáját. Az együttes fokozatosan és mind szélesebben kapcsolódik be a nemzetközi balettéletbe és erőteljesen megindul a hazai vendégjárás, ami által lehetővé válik eredményeink reálisabb mérlegelése is.

Ugyanakkor igaz az is, hogy a szovjet balettől csak a régebbi eredmények meghonosítását folytatjuk, máshonnét pedig csupán egyetlen kiemelkedő balettművet vettünk át.

A 60-as évtized közepe táján csak egyfelvonásosokat mutattunk be, nem elég sikeresen, s a közönség továbbra is inkább a többfelvonásos műfajjal rokonszenvezett. Harangozó koreográfiai működése sajnálatosan megszakadt, korábbi művei fokozatosan lekerültek a repertoárról, és a magyar nemzeti-népi stílusnak sem akadt folytatása.

Az együttes erős oldala továbbra is a romantikus és a realisztikus-karakter táncjátékok bemutatása maradt — ezzel az egyéb létező stílusok művészileg nem váltak egyenrangúvá. Az új külföldi eredmények tehát még nagyon szűkösen érkeztek

el hozzánk (és honosodtak meg), és ez jórészt a hazai vendégjátékok stiláris összképére is vonatkozik.

A hazai újat akaró szellemi élet tendenciái a balettzene és a tánc szférájában tehát egészében véve mérsékeltebben, a hagyományőrző repertoár-színház funkciójával összhangban érvényesültek és ilyen irányú továbbfejlődést is ígérnek.

Pécsi Balett

Az 1959/60-ban megalakult Pécsi Balett munkája szorosan összefonódik az elmúlt másfél évtized karakterével, eredményeiben-problémáiban egyaránt. Az együttes néhány év alatt a hazai tánc- és zenei avantgarde törekvések műhelyévé fejlődött, és ezt a jellegét többé-kevésbé napjainkig is megőrizte.

E jelentős szerep feltételeinek létrejöttéhez több fontos tényező kedvező és lényegében egyidejű (vagy gyorsan egymást követő) találkozására, megteremtésére volt szükség. Az új művelődéspolitikai koncepció alapján kerülhetett sor arra, hogy vidéken egy második magyar balett-társulat épüljön fel, amelynek a Pécsi Nemzeti Színház adott otthont. Az első év "próbaideje" után Eck Imre, az Operaház vállalkozó szellemű fiatal koreográfusa (Pécsre költözve) vette kézbe az odatelepített, kiképzett táncosokból álló kamara balettkart és eredményes koreográfiai-vezetői munkájával azt együttessé forrasztotta össze. Rövid idő alatt újszerű és változatos, közfigyelmet keltő repertoárt épített ki úgy, hogy a Pécsi Balett egyben a magyar zenei élet alkotó műhelye is lett. Munkájuk széles körű kritikai támogatással találkozott új újításait hosszabb ideig hazai (és külföldi) versenytársakkal való összehasonlítás nélkül folytathatta. Az együttes rövidesen külföldön is ismert lett és fogadtatása hazai népszerűségének alakulására is visszahatott.

Eddigi működésében 4 kisebb-nagyobb szakaszt különböztethetünk meg.

1960/61 — 1962/63:

Ez évek közt épül ki az együttes alapvető repertoárja és kirajzolódik jellegzetes karaktere, stílusa. E három évedban Eck 14 egyfelvonásos balettet alkotott, túlnyomó többségében mai magyar zeneszerzők muzsikájára (10 mű, 9 komponista), a külföldi szerzők pedig zömmel a barokk muzsika mesterei (Purcell, Couperin és Rossini). Egy mai csehszlovák komponista (Bukovy) premierjére is Pécsett került sor.

Témavilágában a mai és a közelmúlt uralkodik: háború és fasizmus, humanitás és embertelenség, egyén és közösség viszonyának problémái foglalkoztatják. Ábrázolásmódja direkt, szimbolikus vagy absztrakt, olykor szatirikus. Készít cselekmény nélküli táncműveket, amelyek formanyelvükben és stílusukban a klasszikus tradíciókra, a modern (expresszionista) tánc, a dzsessz, a gimnasztika, akrobatika és pantomim elemeire építenek. A Pécsi Balett kezdeményező lépéseket tett a korszerű díszlet- és jelmeztervezésben is. – Mindez együttesen jórészt újat hozott a magyar balettszínpadra, illetve az előző években kirekesztett stílusokat és műfajokat elevenítette föl.

Ugyanakkor az új mondanivaló néhány fontos témakörre, a formai megoldás pedig a tánc folyamatossága helyett főként jellegzetes plasztikai-képi hatású, pózokban gazdag stílusra összpontosult és egyben korlátozódott. Mondanivalóját sokszor túl komplikáltan, homályosan közli és vonzza a brutalitás és nyers szexualitás.

Az együttes többször fellépett Budapesten és hat külföldi turnét bonyolított le.

Előadóművészi téren az Állami Balettintézet idehelyezett növendékei itt váltak táncművésszé, és az új stíluskör a táncosok mozgását is magához alakította. A klasz-

szikus technika és forma viszonylag háttérbe szorult, viszont a szólisztikus szerepeltetés és a színészi játék az együttes sajátos erényévé fejlődött.

Az 1963/64 — 1965/66 közti években Eck részben megkezdett útját folytatja, és eközben érkezik el a két Bartók-balett: a Concerto koreográfiai megoldásához, — A fából faragott királyfi kivételével sikeresen. Emellett az úgynevezett miniatűrök rejtvényszerű, intellektuálisnak mondott szürrealisztikus sorozatába kezd. — Ekkor mutatkozik be sikerrel két tanítványa: Fodor Antal és Tóth Sándor, akik a szimfonikus-neoklasszikus és a szatirikus-dzsesszes irányba lépnek.

A bemutatók száma 16, ebből 11 Eck Imre alkotása. Növekszik a TV-felvételek, a budapesti fellépések, a hazai tájelőadások és a külföldi szereplések száma (ez utóbbi 7 utat jelent). Sor kerül nyári szegedi és margitszigeti (egész estés) premierre és a fiatal koreográfusok önálló estjére is. Eck pécsi bemutatóinak száma csökken, viszont növekszik operaházi foglalkoztatottsága, sőt külföldi bemutatóra is felkérik.

Az 1966/67 — 1967/68-as évadok részben megtorpanást, részben további útkeresést mutatnak. A bemutatók száma ekkor 7, ebből 6 Eck Imre munkája. Pécsi Eck-bemutató a többfelvonásos, összegező szándékú és a tradíciókhoz műfajban és formailag is közelítő Pokoljárás. — A Margitszigetre készült Haydn—Brahms—Berg-est inkább zenei iránya szerint érdekes. Növekszik viszont az együttes táncosainak létszáma, felkészültségük technikai színvonalát pedig Olga Lepesinszkaja és Klavdija Armasevszkaja szovjet mesterek vendégmunkája, valamint több szólótáncos és a balettmester, Végvári Zsuzsa szovjet tanulmányútja erősítik.

Az együttes produkcióit változatlanul nagy érdeklődés fogadja, de erősödik a bírálat hangja is. Részben épp a korábbi évek eredményeihez és avantgarde kezdeményezéseihez viszonyítva bírálják az új, kevesebb és kevésbé sikeres produkciókat. Ebben a változásban azonban a pécsi újításoknak a hazai táncművészetben való "felszívódása" és az általuk nyitott új irányokba történő egyéb hazai kísérletezések konkurrenciája is szerepet játszik. Emellett, összhangban a magyar zenei élet alakulásával, a zeneszerzői munka lehetőségeinek kitágulásával — csökkent a pécsi "zenei műhely" szerepe is.

1968/69 — 1971/72-ig a munka iránya részben megváltozik. A periódus elején és végén külföldi vendégkoreográfus munkájára kerül sor (Alberto Alonso, Kubából), közben pedig egy Harangozó-estre, aki az első hazai vendégmester Pécsett. (Csárdajelenetet és a Poloveci táncokat tanítja be, mindkettő a 20-as évekből való). Az új Eck-művekben (12 balett) a féktelen próbálkozások mellett (mai magyar zenére) a magyar muzsika Bartók előtti korszakának meghódítása figyelhető meg. (Három Kodály-mű, Lajtha, Weiner, Farkas — illetve Bakfark Bálint, Liszt.) Ezzel összhangban erősödik a táncosabb, nemzeti és klasszikus karakterű megformálás.

Az 1969/70-es évadban lezajlott jubileumi előadássorozat a társulatot igen jó kondícióban lévő táncszínházként mutatja be. Ezután viszont — több vezető táncos eltávozásával — a gárda ütőereje meggyengült. (Emellett különösen kevés és nem eléggé rendszeres a táncos utánpótlás az Állami Balettintézettől.)

A közel másfél évtizede működő Pécsi Balett jelentős szerepet tölt be a magyar művészeti életben. Eredményei és problémái az elmúlt időszak általános jellegével (és ritmusával) függenek össze. A társulat úttörő szerepet játszott a modern magyar táncművészet tartalmi és formai fejlődésében. E tevékenységében főleg az első két periódus volt sikeres. Az utóbbiak viszont a szélesebb koreográfiai és stiláris skála felé nyithatnak utat. A hazai és külföldi koreográfusok meghívása és Eck további al-

kotó munkája együtt biztosíthatja a Pécsi Balett koreográfiai továbbfejlődését; játékkal átszőtt, változatos előadói tradíciója pedig, ha az együttes új erőkkel gyarapodhat, garantálhatja a társulat elért rangjának megőrzését és továbbfejlődését.

Néptáncművészet

A magyar néptáncművészetben bizonyos szervezeti és személyi változásokkal, de 1958-ra ismét megtalálhattuk a négy hivatásos együttest és a mozgalomnak ide számítandó élgárdáját. (Ezek művészi munkájának alakulását sem részletezem, de az irányokra, tendenciákra fel kell hívnom a figyelmet.)

A szóban forgó periódusban a néptáncművészet frontja három terrénumra tagolódik: az állami népi együttesek, a fegyveres testületek táncegyüttesei és a legjobb amatőr néptáncegyüttesek csoportjára. Munkájukat nemcsak a nemzeti tánctradíció, hanem az újat keresés valamilyen módja is összekötötte. Megkülönböztette viszont a belső s a feléjük irányuló igények fokozatos eltérése és természetesen művészi munkájuk objektív és szubjektív feltételei (ideértve a csatlakozó zenekarok, esetleg énekkar jellegét is).

Közelebbről nézve: az egy csoportba összefogott együttesek munkája differenciált képet mutat. Az Állami Népi Együttes és a Budapest Táncegyüttes, amelyek folyamatosan egyszemélyi művészeti-koreográfiai vezetés alatt működtek, szorosabban kötődtek a néptánchagyományhoz, mint a Néphadsereg Művészegyüttese és a BM Duna Művészegyüttese tánckara, munkájukban a korábbi évekhez képest mégis bizonyos változás figyelhető meg. Az ÁNE 1957-61 között mutatta be Rábai Miklós népi-történelmi táncballadáit (Barcsai szeretője, Kádár Kata, A Jóka ördöge, Latinka-ballada) és a felszabadulás témáját megformáló Hajnalodik című táncjátékot. Ezt – mintegy kipróbálva a formanyelvi határokat és az ötvözés lehetőségeit – az 1963–64-es éved 13 táncminiatűrje követte, 1965–70 közt pedig három nagyszabású, egész estét betöltő műsor került színpadra (Hétszínvirág, Létai Dezsőtől a Magyar századok és Jeles napok), amelyek az egész együttes színpadi aktivizálásával, komplex eszközökkel pásztázták be a magyar és a magyarországi nemzetiségi hagyományok, illetve történelmi hagyományaink körképét. Mindez műfajilag és a stilizálás tekintetében is változatos formákban történt és a hagyományok színpadi újraköltésétől a teremtő fantázia eredeti alkotásáig ível át. 1970 tavaszán a forradalmi témakör újabb nagy sikerű alkotással gazdagodott: az Utakban. Rábai ihletetten, költői hangvétellel, nagy drámai erővel formálta meg az elmúlt 25 esztendőről egyéni vallomását, hagyományos és népi szellemű formanyelvvel.

– A Budapest Táncegyüttes a néptánc művészi feldolgozása mellett Liszt-, Kodály- és Bartók-művek népi hangvételű, tematikus megformálására vállalkozott (II. Magyar rapszódia, Szerelmi álmok – Galántai táncok, Marosszéki táncok – Allegro barbaro, Magyar képek, Táncszvit), valamint Molnár István nagyigényű, drámai atmoszférájú III. és IV. Szvitje (50 magyar év alcímmel), illetve a Ballada az Emberről című történelmi-filozofikus szemléletű művek bemutatására. Ezekben Molnár a balett és az expresszionista tánc felé tágította formanyelvét, egyéni stiláris és technikai értelmezésében. A Tavaszi szél vizet áraszt című műsorban sor került az új nemzedékből a művészeti vezetést nemrégiben átvevő Simon Antal, továbbá Molnár Lajos egy-egy néptánckoreográfiájának bemutatására is. A Kaláris című kamaraműsor (1971) pedig már az új nemzedék műveiből és törekvéseinek irányából adott ízelítőt.

A Néphadsereg Művészegyüttesben 1957-66 között a néptánc művészi bemutatása mellett (s ebben fokozódó visszaszorítás is megfigyelhető) mind nagyobb helyet kapott az általánosabb emberi és a politikai-történeti mondanivaló, illetve tematika, amelynek megformálásában Vadasi Tibor a balett és az expresszionista mozdulatelemek, valamint a karaktertánc ötvözésével kísérletezett (Újpesti hajnal, Ember és Sors, Harc és Győzelem, Emlékezzünk, Néger kantáta), több esetben szimfonikus zenekari alkotásokkal szövetkezve. (Szokolay és Kincses művei.) Ez a folyamat 1966-ban azonban, úgy látszik, megszakadt: az együttes táncművészeti vezetését Novák Ferenc személyében az új koreográfus nemzedék egyik exponense vette kézbe, az egész együttes pedig a prózát, éneket, zenét, táncot és filmet is ötvöző produkciókra tért át — direkt politikai mondanivalóval és témaválasztással, szórakoztató hangvétellel és formálással, amiben a tánc általában a betét szerepét tölti be (És állt a bál, Tíz nap, amely megrengette a világot, Egy matróz, meg a többiek). Emellett Novák új hangvételű népi kompozícióit is műsorra tűzte (Várj reám, Erdélyi táncok), melletttük nemzedéktársai (Szigeti Károly, Simon Antal) ide sorakozó darabjait — Üvöltés címmel pedig (1968-69-ben) — Fodor Antal, Tóth Sándor, Imre Zoltán, Bogár Richárd és Molnár Lajos bevonásával — dzsessz-programot mutatott be. A legjelentősebb táncműsort ezek után az együttes 1971 tavaszán produkálta. Tíz magyar néptánc címmel, amelyben Györgyfalvay, Novák és Szigeti egységes szemlélettel, minden romantika és idill nélkül, a tradíciók keményebb, nyersebb színeit formálta színpadra.

A Duna Művészegyüttes a maga kamaralehetőségeire építve, Náfrády László koreográfus vezetésével, 1957-65 között ugyancsak "kilépett" a néptáncok koncertszám, illetve életképszerű bemutatása kereteiből és rövidebb-hosszabb mesei, irodalmi, illetve történelmi ihletésű táncjátékokat mutatott be (Makar Csudra, A csodafurulyás juhász, Madrid határán, Emlékezz! A diktátor, Szerelem – élet, Barátok) 1965-66-tól a tánckar vezetését Somogyi Tibor vette át, s az új koreográfus nemzedék egyéni, stilizáltabb hangvételével, illetve megformálásával mai problémákhoz nyúlt (Három barát, Örvény), illetve a magyar történelemhez (Szivárvány havasán, Huszonöt év), s a faji megkülönböztetés témájával is megpróbálkozott, ez utóbbit dzsesszes hangvétellel (Üssétek a dobokat). – Somogyi egyéb műveiben azonban mindinkább "sötét színek" kezdtek eluralkodni, ezért a tánckar vezetését 1971-ben ismét Náfrády Lászlóra bízták, aki újabb periódusát bíztató-érdemes művekkel kezdte el.

A többször említett "fiatal nemzedék" – elsősorban Györgyfalvay Katalin, Kricskovics Antal, Novák Ferenc, Simon Antal, Somogyi Tibor, Szigeti Károly és Tímár Sándor – több hivatásos együttesnél és a vezető amatőr néptáncegyütteseknél működik. Alkotói tevékenységük sokfajta törekvés színes együttesét mutatja – összeköti őket azonban a korszerű és egyben egyéni mondanivaló, a személyes megnyilatkozás vágya, a feltörekvő új erők lendülete és úgyszólván akadálytalan útkeresése, amit csak az amatőr (s olykor a meglevő hivatásos) munkafeltételek – különösen a táncosok felkészültségének meghatározott szintje – kötnek meg. Egymástól eltérő eszményeik és stiláris különbségeik mellett – amiben elfér a szerelmi problematika és a háborúból való hazatérés, a klasszikus görög drámák népi változata és a magyar sorsfordulók költői megidézése – mind viszonylag szilárd és elég gazdag néptánctalajra építkeznek. Alkotó tevékenységüknek fontos fóruma a szolnoki, illetve a zalai néptáncverseny, amelyen új koreográfiák szabad teret kapnak. Az ott elnyert díjak viszont szinte "hitelesítik" a törekvéseiket, műveik pedig a néptáncmozgalom élgárdája számára példaként is szolgálhatnak.

Összefoglalva: Miközben az 1956 előtt "túlfuttatott" s általában idillikus hangvételű néptáncművészet 1957 után – legalább a 60-as évek közepéig – ellenhatásként háttérbe szorult s a szellemi élet perifériájára sorolták – ez az eredményekben gazdag és nemzetközileg is elismert táncág folytatta korábbi eredményeit, s azt sokfajta új elemmel gyarapította. Eredményesen folytatódott a magyar és a magyarországi néptánchagyomány művészi feltárása, a kialakuló nemzeti színpadi formanyelv kimunkálása, a változatosabb műfaji megoldás, a nemzeti és egyetemes tematika "megnyitása" és kiszélesítése s eközben az új magyar műzene színpadi táncbaköltése. Említésre méltó próbálkozások születtek a nemzeti formanyelv más táncnyelvekkel való elegyítésében, a stiláris színkép igen változatossá vált, a mai problematika is mindinkább fokozódott mind az idősebb, mind az újonnan jelentkező koreográfusok munkásságában. Komplex színpadi formák támasztottak igényt a tánc együttműködésére – új művészi profil keresése közben –, és mindez a szakmai-technikai ismeretek és felkészültség fokozását sürgette, részben eredményezte.

Ugyanakkor az is igaz, hogy a néptánc – az előbbi kiszélesedett értelemben – nem tudta idehaza visszanyerni korábbi pozícióját vagy legalább elfoglalni megillető, méltó helyét a művészetek, sőt a táncágazatok sorában (ez érződik meg a zeneszerzők néptánctól való visszahúzódásában is), és defenzív helyzetéből csak kb. 1965-66 óta kezd kikerülni. Koreográfusai kétségtelenül még ma is érzik az ágazat sajátos fejlődéséből fakadó felkészültségi hiányokat, elsősorban táncosaiknál, ami a tematikai, stiláris és technikai vállalkozásokat is kemény határok közé szorítja és sok nehézség, félsiker okozója. Ez váltja ki azt az ellenállást is, hogy "csináljatok ti csak néptáncot, ami a dolgotok", és egyáltalán: hogy illetéktelenül, de nyíltabban szóljanak bele a néptánc ügyeibe. Legbelül bizonyos generációs problémák is jelentkeznek, ami a szemléletben és a pozíciók dolgában is megmutatkozik. A komplex együttesi vállalkozásokban pedig a tánc nemegyszer betét-funkcióra szorul vissza; ez is feszültségeket okoz.

Tánc a színházakban

a) Zenés színházak Budapesten. Anélkül, hogy a felszabadulás utáni fejlődést itt is 1956 előtti és utáni szakaszokra taglalnánk, azt mondhatjuk: folyamatosan működött és produkált bemutatókat táncbetétekkel a Fővárosi Operettszínház – és több néven alakult meg (Fővárosi Vígszínház, Tarka Színpad, Petőfi Színház) s müködött hosszabb-rövidebb ideig egy revű, illetve varieté színház, ahol a tánc elég nagy szerepet kapott. Ezeknél a színházaknál, és most csak ezt emelem ki, folyamatosan mutattak be dzsessz vagy dzsessz-jellegű táncszámokat is. Ennek a stílusnak, formanyelvnek és technikának nem volt a felszabadulás előtt jelentősebb hazai tradíciója, és ilyen a felszabadulás után is csak abban az értelemben alakult ki, hogy egyes művészei hosszabb és eredményesebb munkát folytattak, de – egészen a legutóbbi évtizedig – ez a táncág e színházaknál is csak egy volt a többi közt. Előadó- és alkotóművészei nem álltak kellő kapcsolatban a nemzetközi fejlődéssel, csak nagyon is áttételesen (privát külföldi utak, tv- és filmélmények), s emiatt e táncágnak hazai iskolája, oktatása sem alakult ki.

A dzsessztánc helye és szerepe – még mindig inkább betét, bár mind szervesebb betétjelleggel – akkor erősödött meg, amikor az 1960-as évek közepén kezdett nálunk is meghonosodni a musical műfaja. Elsősorban Bogár Richárd munkássága emelkedett itt ki, aki kellő érzékkel, tehetséggel koreografált a dzsessztánc stílusában

-- úgy, hogy az önálló számként vagy nagyobb zenés játékba illeszkedve is mindig jelentsen valamit, és közvetlen hangvételével, ötletességével, a köznapi divattáncokhoz való közelségével széles közönségréteg rokonszenvét nyerje meg. Ez eddig legjobban talán az 1969-ben bemutatott West Side Storyban sikerült és dokumentálja, hogy a Fővárosi Operettszínház a dzsessztánc hazai exponált képviselője.

b) A színházi tánc vidéken, főleg a balett ágazatában, tulajdonképp hosszú ideig nem tudta megvetni a lábát. A felszabadulás után, 1946-49 között, a szegedi operatársulat mutatott be önálló baletteket is, előbb Zsedényi Károly, majd Lőrincz György műveit (klasszikus, romantikus és modern magyar zenére és táncstílusban) - de a társulat rövidesen megszűnt. Ezután önálló produkciókra képes tánckar 1956-57-ig sehol sem működött az országban. Ekkortól két évadon át Miskolcon, Téry Tibor vezetésével kis létszámú tánckar mutatott be egyfelvonásos baletteket -- 1958-tól pedig Szegeden indult meg a kar létszámbeli fejlesztése, és a karvezető Árkos Judit, illetve a meghívott vendégkoreográfusok (Harangozó Gyula és Ligeti Mária) darabjaival önálló baletteket adtak elő. A balett műfaja, Pécsen kívül, épp Szegeden vert gyökeret, ahol is 1962 őszétől már Állami Balettintézetet végzett táncosok kisebb csoportja alapozta meg egy felkészült balettkar kiépítését, amely 1962-63-tól 1967-68-ig évente önálló balettműsorokat is produkált. 1965-66-os évadig vendégkoreográfusok: Harangozó, Vadasi Tibor, Hidas Hedvig, majd attól kezdve a balettkarból kinőtt, tehetséges fiatal koreográfus: Imre Zoltán alkotott új baletteket — barokk, klasszikus, romantikus és modern muzsikára — szimfonikus és drámai műfajban, neoklasszikus, expresszionista és dzsessz-stílusban. Imre kiemelkedő muzikalitással és eredendően táncos karakterrel rendelkezik, s ezért komoly reményeket támasztott személye iránt. Felkészült otthonossággal mozog a klasszika világában, és igen jó formaérzékkel komponál kifejező, szükség szerint diszharmonikusabb, "modern" mozdulatelemeket és pózokat is. S ami fontos, ezek mindig folyamatosan olvadnak bele a koreográfia menetébe, anélkül tehát, hogy megtörnék a mozdulatfolyamatok "dallamát", szerves kibontakozását. Ez az önálló alkotói jegyeket mutató, táncban gondolkodó fiatal koreográfus azonban valójában feloldhatatlan ellentmondásba került - épp akkor, amikor figyelmet keltő táncbetétek után önálló baletteket kezdett koreografálni. Ugyanis: mire Imre Zoltán, a koreográfus "megszületett", addigra a szegedi balettegyüttes erőteljesen fogyni kezdett: a táncosok közül mind többen elszerződtek, majd 1969-70-re a kiképzett, önálló balettprodukcióra képes együttes meg is szűnt. (Imre Zoltán pedig az 1968/69-es évadtól külföldön dolgozik.)

Az történt tehát, hogy előbb, az első három évadban az együttes volt állandó, társulattá összeforrasztó vezető nélkül, a második három évadra pedig a közben jó koreográfussá felnőtt Imre maradt mindinkább együttes nélkül. Ebből aztán a gyakorlat meggyőző erejével derült ki, hogy balettegyüttes csak akkor és ott tud nálunk létrejönni és folyamatosan működni, amikor és ahol a munkához az összes személyi és dologi feltételek úgyszólván egyidejűleg biztosítva vannak. (A színházi vezetés aktív segítségétől a koreográfus-vezető és balettmester személyéig, a megfelelő létszámú és felkészültségű tánckartól a megfelelő munkafeltételekig stb.)

Az előbbiekből adódik, hogy hazánkban a többi vidéki színházban csak kisebb-nagyobb tánckarok léteznek, amelyek a különböző karakterű táncbetéteket adják elő, de önálló táncprodukcióra nem alkalmasak. Csupán Szegeden, Miskolcon és Debrecenben van 13-16 főnyi tánckar, azonban ezek tagjai is kiképzetlenek. -- Az utóbbi

években a debreceni színház, Barkóczy Sándor irányításával, vállalkozott néhány önálló balett bemutatására, ezek nívóját azonban az adott személyi és tárgyi feltételek nagyon is meghatározzák.

Táncpedagógia

A magyar táncművészet fejlődésében a pedagógia szerepe és problematikája csak látszólag másodlagos kérdés. Hatása a művészeti tevékenység egészét átszövi, magas nívója egyben az előadóművészet korszerű színvonalának is feltétele s ezzel meghatározza a modern koreográfiai törekvések lehetőségeit is. Megoldatlansága viszont szűkre határolhatja az ágazat kiterjedését, ezáltal adott körülmények között központi művészi problémává is növekedhet.

A táncpedagógia rendezetlensége az elmúlt másfél évtized alatt a magyar táncművészet legsúlyosabb szakmai gondjává lett. A probléma lényege: hiányzik a táncos (részben táncpedagógus) képzés fokozatos rendszere, amely alap, közép- és felső fokon bocsát ki kellő számú, sokoldalúan felkészült táncost. Ezért sincsenek megfelelő létszámú és színvonalú tánckaraink a vidéki színházaknál, ezért küzd utánpótlásgondokkal (mennyiségi és részben minőségi relációban is) az összes hivatásos táncegyüttes.

A megoldás módja kézenfekvő: a zeneoktatás rendszerének példájára kell kiépíteni az alap, közép- és felső fokú szakiskolák hálózatát, amely egyszerre szolgálhatja a hivatásos táncosképzést s egyben teret adhat a társadalomban mutatkozó tánctanulási igény színvonalas, intézményes megoldásának is.

A tánc különböző ágazatait ugyanis ma teljesen esetleges, rendezetlen körülmények közt oktatják hazánkban. Méghozzá kizárólag az iskolai oktatás rendszerén kívül — s ez az ízlés- és közönségnevelés terén is rendkívül hátrányos. Ez utóbbit — többé-kevésbé "intézményesen" az amatőrség közbeiktatásával — csakis a néptáncmozgalom szolgálja. A balett és a társasági táncok tanítása és taníthatósága kívül rekedt a közművelődés keretein.

Ma Magyarországon egyetlen állami táncosképző-táncművészeti iskola működik: az Állami Balettintézet, amely egyben a legmagasabb fokú (a képzés 9 évig tart) és évente 10-14 végzett táncost bocsát ki. Ha ez az intézmény egy elképzelt oktatási rendszer gúlájának a csúcsát alkotja, a valóságban a csúcs alatt hiányzik maga a gúla. Pedig az alapfokú képzés készíthetné elő a középfokút, s a középfokon (4-6 év alatt) kiképzett táncosok kibocsátásával már, az Operaház és a Pécsi Balett kivételével, az összes hivatásos együttes és színházi tánckar utánpótlás szükségletét fokozatosan ki lehetne elégíteni.

E probléma-komplexum tervszerű, gyors megoldása sürgető, hiszen a középfokú szakiskola azonnali megindítása is csak 4-5 év múlva "adna" képzett táncosokat. Egyelőre, a probléma felismerése nyomán, az Állami Balettintézetben sikerült 1971-ben megindítani a hivatásos néptáncegyüttesek számára a 4 éves utánpótlásképző tagozatot. A vidéki operatársulattal rendelkező színházak szükségletét biztosító első szakközépiskola pécsi megindításáról tárgyalások folynak.

Az elmondottakon túl szükséges az Állami Balettintézet jelenlegi, magas szintű oktatásának továbbfejlesztése is. A balettművészet ma világszerte a "technikai forradalom" periódusát éli. A balettegyüttesek és az egyéb hivatásos táncegyüttesek is egyre sokoldalúbb, virtuózabb táncosokat igényelnek. Ehhez viszont megfelelően

komplex kiképzés szükséges, korszerűbb metodikával, még jobb mesterekkel. Mindennek hazai biztosításához feltétlenül szükség van új magyar balettmesterek képzésére, szovjet és részben nyugati balettmesterek közreműködésére, tartós meghívására.

VI. A MAGYAR ZENESZERZÉS UTÓBBI 15 ÉVÉNEK ÁTTEKINTÉSE

Az elmúlt másfél évtized zenei alkotását két különböző perspektívából közelíthetjük meg. Ha az előző évtizedek alkotói "hegyvonulatának" irányából nézzük a közelmúlt eredményeit, kétségtelenül átmeneti-kísérletező korszaknak bizonyul. Ha viszont a II. világháború után újrakezdődő zeneélet megteremtésének folyamatában az egymás után következő lépéseket újra átéljük, egy kezdeményezésekkel és megvalósításokkal telt időszak kibontakozásának szemtanúi lehetünk. Feladatunk ezúttal az utóbbi megközelítést igényli.

Az 1956-os események válaszvonalán túl az 1957-es év nagy célkitűzésekkel induló évtized lezárulásának és az újrakezdés szándékával kibontakozó periódusnak találkozási pontja. Az 50-es évek zeneművészetének sematikus értékelésén az utóbbi évek során már túljutottunk, a korszak pozitív és negatív tendenciáinak tudományos szintű feltárására még nem került sor.

A kontinuitás-diszkontinuitás törvényszerűségének megfelelően a magyar zeneszerzésben szinte a 60-as évek elejéig még továbbéltek az előző időszak sajátos vonásai, ugyanakkor egyre intenzívebben jelentkeztek a változást sürgető kezdeményezések. A kompozíciók műfaji, formálási és stiláris jegyei az első években csak alig változtak. Annál nagyobb "robbanást" jelentett egy-egy új kezdeményezés, amely szinte felkavarta zenei életünk lényegében még mindig egységes talaját. Így például Szervánszky Endre Hat zenekari darabjának 1960-as bemutatója alkalmával támadt "összeütközések"-re 15 éves időszakunk második felében már aligha került sor.

Zenei életünk vezető alakjának, Kodály Zoltánnak útmutatása minden területen éreztette hatását a zeneoktatástól a zenetudományon át a zeneszerzésig. Bár a korszak születő alkotásaiban ekkor már a cantus firmus szerepét nem saját művei, hanem tanítványainak alkotásai töltik be. A hátuk mögött felsorakozó nemzedékek: középső generáció (Mihály, Maros korosztálya) és egy ekkortájt jelentkező fiatal nemzedék (Kurtág, Vincze, Soproni, Láng) nemcsak korosztályban, de egyre élesebben elkülönülő hangvételben is erősen differenciálták zeneszerzésünket.

Ha az egymást váltó időszakok legszembetűnőbb "összeütközési" felületeit keressük, a következő változást igénylő zeneszerzői aspektusokat említhetjük meg:

1. A zenei alkotás tartalmának, "beszűkült" intonációinak differenciálását, teljesebbé tételét,
2. A tartalmi szándék egyoldalúságából fakadó műfaji sematizmus megszüntetését,
3. A már külső keretté és elkoptatott köznyelvvé vált zenei nyelvezet megújítását,
4. A zenetörténeti hagyományok valóságos értékeinek helyreállítását,
5. A XX. századi zeneművészet maradandó irányzatainak megismerését.

A tájékozódás első periódusa 1957-től mintegy 3-4 évig tart és 1961 táján le is zárul. A legjelentősebb forrás Bartók életműve, és csak másodlagos funkcióban kezd kibontakozni a bécsi iskola tanulmányozása. Bartók példája nemcsak stiláris szinten indított erjedést, hatása sokkal jelentékenyebb a perspektíva kitágítá-

sában, a zenei intonációk széles skálájának, a műfaji keretek kiszélesítésének tekintetében. Az ötvenes évek zömében szolgálatot teljesítő művészete fellélegzik, és a vokális műfajok tendenciózus közösségi szelleme után kamaraművek, vonósnégyesek megfogalmazására vállalkozik. (Nem véletlen, hogy a legjelentékenyebb kompozíciók éppen a vonósnégyes műfajban keletkeztek.) A Bartók jegyében eltöltött "tanulóévek" mégsem hoztak egyértelmű megoldást, mert a beépített formákra, tételtípusokra, stiláris jegyekre széttördelt Bartók-életműnek csak egy-egy irányú megközelítését valósították meg a kompozíciók. A bepótlás szándékával készült alkotások csak ritkán nőttek az epigonizmus szintje fölé.

A fent nevezett időszakban a nemzedéki csoportosulás közvetlenül érzékelteti zeneszerzésünk különböző rétegeződését. Amikor áttekintésünket a fiatal generáció oldaláról kezdjük, azért tesszük, mert nézőpontunkban a változás tendenciáit kívánjuk kiemelni.

Korszakunk nyitóéve 1957, egy új nemzedék jelentkezésével is módosította zeneszerzésünk korábbi arculatát. Soproni József, Petrovics Emil, Szokolay Sándor, Lendvai Kamilló, majd egy évvel később Láng István, Kocsár Miklós jelentkeznek első műveikkel, melyekben már ekkor világossá vált, hogy feltétlenül szakítani akarnak az 1950-es évek elsősorban vokális műfajválasztásával, s hogy szembefordulnak Kodály iskolájával. (Ebben a tekintetben mestereiktől függetlenül közösek voltak.) Műveik nagy részét hangszeres apparátusra írták, és előnyben részesítették az előző években háttérbe szorult kamarazenei műfajokat. Formai megoldásban kétségtelenül Bartók példáját követték: gyakoriak a hídforma szerkezetek, helyenként jellegzetes a monotematikus szerkesztés. Érdemes megemlítenünk, hogy Petrovics Emil és Soproni József is egy-egy vonósnégyessel jelentkezett, s mint említettük, a legjelentékenyebb megoldások, mint Kurtág 1959-es vonósnégyese, valamint Vincze Imre 1958-as 2. kvartettje is ebben a műfajban készült.

Az 1926-os születésű Vincze Imre és Kurtág György önálló stiláris nyelvének forrása más volt: Kurtág éppen 1957-58-ban indul párizsi tanulmányútra, Vincze elmélyült műhelymunka nyomán alakítja ki nyelvét. Az kétségtelen, hogy mindketten az adott légkör felfrissült szellemi mozgalmában, éppen ezekben az években találták meg személyes hangjukat, és vele együtt az időszak legmaradandóbb vonásait is.

A középső nemzedék is lázasan tanul: Mihály András Bartók "elfelejtett" stílusát építi be a maga kompozícióiba, Maros Rudolfot két bartóki tételtípus hangja és atmoszférája (scherzo és notturno) ösztönzi alkotásokra (Ricercare, Cinque studi). Maros tevékenysége már ezekben az években nemzetközi visszhangot kelt, s az ő kompozíciói szólalnak meg legkorábban a kortárs zene európai fórumain. (Darmstadt, a Ricercare 1959-es bemutatója Varsóban.) Székely Endre ekkortájban készülő művei még nem jelzik a későbbi nagy fordulatot, zongoraversenye minden tekintetben a bartóki minták szellemében fogant.

A tanárnemzedék mérsékelt nyelvújításával szemben Szervánszky Endre hirtelen hangváltással kelt feltűnést. Hat zenekari darabjának 1960-as bemutatója megdöbbentő határozottsággal körvonalazta a zeneszerzői koncepció ugrásszerű változását. Kortársai más-más módon realizálták a változás szükségszerűségét, voltak, akik saját korábbi stílusukhoz nyúltak vissza (Kadosa Pál 30-as évekbeli avantgarde-ját elevenítette fel), mások eszköztárukba illesztették az új stílus egy-egy elemét anélkül, hogy alapszókincsüket módosították volna. Farkas Ferenc latin nyelvű Cantus Pannonicus-a (1959-ből) is erről a magatartásról tanúskodik.

Azok a komponisták, akik az 50-es évek első felében a legjelentékenyebb alkotásokat hozták világra, szinte törés nélkül folytatták zeneszerzői tevékenységüket. Az 50-es évek egyik legeredetibb komponistája, Szabó Ferenc pályáján az 1957-től kezdődő időszak nem jelentett lényegi változást. A Hősi ének és a Vörösmarty-szimfónia szerzőinek alkotásai (Sugár Rezső és Járdányi Pál) is az előző évekhez kapcsolódó kontinuitást látszanak hangsúlyozni. Kevésbé szembetűnő a változás Szelényi István és Sárközy István pályáján is, bár Sárközy egy jelentékeny vokális művel – a Balassi-versekre komponált Júlia-énekekkel – gazdagította az átmenti termést. Néhány zeneszerző csak a jövő években fog csatlakozni a már megindult "nyelvújítás"-hoz – Dávid Gyula, Tardos Béla –: a Kodály-stílus lényegében gyökerező komponisták vokális műveikben változatlanul folytatják korábbi stílusukat (Hajdú Mihály, Bárdos Lajos, Szőnyi Erzsébet).

A fiatal nemzedék erőteljes hangadásával egyidőben félreismerhetetlen az idősebb nemzedék néhány képviselőjének visszahúzódása, lassú elhallgatása (Horusitzky Zoltán, Gál Jenő). Két jelentős zeneszerző halt meg ezekben az években: Weiner Leó 1960-ban, Viski János 1961-ben.

A hatvanas évek elejétől kezdődő második periódus (1961-64) a legszembetűnőbb változásokat teremtette meg zenei életünkben. Ezekben az években került sor a legégetőbb hiányosságok pótlására szervezeti-intézményes szinten (Bartók Archívum megalakulása, Filharmónia szervezeti differenciálódása, Pécsi Balett megteremtése, vidéki zenekarok megszervezése...) és a hangversenyélet-előadóművészet, zeneszerzés és zenetudomány terén. A kezdeményezésekben gazdag évek zeneszerzésünkben az információszerzés újabb hullámát indítják el; ezúttal századunk európai művészetének, a bécsi iskola hatásának "bűvkörében". Zenei életünk különféle csatornái elégítik ki Schönberg, Webern és Berg művészete iránti érdeklődést: kamaratermi hangverseny-sorozatok, Operaházunk Wozzeck-bemutatója, könyvek, folyóiratokban megjelent sorozatok korunk zenéjének kérdéseiről. Ezekben az években válik megismerhetővé és megismerésre méltóvá korunk zenéje. Mind közönségünk, mind előadóink körében egyre többen érdeklődnek a kortársi zene iránt. Az első előadói vállalkozások is ekkortájt kapcsolódnak a zeneszerzői elképzelések megvalósításához. (Előadói együttesek alakulását lásd a megfelelő fejezetben.)

Az előadói ösztönzések keretéből külön is kell hangsúlyoznunk a Pécsi Balett (1960/61) szerepét, mint az új irányu magyar zeneszerzés egyik legjelentősebb műhelylehetőségét. A színpadi problémák megközelítésénél jóval nagyobb segítséget nyújtott a stiláris problémák kikísérletezésének lehetősége. Korszakalkotó mű ugyan nem került ki az együttes friss repertoárjából, de itt körvonalazódott nem egy szerzőnk jövőbeli stílusa (Maros Eufóniáinak nyelve, Szokolay dramatikus stílusa, Szöllősy András és Láng István később létrejövő kompozíciói).

A zeneszerzői magatartás változásának mozzanata ebben a periódusban a legszembetűnőbb. Az elmúlt évtized alkotói stílusával való szembefordulás fokozatosan a korszerűség követelményeként jelentkezik és lassanként elvárássá nő. (Nagy szerepe volt ebben a kritikáknak.) A bécsi iskola nyelvezetétől szándékosan távolmaradó komponistákat gyakran korszerűtlennek, "szakállas"-nak ítélte el a kritika, ezzel néhány jelentékeny szerzőt visszavonulásra, hallgatásba kényszerített. Mindezek a tendenciák azt jelentették, hogy amíg zeneszerzésünk lassan maga mögött hagyta provincializmusát, tájékozatlanságát és differenciálttá, sokszólamúvá

terebélyesedett, lassanként egy másik egyoldalúság veszélyébe került. Friss ismeretszerzésből fakadó elfogultságát hamarosan túllépte zeneszerzésünk. Már ennek a periódusnak, de főként a következő éveknek termése arról tanúskodik, hogy a tájékozódás évei után zeneszerzőink képesek voltak megtalálni önmagukat, s szinte teljességgel elhatárolták magukat a világszerte jelentkező divatos tendenciáktól. Ebben a vonatkozásban, valamint a nemzeti hagyományokhoz való kötődésben az utóbbi évek kompozíciós törekvéseit szinte egységesnek mondhatjuk.

Az előbbi periódusban felvázolt nemzedéki áttekintés a csoportosulások irányát tekintve kevésbé, a művek súlyát és jelentőségét illetően lényegesen módosult.

Az 1957-58 táján végzett, azóta bemutatkozott "harmincasok" tevékenysége az érdeklődés középpontjába került. Ez a nemzedék képviseli az új magyar zenét a legismertebb, nevezetesebb európai fórumokon, így a Párizsi Tribune Internationale seregszemléin, ahol 1961-ben Kocsár Miklós, 62-ben Petrovics Emil, 63-ban Kurtág egy-egy kompozíciója került bemutatásra.

Míg fellépésük idején mindannyian a hangszeres zene műfajainak körében alkottak, érdeklődésük és tevékenységük lényegesen differenciálódott ezekben az években. Petrovics Emil C'est la guerre-je jelentős fordulatot jelent a magyar operaszerzés történetében. Az 50-es évek operai próbálkozásai (Hajdú Mihály, Horusitzky Zoltán, Ránki György és Polgár Tibor egy-egy operája) után kétségtelenül életerős művek létrehozásával igazolták a "hanyatló" műfaj létjogosultságát. Hasonló funkciót töltött be Szokolay Vérnásza is.

Ha nem is ilyen elhatároló súllyal, de lényeges szerepet játszott a drámai-színpadi zene Láng István pályakezdésében (Mario és a varázsló 1962, Hiperbola 1963). 1961-es Szimfóniájának két tételében a korszak jellegzetes válaszútjára figyelmeztet a bartóki és a punktuális hangzásképe éles szembeállításával. A kontraszt lehetőségén túl arra is felhívja a figyelmet, hogy éppen a bartóki hagyomány kötőereje nyújt támpontot komponistáink stiláris állásfoglalásában, amely visszatartja őket attól, hogy a legszélsőségesebb kísérletek vonzókörébe sodródjanak.

Az európai avantgarde felé tekintő kompozíciók nem a harmincasok műhelyéből kerültek ki, két 1910-es születésű komponista, Pongrácz Zoltán és Darvas Gábor jutott legtávolabb ebben az irányban. Pongrácz elektronikus kísérletei későbbiek, Darvas avantgarde csatlakozására már 1963-ban sor került. (Szimfonikus improvizációk 1963. Stockholm ISCM.)

Az 1961-es év az 50 évesek alkotásaiban is fordulatot jelez. Ekkoriban alakul ki egy sajátos magyar dodekafonia, egy kettős talajon álló nemzetközi és nemzeti vonásokra épülő zenei nyelvezet. Hangkészletében a 12 fokúságra épülő, formájában a hagyományokat megőrző alkotói magatartás tükröződik a partitúrák nagy részében. Ez az elvi megfontolás nem jelent uniformizálást, differenciált és egyéni stílusú kompozíciók jelzik életképességét. Két példa erre Dávid Gyula 2. vonósnégyese, amely ebben a stíluskörben is megőrizte a magyar ritmika, s egy nemzeti karakter jegyeit; Székely Endrét a 12 fokú dallamok és a magyar prozódia egyeztetésének lehetősége foglalkoztatja (Meditációk).

Néhány zeneszerzőnk továbbra is a bartóki út folytatását hangsúlyozza: Sugár Rezső Concertója — címében is Bartók emlékének hódol és hasonló szellemben készült Járdányi Pál 1963-as Vivente e moriente-je. A múlt kötőerejére támaszkodik Sárközy István 1963-as Klarinét-szimfóniája.

Maros Rudolf 61-63-as évei nyelvújító kísérletezés jegyében teltek. Két táncjátékot ír a Pécsi Balett felkérésére (Bányászballada, Hétköznapi requiem) és Két siratójában is új stílusához gyűjt tapasztalatot.

A Hat zenekari darab szerzője, Szervánszky Endre, mintha megtorpant volna azon az úton, amelyen korábban elindult. Sötét mennyország c. oratóriuma és az 1964-es Variációk zenekarra kétségtelenül alkotói válságról tanúskodnak.

Vincze Imre és Kurtág György fejlődése a legökonomikusabb, felvetett problémáikat zárt műalkotások formájában fogalmazzák meg. Vincze 3. vonósnégyese visszatér a nagyobb lélegzetű formákhoz, a dodekafon technikát a feldolgozó szövésmód eszközének tekinti. Kurtág útját továbbra is a mikroformák és a minimális hangszeres apparátus jellemzi (Nyolc duó hegedűre és cimbalomra 1961, Jelek 1962). Hasonló elmélyültséggel és ítélőkészséggel közelítette meg a punktualizmust a fiatal zeneszerző másik csoportja, Soproni József (Hét zongoradarab 1963). Decsényi János, Papp Lajos.

Ezekben az években mutatkozik be zeneszerzőgárdánk két legfiatalabb tagja, Durkó Zsolt és Bozay Attila, meglepően érett hanggal és önállósággal. Durkó 1961-től 63-ig Rómában. Petrassi mesteriskolájában folytatja tanulmányait, Bozay meghatározott stiláris körben dolgozik 1963-as Kiáltások c. kompozíciójáig.

1962-ben távozik körünkből Kókai Rezső, 63-ban Lajtha László és Jemnitz Sándor.

Napjaink felé közeledve problémakörünk áttekintése egyre nehezebb feladat. Az események életszerű közelségben, gyakran személyes élményeinkkel motíválja jelentkeznek, az áttekintésre váró anyag (a nyolcéves időszak keretében) mennyiségileg és minőségileg is gazdagabbnak, differenciáltabbnak és szerteágazóbbnak tűnik. E nyolcéves periódus belső korszakhatárainak megállapítására talán korai lenne vállalkoznunk.

Az 1963/64-es kiindulópont az alkotásokat és alkotói magatartásokat tekintve már világosan kirajzolódik. Természetesen nem varázsütésszerűen egyszerre, de ekkortájt csendesül le az új technikák iránti lázas érdeklődés. Az elmaradottság érzete lassanként elül és szerzőink a stiláris nyelvújítás lehetőségein túl, már egy nagyobb látókör birtokában alkotnak. Mindez természetesen azokra a komponistákra vonatkozik, akik a magyar zeneszerzés tipikus útkeresésének részesei voltak.

Kétségtelen, hogy ebben a nyugodtabb, megoldást kereső periódusban néhány olyan alkotás született, amely súlyában és színvonalában is messze felülmúlta az előző évek egy-egy sikeres kompozícióját. Talán az sem véletlen, hogy Kurtág Györgynek, Szőllősy Andrásnak, Láng Istvánnak és Durkó Zsoltnak egy-egy, már történeti perspektívában is jelentékenynek mondható műve éppen ezekben az években érlelődött meg. A hosszas felfedező út után önmagukhoz visszatalált komponisták újra szembetalálkoznak a hagyomány, gyakran a nemzeti hagyomány problémájával. A kompozíciók e tekintetben is eltérők: egyes művekben a magyar hagyományra utaló motívumok pusztán stiláris funkciót töltenek be — mint az oldott zenei nyelvezet szilárd kontraszt-anyagai —, másoknál tudatosan vállalt magatartásról van szó, amely a kontinuitás hangsúlyozásával a zeneszerző múltat jelennel összekötő felelősségvállalására utal.

A nemzedéki erőviszonyok eltolódása évek folyamán egyre erőteljesebben érvényesült. (A nemzedéki kategóriákat nem kizárólagosan az életkorok szerinti rétegeződés értelmében használtam. Nemzedéküktől függetlenné váltak azok a komponisták, akik a stiláris megújulás folyamatában részt vettek.) E szerep- és funkciócsere folyamatának szemtanúi vagyunk napjainkban is, bár e változások helyenként közvetlenül, másutt burkolt formában jelentkeznek.

E feltevésünket igazolja az idősebb nemzedék alkotói termésének áttekintése. Bár 1967-ig körünkben élt és dolgozott Kodály Zoltán, utolsó művei a 60-as évek zeneszerzésének főbb vonásait már alig befolyásolták. Hatása elsősorban személyes jelenlétében és nem kompozícióiban nyilvánult meg. Hasonló módon változott meg korszakunk tanárnemzedékének szerepe is. Szervánszky Endre, az előző évek merész nyelvújítója, egy-két utóbbi művének útrabocsátása után elhallgatott. Ellentétként hat a zeneszerzés másik professzorának, Farkas Ferencnek tevékenysége, ő nemzedékét meghazudtoló energiával sokat és sokfélét produkál: látványos operát (Vidróczi 1963), reprezentatív oratóriumot (Szigetvár dicsérete), kantátát, versenyművet és nagyszámú kamaradarabot. Szabadon kezelt, dodekafon technikával átszőtt, míves stílusában jól elkülönülnek a különféle rendeltetésű kompozíciók. Tanári tevékenysége ebben az időszakban mégis hatékonyabb.

Kadosa Pál zeneszerzésében az 1963-64-es évek fordulatot hoztak: VI., VII. és VIII. szimfóniájában és kamaraműveiben mind stiláris, mind tartalmi vonatkozásban kifejezésre jut, hogy nem kíván továbbmenni a bécsi iskola stílusának mezsgyéjén. Ezzel kétségtelenül elhatárolta magát a fiatal nemzedéktől. Egy-egy újabb bemutatója mégis meglepően bizonyítja szerzőjének aktuális és lényegire szorítkozó gazdag mondanivalóját és fölényes technikai biztonságát (Négy dal Nelly Sachs verseire).

Érdemes felidéznünk Szabó Ferenc műveinek fogadtatását is. II. vonósnégyesét szakma és közönség teljes elismeréssel fogadta, sőt korai (20-as, 30-as évekből való) kamaraműveinek 60-as évek közepén történt bemutatása a fiatal nemzedéket is lázba hozta. Lelkesedéssel fedezték fel benne egy korát megelőző egyéni és merész stílus hírnökét.

A független és önmaga útját járó Ránki György két nagyszabású színpadi művel gazdagította a magyar színpadot. 1965-ös Cirkusz-balettje színes és eredeti nyelvével feltűnést keltett, Az ember tragédiájának 1970-es bemutatója sok vonatkozásban problematikusnak bizonyult.

A múltnak szóló tisztelet övezi Kósa Györgyöt és ritkán hallható műveit. Kompozícióinak egyedi világa és nyelvezete külön színt képvisel a magyar zeneszerzésben.

Az ötvenévesek korcsoportjában tanulságos Sugár Rezső pályája. Művei a stiláris hovatartozástól függetlenül magas igényű alkotások, szerzőjük az évek során mégis mind kevesebb kompozícióval jelentkezik. Visszavonultságában szerepet játszottak a szűk látókörű, kíméletlen kritikák, de a szerzőnek a nyelvújítás mozgalmában való elbizonytalanodása is. — Hasonlóan leszűkült a 60-as évek második felében Hajdú Mihály oeuvre-je is. Úgy tűnik, hogy a lényegében megváltozott zenei közegbe éppen azok a komponisták nem tudtak, vagy nem is akartak beilleszkedni, akik az előző korszakban kétségtelenül jelentős műveket alkottak (Hunyadi oratórium, Kádár Kata opera). Zeneszerzésünk sorai újra megfogyatkoztak Járdányi Pál, Tardos Béla, Szabó Ferenc és a fiatal Vincze Imre halálával.

Külön kell szólnunk e korosztályon belül az avantgarde-irányzatokat követő zeneszerzőkről. Székely Endre, aki végigjárta a magyar zeneszerzés tipikus osztályait, 1966-ban a szigorú szerializmushoz, majd az improvizatív és aleatorikus szerkesztéshez csatlakozott (III. fúvósötös). Az elektronikus és grafikus zene első szószólója Pongrácz Zoltán volt 1966-os Hangok és zörejek című kompozíciójában. Darvas Gábor folytatta a már korábban megkezdett avantgarde technikát. Napjaink 5-6 éves távlatából úgy tűnik, hogy az új zene eszköztárát az elektronikus és mechanikus berendezések oldaláról gazdagító kísérletek nem váltak általánossá és a leglényegesebb kér-

désfeltevés és válaszadás a magyar zenében nem ezekben a kísérletekben nyert megfogalmazást. Míg a lengyel kollegák (apparátus és felkészültség birtokában) szinte egyöntetűen járták végig a nyelvújításnak ezt az útját is, a magyar zeneszerzés a hagyományok kötőereje folytán függetlenebb maradt a 60-as évek szélsőséges avantgarde mozgalmaitól.

Bizonyos megnyugvás és stabilizáció érvényesül e nemzedék néhány jelentős kompozíciójában. Dávid Gyula újra a versenyműi formában talál legmaradéktalanabbul önmagára (Hegedűverseny 1966), Sárközy István egy nagyobb szabású oratóriumában (a József Attila szövegére komponált Reppresentazione profana-jában), Sárai Tibor is újabb műveiben (De profundis kantátájában és Diagnózis 69, Zene 45 húrra c. kompozíciójában).

Az 1963-as év Maros Rudolf pályáján is határállomást jelent. Három nagyszabású zenekari műve, az Eufóniák sorozata kétségtelenül a kísérletező évek eredményét reprezentálja. Hogy Maros színekhez vonzódó zeneszerzői alkatától a 60-as évek effektus-darabjai nem voltak idegenek, azt Eufóniáinak atematikus, ritmus-profil nélküli nyelvezete meggyőzően bizonyítja. Külön érdeme, hogy ízléses és ötletes színkompozícióival előkészítette a közönséget az újfajta hangzás befogadására. A 60-as évek második felében Maros is — mint komponistáink egy része — valamiféle hagyományra utaló "magot" (pentaton dallamot, máskor egy Kodály-idézetet) épített be oldott nyelvű kompozícióiba.

A 60-as évek második felének egyik legváratlanabb eredményét — a középső nemzedék eddig jobbára háttérben álló komponistája — Szőllősy András Concertói hozták. A főként színpadi és kísérőzenék műhelyében dolgozó zeneszerző olyan érett és kiforrott alkotásokkal lépett újból a közönség elé, amelyek tartalmi tekintetben is hitelt szereztek a legújabb törekvéseknek (kollektív improvizáció, aleatorika, cluster-technika).

A hangszeres műfajokat kedvelő Mihály András 1965-ben operával jelentkezett (Együtt és egyedül c. operája). Nevéhez fűződik a Budapesti Kamaraegyüttes megalakulása (1967), amely vezetésével a kortárszene hazai és külföldi propagálására vállalkozott. Legújabb műveiben egyre távolabb kerül a punktuális szerkesztéstől; oldottabb nyelvében külön figyelmet szentel egy-egy zenei alapelem funkciójának megőrzésére (például az 1970-es Monódiájában a linearitás hangsúlyozására).

A fiatalabbak csoportjában Vincze Imre tevékenysége újabb eredményeket hozott. 1963-as Harmadik szimfóniájában a hangfüggönytechnika alkalmazásával tovább tágította stiláris szókincsét. Mégis ebben a környezetben is megőrizte a formálási elvek körvonalait. Zenekarhoz kapcsolódó elképzelése azonban nem folytatódott; későbbi kompozíciói (IV. kvartettje, 1967-es Perzsa dalai) mást ígértek.

A ma perspektívájából Kurtág Györgynek Bornemisza Péter mondásai c. kompozíciója korszakunk legjelentősebb eredményének látszik. A szólóénekre és zongorára fogalmazott mű mintegy 5 évi elmélyült munka gyümölcse, amely apparátusával a lényegire koncentrált zeneszerzői magatartást reprezentálja.

A "harmincasok" mind műfaji, mind stiláris szempontból megőrizték egészséges differenciáltságukat és egyéniségüket anélkül, hogy az európai divat vonzáskörébe kerültek volna. Újabb két alkotással gazdagodott az operaszínpad, 1968-ban Petrovics Emil Bűn és bűnhődésével, 1969-ben Szokolay Hamletjével.

Letisztult stílusról tanúskodik Soproni József továbbiakban is instrumentális-profilú tevékenysége (Csellóverseny 1967, Eklypsis 1969). Újabb kompozíciói közül III.

vonósnégyesével keltett feltűnést. Jelentősek voltak még Lendvai Kamilló hangszeres darabjai (Négy fuvola-zongora duó, Kamarakoncert 12 előadóra) és Kocsár Miklós 1967-es Fúvósötöse. Igen változatos műfaji képet nyújt Láng István alkotása is: 1964-68-ig operán dolgozott (A gyáva), de számos kamara- és zenekari művet komponált. Szöveges és hangszeres műveiben közvetlenül és meggyőzően juttatta kifejezésre korunk "humanitás"-gondolatát (Laudate hominem, Három mondat a Rómeó és Júliából).

Ezekben az években bontakozott ki Durkó Zsolt zeneszerzői pályája, akinek tevékenysége rövid idő alatt zeneszerzőgárdánk élvonalába került. 1964-es Hegedűversenyében kezdte el sajátos, mikrostruktúrákból építkező stílusának kialakítását. Teljes tudatossággal építette műveiben régebbi századok magyar stílusának stilizált töredékeit (Fioriture), ezáltal is a zeneszerzői hivatás nemzeti hagyományhoz kötődő felelősségét akarta hangsúlyozni. Két vonósnégyesével jelentős nemzetközi sikert aratott, és legújabb műveinek hazai és külföldi visszhangja továbbra is elismeri a szerző mesterségbeli tudásának és alkotói koncepciójának magas színvonalát.

Céltudatosan és ökonomikusan alakult Bozay Attila pályája is. 1967-es párizsi tanulmányútjának fordulatát hűen tükrözi Pezzo sinfonico című darabjának tágabb perspektívája. Újabb kompozíciói műfajok szerint elválva más irányvonalakat követnek. Némelyekben rendszerbe foglalt lehetőségek foglalkoztatják, másutt oldott "romantikus" hangvételt választ, helyenként a szigorú punktualizmus szellemében alkot.

Áttekintésünkben nem szóltunk a nemzedék hátterében dolgozó, jelentékeny kompozíciókkal jelentkező szerzőkről, akiknek művei a magyar zeneszerzés teljes spektrumához éppúgy hozzátartoznak, mint a már említetteké. Ehhez a másodvonalhoz tartoznak az utóbbi években: Papp Lajos, Kocsár Miklós, Károlyi Pál és Kalmár László. Jellemzően alkotói tevékenységükön kívül szinte valamennyien részt vettek, illetve részt vesznek a zeneoktatás, illetve a zeneműkiadás feladatában.

Durkó és Bozay fellépése után jelentkező fiatalabb komponisták beilleszkedése jóval lassabban és nehézkesebben indult. Erre vall a nemrégiben felfedezett Balassa Sándor pályakezdése, amelyre hazai közvéleményünk csak egy kiemelkedő külföldi siker után lett figyelmes. Felfedezése annál is jelentősebb, mert éppen Balassa alkotásaiban érvényesül egy új irányú "közösség" felé forduló tendencia, amely — mint Kassák-requiemjében is bizonyította — korszerű és választékos megoldások keretében egyesítette a legújabb zenei törekvések és egy szélesebb társadalmi igény találkozásának lehetőségét.

Kortársai közül néhányan — Sáry László, Jeney Zoltán, Vidovszky László és nemzedékük néhány kevésbé ismert tagja — tudatosan csoportosulva keresték a bemutatkozás lehetőségét. Ma már elmondhatjuk, hogy mindannyien egyre több fórumon jutnak szóhoz. (Filharmóniai hangversenyeken, a KISZ Központi Művészegyüttesének stúdiójában és az Egyetemi Színpad rendezvénysorozatában is.)

Áttekintésünk fonalát a generációk egymásutánjának segítségével bontottuk le, és így vonalvezetésünkben nem tértünk ki az egy műfaj keretében dolgozó zeneszerzőkre. Az operaműfajhoz kötődő komponisták jelentőségéről operai fejezetünkben megemlékeztünk, a kórusirodalom szolgálatát vállaló alkotás kérdéseiről, valamint zeneszerzésünk "alkalmazott" ágazatairól a következő általános képet vázolhatjuk fel.

Bartók és Kodály kórusműveinek szellemében táplálkozó vokális kultúránk az ötvenes években valóságos "virágkorát" élte. Talán éppen kórusmozgalmunk "telítettségének" érzete eredményezte, hogy az elmúlt időszak nem tekintette elsődleges feladatának kórusirodalmunk gazdagítását. Ez a korszak már kevésbé hitt az alkotás tömegbázisának ilyen "közvetlen" úton történő kapcsolat-teremtésében (tömegdal-szerzés háttérbeszorulása) és más, teljesebbnek vélt, közvetett úton kereste és építette ki társadalmi kapcsolatait. Napjaink kórusművészetének szolgálatát, hagyományainak értékes folytatását néhány tehetséges komponista vállalta: Balázs Árpád (aki kizárólagosan a vokális műfajhoz kötődik), Borgulya András, Lóránd István, Karai József és kisebb arányban Láng István is.

További részlet-eredményekkel gazdagítják zeneszerzésünk arculatát a sajátos igényeket szolgáló "alkalmazott" műfajok: filmzenék, színházi és rádiójátékokhoz írt kísérőzenék, táncjátékok ... Néhány komponista tevékenységének súlyával kapcsolódik az említett határterületekhez (Patachich Iván, Hidas Frigyes, Gulyás László, Vass Lajos ...), mások egy kirándulás erejéig foglalkoznak vele: Durkó, Láng, Jeney, Ránki ...

A hatvanas évek közepétől napjainkig tartó periódus áttekintése egyértelműen tükrözte zeneszerzésünk további "osztódásának" folyamatát. A 8 éves időszak belső időbeli tagolásáról lemondva a generációs vonalvezetés segítségével szinte alkotóról alkotóra kísértük nyomon zeneszerzésünk lényeges megnyilvánulásait. A szerkezet ilyen mértékű felaprózására nem véletlenül került sor: ebben az időszakban alkotói csoportosulásokról, közös tendenciákról még az általánosítás szándékával sem beszélhetünk. (Kivételt képez a legfiatalabb nemzedék erőforrást jelentő szövetsége).

Ha zenei alkotóművészetünk 1957-től napjainkig megtett útját össze akarjuk foglalni, mérlegre kívánjuk tenni a következő eredményeket állapíthatjuk meg.

1. A hatvanas évek elejétől fokozatosan kiszélesedett zeneszerzőink tájékozódása mind a műfajok, mind az alkalmazott zenei eszközök tekintetében. Fegyvertárukba bevonták a zenei kifejezésnek a II. világháború óta ismertté vált számos eszközét úgy, hogy sohasem váltak a nyugati "technicizmus" divatjának utánzóivá.

2. Ezzel egyidejűleg szerteágazóbb, differenciáltabb alkotóművészetet teremtettek hazánkban, de legkülönfélébb kezdeményezéseikben is megőrizték egységes eszmei-ideológiai alapállásukat. Zeneszerzésünk legértékesebb alkotásaira jellemző, hogy szilárdan álltak és állnak a magyar tradíciók alapján. Ebben a korszakban tértek vissza komponistáink ahhoz a koncepcióhoz, amelyet a magyar zenetörténetben leginkább Liszt és Bartók nevével jellemezhetünk; hagyománynak és újításnak olyan szerves egységéhez, amely ismét a nemzetközi értékrend színvonalára állítja alkotóinkat.

3. Világosan mutatják a korszak kiemelkedő alkotásai zeneszerzőinknek azt a törekvését is, hogy mind a hagyomány, mind az újítás tekintetében számolnak nemzeti történetünk forradalmi hagyományaival témaválasztásukban is. (Számos példa közül a legfrissebb Balassa Sándor Kassák-requiemje kínálkozik megemlítésre).

4. Napjaink perspektívájában úgy tűnik, hogy az elmúlt másfél évtized korszakteremtő üstökössel nem ajándékozta meg zeneszerzésünket, mégis alkotóink kezdeményező ereje és munkakedve számos igen jelentős művészi alkotással gazdagította zeneművészetünket.

VII. ADALÉKOK A MAGYAR ZENETUDOMÁNY 15 ÉVES FEJLŐDÉSÉHEZ (1955-1970)

I. Bevezető áttekintés

1. A zenetudomány helyzete az ötvenes évek első felében

A. — A marxista esztétika általános helyzetét ebben az időben ismeretesen a marxista elméletnek vulgarizált felfogása határozta meg. Ez a filozófiai rendszerbe foglalt aktuálpolitikai tételgyűjtemény, már merevségénél és efemer jellegénél fogva lehetetlenné tette az esztétikában is, hogy a tárgyat tudományos megalapozottsággal megközelítse, ez esetben a műalkotást. A valódi esztétikai kérdések (pl. a forma problémája, a műalkotás objektivitása stb.) nem is merültek fel, mert nem merülhettek fel, hiszen a dogmatikus kultúrpolitikának elsősorban az volt a célja, hogy egy direkten átpolitizált történeti sémát adminisztratíve rákényszerítsen a szaktudományokra és a művészetelméletre is. E séma főbb ismérvei tömören: műalkotás, az életmű, a stílusirányzat stb. esztétikai értékének az osztályharc egykorú helyzetéből való levezetése; a művészettörténet dichotóm felfogása; a műalkotások, irányzatok közvetlen politikai szempontok alapján történő merev szembeállítása "haladó" és "reakciós" minősítéssel; a korszak kiélezett politikai harcainak vulgáris meghosszabbítása visszafelé, analógikus belemagyarázásokkal.

B. — Az esztétika hazai és kelet-európai helyzetén belül e korszakban a zeneesztétika, zenetudomány különleges helyet foglalt el. A zenetudomány számára ugyanis nem voltak olyan speciális normatív követelmények, mint az irodalomtörténet esetében, ezért sokszor az irodalomesztétika normáit kellett transzponálni — legalábbis papíron, hivatalosan — erre a területre. A kultúrpolitikai intenciók irodalomcentrikus jellegéből következett, hogy az idő tájt nem lehet beszélni szigorú értelemben zeneesztétikáról (eltekintve a szovjet zeneesztétika eredményeinek magyar fordításban történt publikációjától), ezért a torzulások elsősorban a zenetörténeti szemléletben voltak szembetűnőek. A zene elméletével ellentétben ugyanis a zenei gyakorlat számára közvetlenül kötelezőek voltak bizonyos zsdanovi normák ("melodikus" zene, tonalitás, népi motivika, divertimento-szvit-tánc-stílus, vokális muzsika elsőbbsége stb., vö. Kroó: A magyar zeneszerzés 25 éve, 38-66. l.), és így a kortársi élő zene történeti előképét, történetileg igazolt ideológiáját szolgáltatni a zenetudomány feladata lett volna elvileg. Az akkori magyar muzikológia speciális helyzetét az jellemzi, hogy fentiek gyakran csak elvben, papírforma szerint jellemezték. Ma már inkább úgy látszik, hogy az önálló magyar zenetudomány születésének időszaka gyanánt értékelhetjük a század közepét. Az adott nehéz helyzet ellenére, attól bizonyos mértékig függetlenül, az elmúlt ötven év zenei hagyományaihoz kapcsolódva jött létre. A zenetudománynak e fiatalos, revelatív ereje, lendülete a dogmatizmus időszakában is hitelt és szolídságot biztosított. "Védettséget" jelentett továbbá a diszciplína általános jellemzője, vagyis az az évszázados technikai apparátus, az a tárgyszerűség, amelynek minimuma is elég magas szintet jelent már szakmailag (ellentétben más tudományágakkal). A magyar muzikológia fejlődésének fő feltétele volt a zenetudományi tanszak létrehozása. A helyzet kétarcúságát mutatja viszont a Kodály nevével jelezhető átfogó mozgalom hivatalos elmerevítése, a tömegkultúra fejlesztésének mechanikussá váló programja.

Ugyanakkor éppen Kodály egész működése, akkor már lényegében lezárult életműve hagyománya volt az említett tudományosság és "védettség" garanciája. Így tehát, anélkül, hogy részletesen említettük volna a tartalmi problémákat, anélkül, hogy érintettük volna a voltaképpeni tudományos kérdéseket, nyilvánvaló, hogy a zenetudomány "egyenlege" összehasonlíthatatlanul kedvezőbb, mint a korszak egyéb művészettörténeti teljesítményeié.

2. A változás tényezői

A. -- Az 1956-57-es politikai változások hatása annyira nyilvánvaló, hogy puszta megemlítésük is elegendő. A dogmatizmust követő periódus kultúrpolitikáját a zenetudomány vonatkozásában a szakmai kompetencia elismerése jellemzi, az elvárások többé nem normatív-előírásos formában jelentkeznek, hanem egy objektívebb, tudományos-világnézeti elkötelezettség igényével társulva. Mindazonáltal a változás több tényezős és összetett folyamat: részben teljesen új lehetőségek nyílnak, amelyeket eredmények követnek, részben pedig régi -- akár századeleji, akár századközepi -- problémák konzerválódnak, illetve uj megvilágításba kerülnek.

B. -- Figyelmünket elsősorban szorosan a tárgykörhöz kapcsolódó változókra fordítva: a tudományágban lezajlott változás, illetve a meglévő hagyományok folytatása két alapvető tényezővel kapcsolatos. Az egyik: a fiatal, szakképzésben részesült zenetudósgárda jelentkezése, azoké, akik kijárták a Szabolcsi—Molnár--Kodály-iskola minden "osztályát". A másik: a gyakorlati zenében történt fordulat, amelynek első eredményei ugyancsak a hatvanas években láthatók egyértelműen, de a műhelyekben már akkor érzékelhető a 20. sz.-i zene nem-bartóki irányzatainak, illetve Bartók eddig agyonhallgatott műveinek eleven hatása -- a magyar zene ún. "új hulláma". Egymást feltételező tényezőkről van szó: a Muzsika, később a Magyar Zene megindulása az elméleti kérdések és a tömegkultúra problémáinak széles skálájú átgondolását tette lehetővé; korszerűbb zenetörténeti szemlélet kialakítása szorosan kapcsolódott a zenei nevelés megújuló dilemmáihoz; a hatvanas évek közepén a marxista esztétika reneszánsza, Lukács György jelentőségének felismerése talán a zenetudományban hatott a legtermékenyítőbben.

3. Az 1955-1970 közötti időszak általános problémái a zenetudományban: téma-tipológia

A. A magyar zenetudomány egész fejlődésén végighúzódó probléma az ateoretikus beállítottság, amely azonban együttjár egy bizonyos kultúra-felfogás ideológiájának többnyire kritikátlan elfogadásával. Az eredeti természeti közösségek zenekultúrája feltámasztásának ideológiája, a század harmincas éveitől egy demokratikus kultúra effektíve létező építőkövének tételezi az elsüllyedt kollektív zenei tartalmakat, e tartalmakat hordozó ősi közösségek tényleges felbomlása után több századdal. Ez a felfogás, amely műalkotások, remekművek egész sorát létrehozhatta, mint ideológia, mint tudományos elkötelezettség rendkívül problematikusnak tűnik. Elég erősnek mutatkozott azonban ahhoz, hogy minden más egyéb kultúra-felfogást mint ideológiát ignoráljon. Ennek a magatartásnak a jo-

gosultsága egyedül az ötvenes évek eleji szakképzetlen direktívák, nem-zenei közelítések esetében nyilvánvaló. A marxizmusnak sematikus, kényszeres elvárása csak újabb impulzus volt arra, hogy a szaktudomány ezt is "egy a sok közül"-nek minősítse, és ne tekintse olyan átfogó módszernek, elméletnek, amely hozzásegíti a szaktudományt azoknak a kérdéseknek megfogalmazásához, amelyekhez a zenetudomány tulajdonképpen már el is jutott, csupán fenti okokból következően tudatos bizalmatlansággal "visszazárta" azokat a szaktudomány bástyái mögé, amelyek mellesleg a legtöbb esetben kétségtelenül, jobban kiépítettek, mint a marxizmus ágazati esztétikája.

E tekintetben egészségtelen munkamegosztás alakult ki a "teoretikusok" és a "szaktudósok" között. Ez általában oda vezet, hogy a teoretikus eredmények elszigeteltek maradnak;a zenei praxist, a szakmai és szélesebb közvéleményt nem orientálják ezek az eredmények. A tudományos értelemben vett bizalmatlanság természetesen kölcsönös, hiszen a "teória" sem figyelmez megfelelő mértékben a "szaktudomány" talán előbbinél is jelentősebb vívmányaira, jóllehet egyedül ezek lehetnének egy átfogó zeneesztétikai szemlélet kialakításának empirikus és tartalmi kiindulópontjai.

B. Csupán a témák körülbelüli tipologizálása marad a II. rész előtt, azoké a kérdéseké, amelyek e 15 éves szakaszra a legjellemzőbbek.

a) esztétikai eredmények, problémák:
zenefilozófia, jelentéstan; a műelemzés előtérbe kerülése, a "mikroelemzés" jelentősége, a modern zene esztétikai kérdései; polgári és egyéb modern esztétikák (pl. Adorno) megismerése és kritikája; a marxista esztétika Lukács György által kidolgozott módszerének és történeti szemléletének hatása, elsajátítása; az új magyar zene esztétikai recepciója.

b) történeti és zeneelméleti eredmények, problémák:
Bartók-kutatás; monografikus igény, Bartók és a magyar hagyományok, Bartók és a kortárs zene, Bartók és Beethoven: harmóniai felfedezések; tengelyrendszer, kutatások a politonalitással, polimodalitással kapcsolatban; formatani eredmények; hídforma, szonáta-elv, operadramaturgia stb. vizsgálata; köznyelviség (makám-elmélet) jelentősége és meghatározó szerepe, első szociológiai kezdeményezések.

Fenti – teljességet nem vállaló – tipológia kifejtése a következő egység feladata.

Zenetörténeti eredmények

Zenetudományunk a zenetörténeti ágazatban tekinthet vissza a legjelentősebb hagyományokra. Az az iskola, amely a század első évtizedeiben, az új zenei mozgalom hatására jött létre, pionír munkát végzett, és ennek a nagy nemzedéknek a vállalása követőit is kötelezi.

A kérdéses korszakban kitágulóban van a szoros értelemben vett zenetörténet anyaga és módszere egyaránt. Kialakul a stílus- és formatörténet, a dallam-, a harmónia- és ritmustörténet, a zenei földrajz, a műelemzés, az intonációvizsgálat részlettudománya. Talán semmi sem annyira jellemző tény, mint az, hogy mindezek komparatív szaktudományokká fejlődnek. Itt központi jelentőségűek Szabolcsi professzor köznyelviségre vonatkozó korábbi művei – pl. makám-elmélete –, amelyet kis füzetben 1968-ban jelentetett meg összefoglalásképpen az Akadémiai Kiadó: A zenei köznyelv problémái (és ennek illusztráló "mellék"-tanulmányát,

A romantika felbomlását). Az, hogy a magyar muzikológiában kezdettől fogva élt a törekvés, hogy a történeti folyamatokat és az egyéni "csúcsteljesítményeket" egymással szoros összefüggésben, összehasonlító vizsgálatok alapján szemlélje, ez meghatározta az elmúlt másfél évtized történeti kutatásait is. Módszertanilag a zenei típusok, "panelek", egy bizonyos korszak intonáció-típusainak feltárása egy Mozart vagy egy Beethoven művében, arra az eredményre vezetett, hogy az összefolyamatok áttekintése és az összehasonlító elemzőmunka tulajdonképpen egy és ugyanaz; az elmélet kulcsát a szaktudományos leírás adja. Nem véletlen, hogy a magyar zenetörténeti monográfiák, amelyeket a közelmúlt irodalmából 1968-tól Bónis Ferenc szerkesztésében megjelenő Magyar Zenetudomány című sorozat foglal össze (Kodály Zoltán, Molnár Antal, Legány Dezső és mások tanulmányai) lényegükben már művelődéstörténeti dolgozatok.* A mai magyar zenetörténetre jellemző, hogy anyaga és módszere jelentőségének tudatában kezdettől fogva nemzetközi nyilvánosságra tart igényt; példát mutat erre Haydn-kutatásunk, élén Bartha Dénes és Somfai László jelentős monográfiáival (Haydn als Opernkapellmeister. Bp, 1960.), de erősödik Liszt-kutatásunk is (Gárdonyi Zoltán, Major Ervin, Szelényi István, Prahács Margit, László Zsigmond), amelynek reprezentatív műveként talán Szabolcsi Bence Liszt Ferenc estéje (Bp, 1959, Akadémiai) c. esszéjét említhetjük, amely a kevéssé ismert késői művek formabontó, előremutató vonásait elemzi és kapcsolódásukat Bartók egyes alkotói sajátosságaihoz.

Az időszak igen fontos vállalkozása a Gondolat Kiadó Kis zenei könyvtára (a néhány évvel ezelőtt befejezett sorozat több mint 40 kis kötetből áll!), amely Palestrinától Webernig a jelentős zeneszerzőkről népszerű-tudományos monográfiákat tartalmaz, szerzői túlnyomórészt fiatal zenetudós gárdánkból kerültek ki.

A zenetudományi sorozatkiadványok közül kiemelkedik a Zenetudományi Tanulmányok tíz kötete (1953-1962. Akadémiai), amely Mozart—Haydn—Liszt-Erkel—Bartók—Kodály-évfordulók alkalmain túl az új magyar zenetudósgárda és az idősebb nemzedék impozáns seregszemléje volt éveken keresztül. Ugyanilyen összefoglaló, de elsősorban filológiai-forráskritikai vonatkozású A magyar zenetörténet képeskönyve (Bp, 1960.): Falvy Zoltán—Keresztury Dezső—Vécsey Jenő munkája, valamint Legány Dezső: A magyar zene krónikája (Bp, 1962, Zeneműkiadó), továbbá egy tematikájában figyelemre méltó válogatás, Pándi Marianne: Száz esztendő magyar zenekritikája, a 18. sz. végétől a múlt század végéig (Bp, 1967, Zeneműkiadó), és a magyar zene történetének több évtizedes kutatója, Szabolcsi Bence munkája: A magyar zene évszázadai (Magyar Zenetudomány, 1, 2, Akadémiai), továbbá Kovács János: Mozart-breviárium (Bp, 1961, Zeneműkiadó), Ujfalussy József: Bartók-breviárium (Bp, 1958, Zeneműkiadó).

Itt kell megemlíteni a Magyar Zene évfolyamaiban megjelenő zenetörténeti, forráskritikai stb. publikációkat, amelyeknek puszta felsorolása is lehetetlen lenne. E kisebb-nagyobb tanulmányok, esszék mintegy koncentráltan tükrözik az individuális és a csoportkutatás összefüggéseit, elválaszthatatlanságát. A kollektív kutatá-

*E filológiai-elméleti szintézisre jelentős példát mutatott Maróthy János: Az európai népdal születése (Bp, 1960, Akadémiai) és Kroó György: A szabadító opera I-II. (Bp, 1966, Zeneműkiadó).

sok megindulása még az 1955. előtti korszakra tehető, és zenetudományunk nagykorúságát jelezte.

E helyen, a folyóirat-publikációkhoz hasonlóan, az individuális kutatások felsorolására (önálló tanulmánykötetek stb.) csak a teljesség durva megsértésével vállalkozhatnánk. Ráadásul az esztétikai fejezetben számos, e korszakot igazán reprezentáló zenetörténeti munkát említettünk, amelyeknek azonban esztétikai vonatkozásai voltak relevánsak, de így is tükröződött történeti oldaluk (pl. a Mozart- vagy Beethoven-kép alakulása, zenedráma-történet). Itt most csupán egyetlen, de hatásában úgy véljük, döntő zenetörténeti munkára utalunk, Szabolcsi Bence tanulmánykötetére A válaszútra (Bp, 1963, Akadémiai), azon belül is a címadó tanulmányra. Hármas portréja szerint Gesualdo a "rettegés", Gagliano az "alkalmazkodás", Monteverdi pedig a "válasz" lehetőségével élt. Gesualdo újdonsága, amelynek egyes vonásai csak kétszázötven-háromszázötven év múlva vetődnek fel újra, mégis olyan út volt, amit akkor elkerült a születő és hitelesen korszerű: a monódia. A monódia útjának kibontása a hármas képből olyan példamutató történeti érzékre és értéklő módszerre világít rá, ami az elmúlt tizenöt év reprezentatív zenetörténeti alkotásává avatja a kötetet, ráadásul sajátos, "allegorikus" mozzanataiban a 20. sz.-i zene nagy kérdéseihez is adalékot szolgáltat.

A zenetudományi kutatás 1961-ben egy kutatóbázis létrejöttével szervezett formát öltött. Akkor alakult meg a Bartók Archívum, amelynek központi feladata a Bartók-kutatás volt, de feladatai között általános zenetörténeti kérdések is szerepeltek.

1969-ben az archiválís tevékenység mellett olyan mértékben terjedt ki a kutatási feladatkör, hogy Zenetudományi Intézetté szervezték át. Ettől kezdve a következő tagolásban működött:

1. Zenetudományi osztályok (A.) zenetörténeti osztály, (B.) zeneelméleti osztály, (C.) zeneszociológiai osztály
2. Bartók Archívum
3. Zenetörténeti Múzeum
4. Zenetudományi szakkönyvtár és dokumentáció.

Kiadványai: Documenta Bartókiana, Studia Musicologica, Musicologia Hungarica. Az Intézet 13 éves tevékenysége alatt igen széles körű nemzetközi kapcsolatokat épített ki, részben kongresszusok hazai szervezésével, részben tudományos munkatársainak külföldi kongresszusokon való részvételével, továbbá különböző nemzetközi szervezetekben való részvétellel, Különösen jelentős a szocialista országok által évenként megrendezésre kerülő marxista zeneesztétikai szemináriumon való hatékony részvételünk.

Népzenetudomány, munkásdalkutatás

A magyar népzenetudomány megszervezése, kutatócsoport, kollektív munka kialakítása Kodály vezetése alatt állt, és a Magyar Népzene Tára megindulásával (1951-1973-ig megjelent I-V. köt.), valamint az MTA Népzenekutató Csoport megalakulásával (1953) megkezdődhetett a sokrétű feladat megoldása. A csoport csaknem egy évtizeden át a népdalrendezés optimális lehetőségeit kutatta, míg végül elfogadták a sok lehetőség közül a Járdányi Pál ajánlotta rendezésmódot (dallampéldái 1961-ben

jelentek meg két, ill. három kötetben, Magyar népdaltípusok címen). Ugyanakkor a Zenetudományi Tanulmányok sorozata (Szabolcsi Bence és Bartha Dénes szerkesztésében) minden kötetében népzenei tanulmányoknak is helyet adott.

A népzenetudomány kezd kibővülni a szociográfia, a településtörténet, az interpretáció-, hangszer- és formatörténeti vizsgálatok eredményeivel, tehát a népi zene módszeres feltárásával, életforma-kutatásokkal. A hangszeres népzene ma is élő, gazdag formáival ismertet meg Lajtha László gyűjtőmunkája (Népzenei Monográfiák, 5 kötet, 1954-60).

A folklór kérdéskomplexusának egészét jellemzi a modern paraszti fejlődés munkásosztály felé haladó vonalának problémája. A munkásdalkutatás 1961-től indult meg, különösen a gyűjtés, a forráskutatás és a dokumentáció. A kutatómunkának több kötetre terjedő publikációs eredményei vannak.

Bartók-kutatás

Ez a témakör az elmúlt másfél évtized zenetörténeti, elméleti és esztétikai kutatásainak centrumában áll. Ennek magyarázata egyszersmind evidens és külön könyvet is igényelne, ezért a legtömörebben összefoglalva: 1) a zenetudomány évtizedes elmaradása a filológiai-dokumentatív kutatásban a szektás időszak következtében; 2) Bartók művészetének esztétikai-történeti értékelése egy néhány ragyogó kezdet után (Csáth, Kovács, Molnár, Tóth Aladár stb.) szintén megakadt, és az ötvenes évek közepétől már a régi kérdések is új módon vetődtek fel; 3) Bartók, túl a magyar zeneművészeten, az egész európai és hazai kultúrában olyan középponti szerepet kapott, hogy ennek tudományos magyarázata, a munka történeti részének elvégzése elengedhetetlenné vált; 4) a Bartók-archívum megalakulása (1961.) A kutatási terület témakörök szerint és az eredmények publikálási formái szerint térképezhető fel. Előbbinek megfelelően: népzenetudományi munkássága; Bartók helye a magyar és az egyetemes zeneművészetben; zeneelméleti-harmóniai, formatani kérdések; esztétikai problémák. Publikálási formák szerint: kisebb tanulmányok, műelemzések; forráskiadványok, filológiai publikációk; monográfikus művek. A témakörök szerinti felosztás természetesen nem azt jelenti, hogy az egyes területek mereven elkülönülnek egymástól, az átfedések és találkozási pontok nyilvánvalóak.

A forráskiadványok között kiemelkedő jelentőségű Demény János folytatásokban megjelent (Zenetudományi Tanulmányok, II, III, VII, X. Akadémiai) sorozata Bartók életének dokumentumairól. E gyűjteményben megtalálhatók a fontosabb levelek, hangversenyműsorok, azoké, amelyeken mint zongorista, és azoké, amelyeken szerzőként lépett fel, a róluk szóló sajtóvisszhang, interjúk, tudósítások, híradások a népzenegyűjtés stádiumairól stb. A forráskiadvány négy folytatása egyúttal egyfajta periodizációs elgondolást is tükröz Bartók fejlődéséről: I. tanulóévek, romantikus korszak 1906-ig: II–III. a művészi kibontakozás évei, 1906–14, 1914–26.: IV. a pálya delelője, 1926-40.

1961 őszén megalakult a Bartók Archívum, a későbbi Zenetudományi Intézet, amelynek egyik fő feladata a Bartók-kutatás lett. Ezt a munkát éveken keresztül D. Dille professzor irányította, az osztályon igen nagy eredményeket értek el a dokumentum-anyagok gyűjtésében, feldolgozásában. A kottakéziratok, Bartók tudományos munkái, cikk-kéziratai, levélkéziratok (másolatok), Bartók kottagyűjteménye, saját könyvtára, folyóiratgyűjteménye, tárgyak gyűjteménye (bútorok, rovargyűjtemény, hang-

szerek stb.), Bartók fonográfhengerei stb. — az egész gyűjtemény azonban nem korlátozódik Bartókra, hanem bizonyos fokig életművével szorosan összefüggő területekre is kiterjed.

Az archívum eredményei a kiadások terén: 1963-tól kiadták a Kossuth-szimfónia, az Op. 2. Scherzo, a Román tánc, a Quintett partitúráját, Az ifjú Bartók címmel egy összeállítást eddig kiadatlan dalokból és népdalfeldolgozásokból, egy másik füzetet korai zongoradarabokból. Documenta Bartókiana címen 1964-től, hazai és külföldi szerzőkkel, az archívum megkezdte fent említett anyagának publikációját. Az első kötet Bartók és Kodály kapcsolataival foglalkozik és a Kossuth-szimfóniával. A második kötet (1965) Busonival és Schönberggel való kapcsolatait tartalmazza, továbbá biskrai kutatóútjának emlékeit stb. A harmadik 175 Bartókhoz írt levelet publikál; a negyedik kötet jelentős dokumentumokat a Bartók és a népzene tárgykörhöz. Minden kötethez zenei melléklet is járul. Az archívum foglalkozott Bartók tudományos műveinek revideált újrakiadásával is: Das ungarische Volkslied — A magyar népdal, Volksmusik der Rumänen von Maramures, Chansons populaires roumaines du department Bihar, Melodien der rumänischen Colinde.

Igen nagy fontosságú a további kutatás szempontjából is az 1966-ban kiadott Bartók összegyűjtött írásai (szerk. Szőllősy András) I. kötete, amely a következő témakörök szerint rendszerezi a hatalmas anyagot: A magyar zenéről, önéletírások, idegen népzenékről, a népzenéről általában, vitairatok, népzene hatása a műzenére, zenetörténeti kérdésekről, a kortársakról, önmagáról (műelemzései), vegyes cikkek. Hasonló jelentőségű az Ujfalussy József összeállításában kiadott (Bp. 1958, Zeneműkiadó) Bartók Breviárium, illetve Demény Jánosnak a három 1955. előtti publikációja után a levelek negyedik kötete; Új dokumentumok (gyűjtési idő 1955-1965, Bp, 1971, Zeneműkiadó).

Ami a kollektív kutatói munkát illeti, beszélni kell még az 1961. és 1971. márciusi, Bartók Béla emlékének szentelt Nemzetközi Zenetudományi Konferenciákról. A konferenciák anyagát a Studia Musicologica (Tom. V. Fasc. 1-4. Bp. 1963) illetve a Magyar Zene 1971/1-4. száma közölte, s ezek a nemzetközi Bartók-kutatás legjobb eredményeiről tanúskodnak: Bartók kapcsolatát a kelet-európai szellemiséggel, népi hagyományokkal, a szomszéd népek kultúrájával, továbbá a nyugattal, annak kortársi törekvéseivel stb. A kollektív kutatói összefogás jó példája az alkalmazott zenetudomány köréből a Bartók Hanglemezösszkiadás előkészítése, szerkesztése és a kísérő tanulmányok feldolgozásmódja (1967 óta 30 lemez jelent meg).

A magyar nyelvű monográfiák Bartókról éppen az adott korszakban jöttek létre, vagyis amikor megfelelő történeti aspektusból és körvonalazódó filológiai apparátussal át lehetett már tekinteni az egész életművet vagy annak egy szakaszát, problémáját. Két életrajz és monografikus, műelemző kötet jelzi ezt a fejlődést: Szabolcsi Bence: Bartók Béla élete (Csillag, 1955. szeptember), Ujfalussy József: Bartók Béla I-II. (Bp, 1965. Gondolat.), Kroó György: Bartók színpadi művei (Bp, 1962, Zeneműkiadó), Lendvai Ernő: Bartók stílusa ... (Bp, 1955, Zeneműkiadó), uő: Bartók dramaturgiája (Bp, 1964, Zeneműkiadó), uő: Bartók költői világa (Bp, 1971, Szépirodalmi), Kárpáti János: Bartók vonósnégyesei (Bp, 1967, Zeneműkiadó).

Szabolcsi professzor műve mintegy klasszikus portré és történeti összefoglalás, mely az új Bartók-kép alaptónusát határozta meg egy adekvát történeti pillanatban,

oly módon, hogy módszerében voltaképpen az általa már kialakított Mozart- és Beethoven-portrékhoz társul.

Ujfalussy József monográfiája a komplex: esztétikai, történeti-életrajzi, műelemző feladatra vállalkozott. Könyve valóságosan szintetizálja a kérdéses korszak teljes és autentikus képét, felfogását Bartókról, munkásságát a 20. sz.-i magyar kultúra centrumaként értelmezve. Könyve alapján lehet talán leginkább rekonstruálni majd egy történeti elemzésben a korszak Bartók-képét. Most, itt csak legáltalánosabb vonásait lehet számba venni a könyv alapján ezeknek az eredményeknek: 1) életművének alapvetően klasszicitást sugalló sajátossága; a keleti és archaikus zene európai formaelvekkel való szintézise; 2) az egészében harmonikus bartóki műforma, a pokoljárás-katarzis polaritásának egységét alapjában egy virtuális kollektivitáshoz való kapcsolódás biztosítja; 3) ez a poláris világkép következetesen érvényesül a legkisebb zenei-harmóniai-dallami-intonációs elemekben is és a nagyobb összefüggésekben is: pl. hídforma, poláris harmóniai építkezés (tritonusz), gyors-lassú tételrend különböző variációi műveiben stb. Ez a polaritás egyúttal az európai tonális gondolkodásmód végső, "optimális" kiterjesztéséhez, kitágításához is elvezet (tengelyrendszer, politonalitás), amelyben benne van kimondatlanul is a Bartók-kutatás egyik konzekvenciája, hogy ti. Bartók folytathatatlan — zeneszerzői módszerében; 4) stíluskorszakainak sokrétűsége, a különböző kortársi és történelmi hatások érvényesülése (Beethoven, Bach, Schönberg, Stravinsky stb.) nem mond ellent az életmű végső egységének; 5) a bartóki magatartás példamutató, páratlanul etikus jellegzetessége, mint magyar kultúrtörténeti mozzanat kiemelése.

Kroó György dramaturgiai elemzései a három színpadi műről elsősorban e magatartás "kegyetlen humanista" oldaláról fejti fel pl. a Kékszakállú, illetve a Mandarin problematikáját, ugyanakkor komplex, intonációs-harmóniai-drámai elemzést is nyújtva.

Kárpáti Jánosnak a vonósnégyesekről írott monográfiája mikroelemzéseivel, hatástörténeti fejtegetéseivel (Beethoven, Schönberg) és Bartók polimodális technikájának megvilágításával nyújtott új adalékokat: módszertanilag is érdekes vállalkozásában az, hogy egyetlen műfaj megoldási változatait követi nyomon. Lendvai Ernő két monografikus műve (Bartók stílusa ..., Bartók dramaturgiája) és kutatásait összefoglaló kötete (Bartók költői világa) negyedszázados, intenzív és teljes életműre kiterjedő analízis eredménye. Ami összhangzattani, hangrendszerre vonatkozó vizsgálatait illeti, ezek ma már egyértelműen a szaktudomány számára irányadó jelentőségűek, ugyanis vitatható vagy kérdéses mozzanataik ellenére Bartók sajátos, tisztán zenei gondolkodás- és szerkesztésmódjának mikroalapjait tárta fel, a tengelyrendszer, esetenként az aranymetszés-sor, a diatonikus és kromatikus skála viszonyának stb. felfedezésével egyszersmind a már jelzett poláris világkép "technikai" strukturális alapját is megfejtette.

Végül megemlíthető, hogy a Bartók-kutatásnak az esztétikai-történeti (tehát nem népzenetudományi) ága az utóbbi évek folyamán egyre inkább e strukturális, mikroelemző irányba fejlődik (lásd pl. Somfai László: Per finire ... Magyar Zene, 1971/1.), ami többek között arra utal, hogy az életmű világnézeti-etikai-ideológiai alapjainak feltárását szükségszerűen követi a bartóki nyelvezet és zenei gondolkodásmód teljes feltérképezése.

Mai magyar zene vizsgálata

Ez esetben természetesen nem lehet szó szisztematikus kutatásokról, mivel jelen idejű, éppen alakuló áramlatokról, sajátosságokról van szó. Ráadásul az 1945 utáni európai zene fejlődésének különleges jellegzetessége, hogy a kifejezőeszközök változásából (pontosabban: változékonyságából!) nem lehet esztétikai-történeti következtetéseket levonni, hanem meg kell találni azt a módszert (és ez még kutatóinkra vár), amellyel a stílusváltozásokon túl, azok "mögé" tekintve valamilyen egységes kép kialakítható e periódusról.

Ami az eredményeket illeti, e téren kétségtelenül szerényebb kísérleteket említhetünk, de ez a dolog természetéből adódik. Nehezíti a kérdést, hogy a mai magyar zeneművészetre meglehetősen éles különválasztás jellemző, ha periodizáljuk az 1945–1955, és az utána következő évek szempontjából (ez nem jelen ismertetés feladata).

A hagyományosabb alkotói módszerek követőiről, az idősebb nemzedékről rajzoltak portrékat a Zeneműkiadó kiadványai, így pl.: Barna István: Ránki György, illetve Szervánszky Endre (1966, 1965), Breuer János: Dávid Gyula (1966), Bónis Ferenc: Kadosa Pál (1956), Kárpáti János: Mihály András (1965), Pándi Marianne: Kósa György (1966), Pernye András: Szabó Ferenc (1955), illetve Maróthy János: Szabó Ferenc indulása (1970).

A magyar zeneszerzés 1955 utáni gondjaira figyelmeznek Kroó György sorozatos publikációi e tárgyban: Kortárs zeneszerzők között (Bp, 1971, Zeneműkiadó) és A magyar zeneszerzés huszonöt éve (Bp, 1971, uo.), mindkettő a kiadó Zeneélet sorozatában. A zenei "új hullám" ugyanis számos esztétikai-elvi problémát vet fel, melyek egy részét már jeleztük a zeneesztétikai kutatásoknál; ráadásul mindezek sajnálatos fáziskéséssel, más történtei perspektívában kerültek felszínre, mint pl. Schönbergék idején. Kroó interjúi és történeti elemzései egyaránt a stílusok egyenjogúságát és önmagukban esztétikai hitelét hivatottak bizonyítani.

Kroó Élet és Irodalom-beli állandó rovata, a napilap kritikák és a Magyar Zene valamint a Muzsika ismertetései az új művekről azonban az átlapozó számára úgy tűnnek, mintha kissé a protokolláris kötelezettségnek tennének eleget, nem vállalkoznak a technikai ismertetésen túl arra, hogy egy-egy (persze a jelentősebb!) művet szélesebb összefüggésben, esztétikai szempontból is elemezzék. Ritka eset, ha - mint pl. Kroó jubileumi könyvecskéje a zeneszerzésről vagy Pernye András polemikusabb tanulmánya: Az új magyar muzsika húsz éve (Kortárs, 1965/5.) — az új zene valóságos, egyes műveken túlmutató esztétikai-elméleti konfliktusai felvetődnek. Ennek magyarázatára azonban jelen ismertetés nem vállalkozhat.

Zeneesztétikai kutatások

Az 1955 utáni zeneesztétikai törekvésekben markánsan kifejeződik egy bizonyos esztétikai hagyomány követésének, továbbfejlesztésének igénye. Ez a hagyomány, nagy vonalakban az arisztotelészi esztétikai alapvetéshez, a visszatükröződés elméletéhez fűződik. A magyar zeneesztétika tehát egyformán tekinti előzményének a 18. sz.-i affektuselméletet, a német klasszikus esztétika Goethe—Hegel-féle betetőzését, továbbá az orosz forradalmi demokraták és kritikusok (Sztaszov, Szerov stb.)

hagyatékát. A 20. sz.-i zeneesztétikát illetően már nem ilyen egyértelmű a kép: az alapvetően marxista orientációból természetesen következnék olyan életművek elfogadása, mint pl. Aszafjevé, Eisleré, ill. Z. Nejedlyé. A mai magyar nezetudomány azonban a marxizmussal érintkező vagy éppen ellenkező zeneesztétikai úttöréseket vagy azon az alapon utasítja el, hogy nem az immanens zenei területen belül közelítik meg a problémákat vagy pusztán ideológiai alapon. Ezt a kérdést jelzi a hazai Adorno-recepció lassú üteme, munkásságának aggodalmas-aggályos fogadtatása. Nyilvánvaló, hogy nem marxista vagy csak azzal érintkező kísérletek hallatlanul termékeny tanulságokkal szolgálhatnának a marxista zenetudomány számára, mint pl. Kurth, Besseler, Adorno stb. művei. Ugyanakkor a hazai zenetudomány nagy lépést tett előre, amikor a zene "szakmai" sajátosságain túl az élet összefüggései között betöltött helyét is tisztázni igyekszik. Szinte új ágazatként vonult be a zenetudományba pl. a zeneszociológia, amely természetesen nem lehet meg a köznyelviség vizsgálata nélkül, ez pedig a népzenetudomány eredményeire kell, hogy támaszkodjék (pl. Maróthy: Az európai népdal születése, Bp, 1960. Akadémiai K.: Losonczi Ágnes: A zene életének szociológiája, Bp, 1969, Zeneműkiadó). Szociológia még továbbá: Zene és polgár, zene és proletár (Maróthy, Bp, 1966, Akadémiai K.) Vitányi-Ságí: Kísérlet a zenei köznyelv experimentális vizsgálatára; Vitányi—Bácskai—Manchin: Az ének-zenei általános iskolák hatása (Bp. 1971. MRT, Tömegkommunikációs Kutató Központ). Ugyanígy a lélektani vizsgálatok, kezdeményezések (pl. Vitányi: A zene lélektana, Bp, 1969, Gondolat), amelyek arra az esztétikai-társadalomtörténeti felfogásra épülnek, hogy a zenei hallás, mint a befogadás alapja -- társadalmasodási folyamat eredménye.

A legjelentősebb eredmények talán mégis a "hagyományos" zeneesztétika területén születtek, ezen belül is a jelentéstan, a zeneesztétika-történet, a formatan, a köznyelviség elmélete. Itt az önálló köteteken kívül a Zenetudományi Tanulmányok sorozatában néhány jelentős tanulmányra, egy-egy monográfián, zenetörténeti művön belüli esztétikai fejtegetésre kell utalni. A kisebb terjedelmű írások már mutatják azt a tendenciát, amit a kifejezetten esztétikai tárgyú könyvekről még kevéssé lehetne elmondani, hogy ti. esztétikai következtetéseikhez a művek belső elemzésén keresztül jutnak el. A műelemző tanulmányok zenetörténeti szempontból két nagy korszakra koncentrálnak, a bécsi klasszikus zenére és a 20. századi zene klasszikusaira. Ez a témaváltás is a humanista és progresszív esztétikai hagyományok vállalásából következik.

E tekintetben igen jelentősek a Mozart-opera kutatásának esztétikai eredményei (Mozart operái c. kötetben Kroó György, Kárpáti János, Kovács János, Pándi Mariann stb. tanulmányai: Bp. 1965, Zeneműkiadó), a bicentenárium másik reprezentatív kiadványa: W. A. Mozart emlékére (Zenetudományi Tanulmányok, V., Bp, 1957, Akadémiai Kiadó), amelyben Ujfalussy József marxista szempontú jelentéselméleti tanulmánya látott napvilágot: Intonáció, jellemformálás és típusalkotás Mozart egyes műveiben; esztétikai értelemben fontos még uo. Sólyom György írása: A Mozart-zene delelőjén, amelynek gondolatsorát szerző a Magyar Zene 1963. évfolyamának 2-3. számában folytatja: Mozart estéje. Fenti műelemző tanulmányok csakúgy, mint Szabolcsi Bencének a tárgyalt periódusban megjelent két fontos Mozart-tanulmánya (Mozart és a népi színjáték, A válaszút c. kötetben, Bp. 1963, Akadémiai; Dallam-modellek

Mozart és Beethoven műveiben, Muzsika, 1970. 12.), valamint Fodor Géza írásai a Don Juan-ról, ill. A varázsfuvoláról (Világosság, 1968/8-9. és 1972/8-9.) a következő esztétikai eredményekre jutottak; a klasszikus formai egyensúlyról kialakult évszázados kép módosítása, amelynek során ezt a konvenciót igazi tartalommal töltötték meg; a szonáta-elv dialektikus, dinamikus harmóniájának hangsúlyozása, a mozarti plebejus-humanista világkép "leolvasása" a partitúrákból, az intonációelmélet alkalmazása, továbbfejlesztése a mozarti példán, Mozart dramaturgiájának hatása hangszeres műveire, az operai típusok visszatétése sajátos intonációs körökben szimfonikus és kamarazenei alkotásainál, versenyműveiben, intonációs világának összefüggései köznyelvi tipusokkal stb.

Az elmúlt tizenöt-tizenhét év esztétikai eredményei közé tartozik egy műelemzések során kialakult újfajta Beethoven-kép is, szoros összefüggésben Mozart, ill. Bartók értelmezésével. Ennek lényege az, hogy a történeti fejlődés kulcsalakja Beethoven, aki "előre" és "hátra" sorsszerűen befolyásolta a zenetörténet útját. A modern hazai kép alapjait Szabolcsi Bence több kiadásban megjelent monográfiája vetette meg. A tárgyalt szakaszban megjelent műelemző tanulmányok az életmű új aspektusaira, esztétikai problémáira mutattak rá. Így pl. a késői művek esztétikai értelmezéséhez nyújtott adalékot Sólyom György tanulmánya (Beethoven utolsó vonósnégyesei és a klasszikus tételrend, Magyar Zene, 1970/6- 1971/1-3.), amely Adorno koncepciójával vitázik, és műelemzéseken keresztül mutatja ki meggyőzően a művek betetőző, szintetizáló sajátosságát, szemben Adorno "forma-töredezettség" — elméletével. A formai kiegyensúlyozottságra és az esztétikum formaközpontúságára figyelmeznek azok a műelemzések, amelyek Bartók és Beethoven szerkesztésmódja között találnak hasonlóságokat (pl. Kárpáti János: Bartók vonósnégyesei c. könyvében külön fejezetben elemzi az összefüggéseket Beethoven utolsó kvartettjei és Bartók hat vonósnégyese között (Bp. 1967, Zeneműkiadó), Újfalussy József: A híd-szerkezetek néhány tartalmi kérdése Bartók művészetében (Zenetudományi Tanulmányok, X. Bp. 1962, Akadémiai). Ugyanakkor tény az, hogy az utóbbi évtizedben Beethoven művészetének esztétikai kutatása valahogy háttérbe szorult; talán az a konvenció is közrejátszott ebben, amely klasszikusan zártnak tételezi nemcsak életművét, hanem a róla kialakult képet is.

A műelemző tanulmányoknál egyébként – és ez természetes is – igen nehéz szétválasztani az elszórt vagy tudatos esztétikai vonatkozásokat, a zenetörténeti jellegű megállapításoktól. Egy vezérfonalat azonban jól kivehetünk a műelemző tanulmányok többségénél: a zenei anyag, a hangzó matéria emberi jelentésére koncentrálnak. A jelentéstani szempont előtérbe kerülése kétségtelenül a marxista esztétikai kiindulásnak, a visszatükröződés-elméletnek köszönhető. Az önmagán túlmutató zenének önmagán belüli "megfejtését" nagyban segítették elő az operadramaturgiai elemzések, pl. Verdi és Wagner műveivel kapcsolatban: Kovács János: A kései Verdi-stílus műhelyéből (Magyar Zene, 1964/1.); Várnai Péter: Adalékok Verdi operáinak negatív tipizációjához (Magyar Zene 1966/5.), amelyek egyrészt végig követik a zártszámos opera átalakulását a modern, "végig" komponáltság irányába, másrészt az aszafjevi intonációelmélet hatásáról tanúskodnak, s ez utóbbi kifejezetten a zenei jelentéstan kérdésköréhez csatlakozik. A Wagnerrel foglalkozó írások elsősorban a Wagner-értékelés zenetörténeti aspektusához adtak újat: a politikai és ideológiai belemagyarázások kora után objektívebb, egyszersmind pozitív esztétikai képet igyekeztek nyújtani, mint pl. Sólyom György: Wagner

(Bp, 1966, Zeneműkiadó), ill. Kroó György: Wagner, I-II. (Bp, 1966, Zeneműkiadó), és Sólyom "Habet Acht ..." c. tanulmánya (Magyar Zene, 1963/5.).

A modern zene esztétikai kutatásának áttekintése előtt megemlítendő, hogy néhány kiemelkedő jelentőségű életmű esztétikai kutatása és elemzése szinte teljesen hiányzik, pl.: Baché, Schütze, általában a reneszánsz zenéé, továbbá Brahms, Schubert, Schumann, Debussy életművéé.

A modern zene esztétikai megközelítése teljes egészében az 56 utáni korszak eredménye. Itt – eltekintve a külön fejezetet igénylő Bartók-kutatástól, ill. a mai magyar zenétől – az ún. második bécsi iskola értékelése áll a középpontban, bizonyos mértékig (legalábbis az utóbbi hónapokig) háttérbe szorítva pl. Sztravinszkijt és a neoklasszicizmust. Ez természetesen nem véletlen, részben a magyar zenetörténeti szemlélet arányossági problémái miatt (több évtizedes késés a modern zene recepciójában), részben azért, mert a Schönberg–Webern–Berg-csoport valóban a legtöbb esztétikai kérdést felvető zenei irányzat századunkban. Először is vissza kellett "keresni" az irányzat formavilágát, rá kellett döbbenni e művek hihetetlenül szigorú és következetes formai megoldásaira, de ez utóbbi mindjárt fel is vetette a dodekafón komponálás alapkérdését, az anyag, a hangzás predeterminált ságát, egyre kérlelhetetlenebb megkötését (l. Webern nyomán a szerializmust); ez ui. kétségtelenül szakadást, feszültséget eredményez a megszólaló és a megformált zenei anyag között. A hazai zeneesztétika elsősorban ezekre a megoldatlan, ellentmondásos pontokra mutatott rá, viszonylag ritkábban e kérdések termékeny, fejlődést serkentő jellegére. Ugyanakkor a hazai írások kitűnő érzékkel világították meg azt, hogy a Schönberg-iskola vonzódása a beethoveni–bachi–németalföldi formatradícióhoz lényegileg különbözik Bartók szintén erős formatradíció keresésétől (szonáta-forma, polifónia stb.), hiszen az előbbi esetben a felhangzó zene jelentése és formája nem illeszkedik harmónikusan. További eredmény, hogy az előbbiek ellenére a kutatás rámutatott a bécsiek művészetének alapvetően humanista, elkötelezett vonására. E tekintetben irányadó volt talán Szabolcsi Bencének Ember és természet Bartók világában c. tanulmánya (Zenetudományi Tanulmányok, X. Bp, 1962. Akadémiai), amely a "pokoljáró" Bartók portréjában általános, 20. sz.-i zeneszerző-arcvonásokat villantott fel. Annak ellenére, hogy a magyar zeneesztétika történeti kiindulása itt az, hogy a bartóki utat értékhangsúlyosan állítsa szembe a tizenkét fokú komponálás útjával, mégis egyre gyakoribb az a törekvés, hogy a két lehetőség esztétikai találkozási pontjaira, konvergenciájára mutassanak rá: Kárpáti János: Schönberg-monográfiájában (Bp, 1963. Gondolat), uő: Bartók vonósnégyesei c. monografikus művében A kortársak hatása c. fejezet (Bp, 1967, Zeneműkiadó), Somfai László: Webern (Bp. 1968, Gondolat), Pernye András: Alban Berg (Bp. 1967. Gondolat), míg Lendvai Ernő Bartók-analíziseiben inkább érték-szempontból vetődik fel a két út különbözősége (e kutatásainak összefoglalása: Bartók költői világa Bp. 1971, Szépirodalmi), ill. Zoltai Dénes tanulmánykötete (A modern zene emberképe, Bp, 1969, Magvető) a bartóki világ és a bécsiek módszerének teoretikus megalapozottságú, filozófiai-esztétikai disztinkciójára vállalkozik.

A Sztravinszkij-életmű nehezebb áttörése hangversenyéletünkben és bizonyos történeti konvenciók bizonyára közrejátszottak abban, hogy esztétikai recepciója is csak az utóbbi, halálát követő időszakban gyorsult meg. Itt pionírfeladatot vállalt Somfai László, Sztravinszkij művészetével foglalkozó átfogó rádió-előadássorozatával,

valamint a frissen megjelent In memoriam Strawinsky-kötet (Bp, 1972, Zeneműkiadó), amelyben Szőllősy András, Mihály András, Somfai László tanulmányai esztétikai fogantatásúak; Szőllősyé átfogó méltatás, számos finom megfigyeléssel, Mihály az Apollón Musagete-et, Somfai a Fuvósszimfóniákat elemzi.

A műelemző, esztétikai vonatkozásokat is tartalmazó tanulmányok áttekintése végén összefoglalóan ki kell emelni annak a módszertani jelentőségét, hogy a tárgyalt korszakban egyre erősebb az igény a technikai-strukturális mikroelemzés és a jelentéstani vizsgálódás összekapcsolására.

Ugyanakkor szembe kell nézni azzal is, hogy a periódus egyetlen par excellence zeneesztétikai összefoglalása Ujfalussy József: A valóság zenei képe c. műve (Bp, 1962, Zeneműkiadó), amely mintegy esszenciája a marxista zenetudomány addigi eredményeinek, egyúttal annak szuverén továbbfejlesztése. A jelentést a rögzített hangmagasság kialakulását végigkövetve a zene születéséből vezeti le. A munka úttörő voltából és a probléma-komplexusok mennyiségéből következik, hogy feladata elsősorban a téma exponálása volt, továbbá a kérdések generális felvetése. Az "expozíció" "kidolgozása", felbontása, a részfeladatok vállalása azonban mindmáig elmaradt.

Hasonlóan "magányos" vállalkozásnak tekinthető, nemzetközi méretekben is, Zoltai Dénes zeneesztétika történetének eddig megjelent első kötete: Ethosz és affektus (Bp, 1966. Zeneműkiadó). Itt egyrészt Lukács György marxista felfogásának alkotó alkalmazása emelhető ki, másrészt a tényapparátus széles dimenziója, továbbá az esztétikai nézetek változásának árnyalt történeti szemlélete, amely a magyar olvasóval is megismerteti a zenei műalkotás mint filozófiai probléma évszázados kérdését. Voltaképpen ehhez a fejezethez tartozik az elmúlt tizenöt éves szakasz történeti eseménye, Molnár Antal több mint harminc évig kéziratos Gyakorlati zeneesztétikájának kiadása (Bp, 1971, Zeneműkiadó), amely a magyar muzikológia lappangó teoretikus hagyományairól tanúskodik. Ugyanezt erősítik meg Ujfalussy József és Vitányi Iván ismételt híradásai (előszavakban, kisebb cikkekben, ill. Vitányi: A zenei szép c. művében) a századelő és a két világháború közötti magyar zenefilozófiai, szociológiai és különösen lélektani kísérleteiről (Kovács S., Révész G., Mosonyi D., Gyulai E. — A látható zene c. kísérlete 1965-ben jelent meg a Zeneműkiadónál; Csáth Géza zenekritikái, esszéi pedig 1971-ben Demény János válogatásában jelentek meg Éjszakai esztétizálás címen). Zeneesztétikai hagyományaink dokumentumainak kiadása, feldolgozása azonban még csak a kezdeteknél tart.

Megemlítendő az 1965-ben rendezett berlini II. Nemzetközi Marxista Zenetudományi Szemináriumra készült magyar referátum: Maróthy—Ujfalussy—Zoltai: Az esztétikai és ideológiai kategóriák viszonya, különös tekintettel a mai zenére, majd a szemináriumon tanulságait összefoglaló Utak és válaszutak a mai marxista zenetudományban (uők.) (megj. Magyar Zene 1965/2, 6.). E két tanulmány mintegy az addig megtett utat jelzi, és esztétikatörténeti fejtegetéseiben világosan utal a vállalt hagyományokra (vö. a fejezet elején), tükrözi a hatvanas évek közepére elsajátított korszerű marxista esztétikai nézeteket, és polemikusan értelmezi a kortárs polgári esztétika törekvéseit.

Végül, ami a zeneesztétikai művek magyar kiadását illeti, mind történeti, mind jelenkori vonatkozásban, elég nyomasztó a lemaradás. Noha a válogatás Adorno mű-

veiből (Zene, filozófia, társadalom, Bp, 1970. Gondolat), valamint Fábián szöveggyűjteményei: A huszadik század zenéje (Bp. 1966, Gondolat), illetve Barna Istvánné: Örök muzsika (Bp. 1959, Zeneműkiadó), továbbá Aszafjev nagy jelentőségű életművéből egy válogatás: Az orosz zene mesterei (Bp. 1962, Zeneműkiadó) részben enyhítették ezt a hiányt. Nyilvánvaló azonban, hogy tudatos és koncepciózus kiadói politika nélkül a mostanihoz hasonló pangás e területen igen súlyos következményekkel járhat.

VIII. A ZENE A MAGYAR SAJTÓBAN

A zene helyzetének vizsgálatakor célszerű a sajtót kétfelé választani: szakmai és nem szakmai kiadványokra. Szakmai orgánumokban a választék Magyarországon soha olyan gazdag nem volt, mint éppen napjainkban, amikor a következő lapok jelennek meg:

a lap neve	jelleg	megjelenési idő
Studia Musicologica	z. tud. külföldre	évi egy kötet
Magyar Zene	z. tud. belföldre	évi négy szám
Muzsika	általános zenei élet	havonta
Parlando	pedagógia zeneiskolákban	havonta
Ének-Zene tanítása	zenepedagógia iskolákban	kéthavonta
KÓTA	Kórusmozgalom	évente ötször
Ifjú Zenebarát	—	évente ötször
Műsorfüzet (csak Budapestnek)	koncertkritika	hetente
Hanglemezhíradó	lemez- és kottakiadványokról	évi négy szám
Hungarian Music News	külföldre, általános propaganda	évi öt szám

A felsorolt lapokat nagyfokú stabilitás jellemzi, a nemrég indult Kóta kivételével valamennyi megközelítette, vagy túl is haladta már a 10. évfolyamát. Megjelenésüket s az ezzel járó deficitet különféle állami és társadalmi forrásokból fedezik, olvasóközönségük stabil, példányszámuk épp, hogy fedezi a szükségletet, vagy el sem éri azt. (Muzsikát, Magyar Zenét már a megjelenést követő napokban sem kapni a forgalmasabb újságos "standokon".)

Ebben az áttekintésben azonban nem a zenei szaklapokkal kívánok foglalkozni, hanem az általános politikai és kulturális sajtó zenei állapotaival, nem vállalva, természetesen, a teljességre törekvést, hiszen azt a mintegy 400 kisebb-nagyobb időközben megjelenő újságot, folyóiratot, amelyet a magyar sajtó fogalma jelent, áttekinteni egyszerűen lehetetlen.

Ahhoz, hogy kimutathassuk, mit tesz a magyar sajtó a zenéért, előbb meg kell fogalmazni, mit várunk ettől a tevékenységtől s ehhez mérhető, hogy az újságok az elvárásnak mennyiben tesznek eleget. A sajtó a propaganda eszköze – napilapban vagy világirodalmi folyóiratban természetesen más színvonalon és más eszközökkel, az –, tömören összefoglalva tehát a zenekultúra társadalmi méretű propagandájának eszközévé kell hogy váljék. Az általános propagandafunkciót differenciálva három körben jelölhető meg – fontossági sorrendbe szedve – a sajtó feladata:

1. A szocialista magyar zenekultúra propagálása, eredményeinek, gondjainak napirenden tartásai;
2. A többi szocialista ország zenekultúrájának megismertetése (mérce és összehasonlítás a mienkéhez);
3. A kapitalista országok humanista zenei értékeinek, haladó törekvéseinek propagálása.

A propaganda egyik eszköze a kritika (akár elismerő, akár bíráló hangú), de emellett a lehetőségek skálája igen széles: hír, információ, interjú, riport, különféle más publicisztika, "színes" írás, tanulmány, esszé stb.

A sajtó zenei viszonyainak távlati képe sötét, nagyjából pontos tükre a magyar zenekultúra társadalmi megbecsülése hagyományosan alacsony színvonalának. A sajtó mint egész, zenei propagandafunkcióinak nem tesz eleget, s a műfaji változatossággal távolról sem kielégítő mennyiségben él. A közeli kép természetesen sokkal árnyaltabb és sommás ítéletbe nem helyezhető el. A központi napilapok zenei rovatai igen nagy eltérést mutatnak, a hetilapok úgyszintén. A megyei pártbizottságok újságjainak többsége sokkal nagyobb érdeklődést tanúsít a zene iránt, mint a Népszabadság vagy a Budapesti Pártbizottság lapja, az Esti Hírlap. Általánosan rossz a helyzet az irodalmi-kulturális folyóiratoknál s kiáltóan rossz az ifjusági sajtóban.

Tizenöt évre visszatekintve, összefoglalóan megállapítható, hogy az 50-es évek elsorvadt kritikai életét 1957-58-tól kezdve bizonyos fellendülés követte, amely azonban nem bizonyult egyenletesen tartósnak. Egy sor újság – központi sajtótermék – ezekben az években teremtette újjá zenei rovatát, elsősorban a zenetudományi tanszakról frissen kikerült évfolyamok képviselőinek közreműködésével. Ez a fellendülés sem tartós nem volt, sem megalapozott (több lapunk – Népszabadság, Esti Hírlap, Magyar Ifjúság – egy-két év után radikálisan korlátozta, vagy megszüntette a zenekritikai rovatát).

Az alap azért nem volt elég szilárd, mert a zenei rovatok újjászervezésekor egyetlen újság sem alkalmazott főfoglalkozású – státuszban dolgozó – képzett zenei szakembert. A magyar sajtóra – valamennyi sajtótermékre – mind a mai napig az a példátlan helyzet jellemző, hogy nincs kulturális rovatának belső munkatársai között tanult muzsikus szakember, olyan, a zene és a zenekultúra fölött áttekintéssel rendelkező színvonalas újságíró, aki felkészültsége révén eleven, igazi rovattá szervezhetné a zenéről megjelenő írásokat azokban az újságokban, amelyek különben szeretik a zenét (Magyar Nemzet, Magyar Hírlap), és mindennapos jelenlétével, a lap életében való részvételével ösztönözhetné azokat az újságokat, amelyek zeneellenesek (Népszabadság, Népszava stb.). Amilyen természetes az, hogy az újságnál belső munkatársként dolgozik az irodalom, színház, film, képzőművészet szakembere, ugyanolyan

természetes – valójában: természetellenes persze – a zenei szakember hiánya. Másfelől, azok az újságok, amelyek a hitelükre kényesen ügyelve, más művészeti területekről szakis szakemberrel iratnak nemcsak kritikát, de mindenféle publicisztikát is, zenei képesítéssel nem rendelkező újságíró-munkatársaikkal – akik a legjobb esetben művelt zeneszeretők – rendszeresen iratnak a muzsikáról.

Ennek a kérdésnek az éppoly kevéssé derűs másik oldala, hogy az 1957 után – ha külső munkatársként is – munkába lépett zenekritikusok ma már 40–50 év közöttiek és lehetőség híján nem születik utánpótlás. Míg tehát a zenei cikkek jó részét képesítés nélküli, szakmai tudással fel nem vértezett újságírók írják, egy fiatalabb nemzedéke a szakembereknek lehetőség híján kritikusi képességeit még abban az esetben sem bontakoztathatja ki, ha különben volna ilyen irányu érdeklődése.

A kellően tájékozott és hozzáértő belső zenei munkatárs hiánya sarkalatos kérdés. Függetlenül ugyanis attól, hogy egy-egy szerkesztőség mennyi helyet, mekkora terjedelmet juttat a zenére, az újságok zenei rovata koncepciótlan. A szerkesztőségeknek nincs judiciuma annak megitélésére, hogy mi fontos a zenében s mi kevésbé fontos. Ennek következtében – s épp a gazdagabb zenei rovattal bíró napilapjainkban – sok esetben személyi összeköttetéseken múlik az, hogy a zenei élet valamely eseményéről vagy jelenségéről cikk, információ, vagy akár hír formájában valami is megjelenjék. A propagandatevékenység hármas követelményének ilyenformán a sajtó természetesen nem tehet eleget.

Koncepciójában eleve megoldatlan tehát a zenekultúra sajtó útján történő kivezérlése a társadalomba, méghozzá mind objektív, mind szubjektív gátló körülmények folytán. Másfelől – a megyei pártbizottságok napilapjainak kivételével – ez a kivezérlés "rétegesen" történik. Minden szerkesztőség tudja, milyen olvasórétegre számíthat és olvasóinak meglevő, kialakult érdeklődéséhez, ízléséhez szabja a lap tartalmát. Így például az értelmiségi-alkalmazotti réteg által olvasott Magyar Nemzet kiterjedt – a központi napilapok között egyedülállóan gazdag – zenei rovata egy zenét hallgató olvasóközönség meglevő érdeklődését elégíti ki; a munkás-olvasta Népszava pedig a munkásosztály mindmáig elmaradott zenei műveltségének tükreként ritkán közöl zenei írást s ezek az írások gyakran rendkívül alacsony színvonalúak. A zenei rovatok ilyen, "réteges" alakulását az egész sajtóban nyomon követhetjük. A legsúlyosabb a helyzet a Népszabadságban, amely hatalmas példányszámával az olvasók minden rétegéhez kíván szólni s amelynek zenei rovata egyszerűen botrányos, alkalomszerű operakritikákon és kétheti időközökben megjelentetett koncertkritikákon kívül kizárólag sajtókonferenciákon elhangzottakra korlátozódik. A zenét érő diszkrimináció különösen szemet szúr, ha a Népszabadság zenei "rovatát" egybevetjük változatos, fürge képzőművészeti vagy színházi rovatával – nem is szólva a film, az irodalom szilárd rovatáról.

A rétegérdeklődést kielégítő országos koncepció eredményeképpen a magyar sajtó nem törekszik arra, hogy a zenétől ma még távol álló rétegeit a társadalomnak a maga sajátos eszközeivel közelebb hozza a zenéhez. Ez a jelenség természetesen mélyebb gyökerű, érte a sajtó nem önmagában, az ország életéből kiragadva felelős. Azok a közállapotok felelősek érte, amelyek egyáltalán megengedik, hogy a zenekultúra ne kapja meg a rangja, színvonala és értéke szerint járó társadalmi megbecsülést. Azt a megbecsülést, amelyet megkap valamennyi más szocialista országban. Az is nyilvánvaló, hogy a sajtó egymagában nem elég hatásos tényezője a zenekultúra terjesztésének, de az újságok zenei cikkei fontos részét képezik – azaz: képeznék – annak a ze-

nei nevelő munkának, amelyet napjainkban gyakorlatilag minden fórum elhárít magától, mondván, hogy nem az ő dolga.

A rétegérdeklődés kielégítése ugyanilyen pontosan megfigyelhető hetilapjainknál. A művészetek iránt érdeklődő művelt olvasó az Élet és Irodalomban – amely viszonylag kicsiny példányszámú lapunk – megkapja a megfelelő zenei tájékoztatást. A néplap funkciót betöltő Képes Újság vagy Ország-Világ olvasója azonban gyakorlatilag semmiféle zenei cikkel nem találkozik, találkozik azonban színházi és filmeseményről, könyvről, képzőművészetről szóló írással, vagyis olvasóiban azt a tudatot erősíti, hogy a zene nem tartozik a művészetek közé.

Ugyanezt a tudatot erősíti az irodalmi-művészeti folyóiratok többsége is. Jó példa erre a Kortárs, amelynek 1971-es évfolyama – 2016 oldal – mindössze 19 oldalon közölt – két számában – zenei tárgyú írást: három könyvrecenziót és egy nagyon vitatható Bartók-tanulmányt. Ugyanakkor képzőművészeti eseményekről kilenc számban 39 oldalon, színházi eseményekről hét számban ugyancsak 39 oldalon jelent meg elemző cikk. Más folyóiratainknál a zenei cikkek mennyiségében van ugyan eltérés – a Nagyvilág valamivel több zenét ad –, de általánosan jellemző, hogy e folyóiratok a zenét nem tekintik a magyar művészeti élet szerves részének.

Lényeges fejlődés a zenei cikkek tematikus változatosságában és színvonalában a megyei pártbizottságok napilapjaiban követhető nyomon. A vidék zenei életének az elmúlt 15 évben bekövetkezett nagyarányú fejlődését a megyei sajtó követte és követi. Ebben a vonatkozásban a decentralizáció, a tanácsok jogkörének kiszélesítése hasznára vált a zenének. Általánosan jellemző, hogy a lapok körzetük valamennyi zenei eseményéről hírt adnak, méghozzá meglehetősen nagy terjedelemben. Nemcsak hangversenyekről, regionális fesztiválokról, hanem – és ez, sajnos, egyedülálló a magyar sajtóban – a zenei öntevékenység különféle formáiról is. A kórusmozgalomról – annak egyes eseményeiről –, az Ifjú Zenebarátok működéséről stb. Az az érdekes összefüggés figyelhető meg, hogy minél fejlettebb egy-egy megye hivatásos zenei élete, annál többet foglalkozik a megyei újság a zenei öntevékenységgel is (zene "művészet" és zenei közművelődés összefüggése!). A decentralizálás következményeképpen a tanácsok időről időre napirendre tűzik területük zenei életének kérdéseit. Ezeket a tárgyalásokat a lapok érdemben ismertetik, sőt egy-két év után visszatérnek a tanácsülésen elhangzottakra, s mintegy ellenőrzik, hogy hol tart a határozatok végrehajtása.

A zenekritika mellett a megyei lapokban gyakori a riport, interjú, egyéb zenei publicisztika. Az írások színvonala a konzervatóriumi városokban a legmagasabb, ahol a tanári kar egyik-másik tagja vállalkozik írásra. De más városokban is szembeszökik a színvonal javulása. Igen sok helyütt a zeneiskola tanári karából kerül ki a kritikus. A cikkek mennyisége és tematikájuk széles skálája azt tanusítja, hogy a megyei szerkesztőségek igyekeznek a zenét közüggyé, társadalmi üggyé tenni, a zenét körülvevő misztikumot eloszlatni. Ilyen irányú tevékenységük eléggé nem méltányolható.

Aki zenéről ír, nyilvánvalóan nem szívesen házal témákkal, nem ajánlkozik kéretlenül. Van pedig a magyar sajtónak olyan – és nem is elhanyagolható – része, amely szívesen jelentetne – és jelentet is – meg az "egyéniségéhez" illő zenei írásokat. Ilyen folyóirat például a tematikájában zárt Színház vagy Népművelés, de ilyen a Világosság vagy az MSZMP KB elméleti folyóirata, a Társadalmi Szemle is. Ezek a szerkesztőségek – és még egy néhány – kisebb-nagyobb rendszerességgel

szívesen fogad zenei írást, esszét, elemzést stb. A bökkenő ott van, hogy ezek a szerkesztőségek nem műhelyek, vagyis arra nem vállalkoznak, hogy zenei esszéistát neveljenek. Kész, kerek cikkeket várnak, de a fentebb má vázolt körülmények folytán nagyon szűk és ebből következően sokfelé lekötött, elfoglalt az a szakembergárda, amelynek az írásait közölnék. Különösen nagy a pillanatnyilag ki nem elégíthető igény a zenei közélet, a zenei tömegbázis kérdéseit elemző írások iránt. Nagy szükség lenne a jelenleginél sokkal szélesebb, hozzáértő és a zenei élet közügyei iránt érdeklődő írógárdára.

A sajtó jelenlegi zenei lehetőségeiről adott áttekintés távolról sem teljes. Vannak hetilapjaink, amelyek jól-rosszul, de elég sokat foglalkoznak zenével (jól: a Tükör és a Magyarország, inkább rosszul a Film Színház Muzsika); külön elemzés tárgya lehetne az ifjúsági sajtó, amely a legrosszabb zenei ízlést nemcsak kielégíti, de szüntelen táplálja is és erkölcstelenül, a táncdalénekesek mértéktelen bálványozásával, a munka nélküli könnyű életet példaképpen állítja ifjúságunk elé. Összefoglalva, megállapíthatjuk: teljesen jogos az az elégedetlenség, amellyel a zenekultúra képviselői a magyar sajtó zeneietlenségét, zeneellenességét szemlélik.

A zenei írások mennyiségénél még fontosabb azonban a minőség kérdése. Sőt, mennél kevesebb zenei cikk jelenik meg a sajtóban, annál lényegesebb, hogy a cikkek milyen irányba orientálják az olvasót.

Orientáló funkciót a magyar sajtó zenei írásai nem kielégítő mértékben töltenek be. Ez összefügg azzal, hogy a szerkesztőségek belső munkatársai között nincs zenei szakember, de azzal is, hogy felsőbb kulturális vezető szervek sem orientálják zenei kérdésekben a lapok szerkesztőit.

A zenei alkotómunka értékelésében meglehetősen gyakori az alábbi két felfogás:

a) a zeneszerzés fejlődése azonos technikai eszközeinek fejlődésével, haladásával. Minél több új eszközt alkalmaz tehát egy zeneszerző, annál haladóbb lesz a műve.

b) a kortárs zene megítélhetetlen, áttekinthetetlen és megérhetetlen. Korunk kérdéseire keressünk tehát választ a zene múltjában, a zenetörténet minél régebbi évszázadaiban.

Mármost, az első felfogás az elterjedtebb, a hangsúlyosabb. Azzal, hogy a tartalom, a kifejezés helyett a nyelvre és a technikára helyezi a fő hangsúlyt, ez a felfogás egyfelől indokolatlan előnyhöz juttat egy sor olyan, mérsékeltebb képességű zeneszerzőt, aki vékony mondanivalóját új meg új kísérleti eszközökbe csomagolja. Másfelől megtagadja a kísérletezés jogát azoktól az elkötelezett zeneszerzőktől, akik új mondanivalóval kísérleteznek, s ehhez keresnek ilyen-olyan kifejezési eszközöket, meglehet, nem mindig teljesen up to date fogásokat. Ez a kritikai nézet olvasóiban végül is azt az érzetet kelti, hogy Magyarországon ma olyan művészi szabadságról beszélhetünk, amelyben a technikai eszközökkel való kísérletezés lehetőségei korlátlanok, de a gondolattal – pontosabban: a szocializmus eszméjének kifejezésével – való kísérletezés lehetőségei korlátozottak vagy éppenséggel nem is lehetségesek. (Ide tartoznék még azoknak a külföldi zeneszerzőknek a lebecsülése, akiknek tevékenységében nem a zenei nyelv megújítása a központi kérdés.)

A másik említett kritikai nézet lefegyverzi a nemegyszer amúgy is tanácstalan, az új művet nem értő zenehallgatót s azt a hitét erősíti, hogy nem az új zene diszharmóniái, hanem a történelmi múlt harmóniái jelentik az igazi zenei értéket. Igaz, minden irányban kívánatos a meglévő repertoár remekművekkel való bővítése.

Csakhogy a nálunk megszólaló repertoár újabban nemcsak remekművekkel bővül, hanem jelentéktelen mesterek nem időtálló műveivel is meg nagy mesterek kevéssé jelentős műveivel is. Ezeket a jól ismert konvenciókat sorakoztató darabokat persze kellemes hallgatni, hisz fejtörést nem okoznak. De a sajtónak az a része, amely vívmányként köszönti a jelentéktelen művek immár tömeges megjelenését, nem orientálja pontosan olvasóit.

Nyilvánvaló, hogy a tájékoztatásnak fenti két irányzata tünet. Nem a zenei cikkek határozzák meg, hogy egy-egy mű milyen hangsúlyosan kerül bemutatásra, egy-egy irányzat mennyire kerül előtérbe, a zenetörténeti múlt milyen rétegei támadnak fel. A sajtó tükrözi azokat a jelenségeket, amelyek amúgy is jellemzik egy átmeneti kor zenekultúráját.

A tájékoztatás és orientálás visszásságait – nem elsősorban a kritikai, hanem a egyéb publicisztikai műfajokban – az előadóművészet is megsínyli. A zenehallgató közönség jelentős részében meglevő sznobizmust és sztárkultuszt – elsősorban nyugati sztárok kultuszát – a sajtó rendszeresen táplálja, erősíti ahelyett, hogy legalább megkísérelné a felszámolását. A sajtó is felelős azért, hogy a magyar előadóművészet – néhány kiemelkedő képviselőjét leszámítva – nem úgy él a köztudatban, mint igen magas színvonalú testület. A kritikák szűkös terjedelme és a publicisztikai műfajok hiánya nem teszi lehetővé, hogy a közvélemény tájékozódjék az előadóművészek hazai sikereiről, még kevésbé teszi lehetővé, hogy tájékozódjék nemzetközi sikereiről.

A közvélemény tudatában a leghátrányosabb a szocialista országok előadóművészeinek értékelése. A tudásától, felkészültségétől függetlenül, a szocialista országból érkező előadóművésznek akkor van becsülete, ha bécsi, New York-i, londoni sikerek hitelesítik. Ma egyszerűen lehetetlen volna, hogy akár Szvjatoszlav Richter rangú művész, ha nyugati sikerek nélkül érkezik Magyarországra, olyan népszerűségre tegyen szert, mint Richter 1954-ben, amikor élete első külföldi útjára, Budapestre érkezett. Ez megintcsak nem egyedül a sajtó felelőssége, de az újságok is hozzájárulnak ehhez a helyzethez, mert a szocialista országok előadóművészetéről nem tájékoztatnak és még a szocialista országokból hozzánk érkező előadóművészeknek sem adnak publicitást, hacsak nem top-sztárjai a nyugati zenei életnek.

Mindehhez, nemcsak a gondolat logikája szerint, de a valóságban is hozzátartozik az a harmadik elem, hogy – kivált az igen nagy példányszámú, népszerű hetilapok – rendszeresen táplálják a nyugati országokból hozzánk érkező művészek iránti mértéktelen sztárkultuszt. Itt megintcsak nem az a baj, ha a legnagyobb előadóművészek – akik éppenséggel nem mindennapos vendégeink – megérdemelten kerülnek a sajtó figyelmének – s ezzel a közvéleménynek – a reflektorfényébe, hanem az, hogy az átlagos nyugati előadók is nagyobb publicitást kapnak, mint a náluk sokkal színvonalasabb szocialista országbeli vagy magyar művészek.

Mint hiány is tartalmi kérdés a zenekultúra tömegkapcsolatainak sajtóbeli tükrözése. A központi napilapokat, hetilapokat, folyóiratokat ez egyáltalán nem érdekli. Ezeknek az orgánumoknak a kórusmozgalom egyszerűen nem téma. Az iskolai és iskolán kívüli zenei nevelésről pedig őszinte szó helyett kiváltságos személyek önpropagandájának szintjén adnak időről időre számot.

Ugyanígy tartalmi kérdés a zenei könyvek sajtóbeli visszhangjának hiánya, ami egyben azt is jelenti, hogy a magyar zenetudomány eredményei – vagy fiaskói – a sajtóban nem tükröződnek, míg az irodalom- és művészettörténeti, valamint a film-

mel, színházzal foglalkozó népszerűsítő vagy tudományos munkák recenzeálására van lehetőség.

Összefoglalva: a zene jelenléte a magyar sajtóban sem mennyiségi, sem minőségi-tartalmi vonatkozásban nem kielégítő.

Elérendő cél: hogy a különböző sajtótermékek, sajátos jellegük, koncepciójuk megőrzésével, ugyanannyi figyelmet és terjedelmet fordítsanak a zenére, mint amennyit a többi művészeti ágra fordítanak: hogy azok az újságok, amelyek zene iránt ma még kevésbé érdeklődő olvasórétegeknek készülnek, számoljanak a sajtó nevelő-propagatív funciójával és lássák be, hogy ők is osztoznak abban a felelősségben, hogy olvasóikat a zene nem érdekli, hogy a magyar sajtó a szocialista zenekultúrát erősítse.

E célok elérésének legfontosabb előfeltétele, hogy a zene megkapja – pontosabban: hogy a zenének kivívjuk — azt a társadalmi megbecsülést, amelyet más, kiemelt, mindmáig fontosnak tartott művészeti ágak megkapnak, s amely a magyar zenekultúrát színvonala szerint megilleti. Ez azonban cseppet sem sajtóügy, hanem országos társadalmi ügy.

A konkrét megoldás: legalább a népes kulturális rovatot foglalkoztató központi napilapok alkalmazzanak belső munkatársként képzett és tájékozott zenei szakembert, aki zenei rovat megszervezésére is irányítására hivatott, s aki különböző publicisztikai feladatok színvonalas elvégzésére munkatársakat felkutat és felnevel. Rovatvezetők, szerkesztők kapjanak rendszeres tájékoztatást kulturális vezetőinktől a zenekultúra lényeges folyamatairól, eseményeiről. Érezzék, hogy a zene nem mostohagyerek a művészetek között. Végül, bár ez nem szűken vett zenei ügy, de itt is meg kell említeni, hogy a lapok kulturális rovatai régesrég kinőtték a számukra kijelölt terjedelmet. Hozzáértő, tervszerű beosztással a jelenleginél jobban és hatékonyabban lehet ugyan élni a lehetőségekkel, minőségi változásra azonban mégis csak a teljes kulturális rovatok terjedelmének növekedésével kerülhet sor. Ezzel kapcsolatban meg kell jegyeznem, hogy a terjedelem növelésének igényét a gazdasági irányítás régi mechanizmusában papír- és nyomdai kapacitáshiánnyal utasították el. 1968. január 1-én azonban, mintegy varázsütésre javult a papírellátás és bővült a nyomdai kapacitás — az apróhirdetések javára, amelyek terjedelme a korábbiakhoz képest jelentősen megnövekedett.

A zenei sajtó helyzetéről adott kép, úgy hiszem, nem eltúlzottan sötét. Részletezőbb elemzés még több negatív jelenségre derítene fényt. A magyar sajtó zenei vonatkozásban sajnálatosan nem folytatja a legjobb hagyományait.

Összesítés a napilapok zenei anyagáról
1972 áprilisában

Neve	cikk	információ+	hír
Magyar Nemzet	16	4	24
Magyar Hírlap	11	6	23
Népszabadság	2 1/2	11	21
Népszava	2	–	3
Esti Hírlap	1	1	3
Kisalföld (Győr)	16	4	11
Dél-Magyarország (Szeged)	7	6	6
Csongrád Megyei Hírlap	6	15	6
Észak-Magyarország (Miskolc)	7	3	7
Hajdú-Bihar megyei Napló	9	7	4
Pest Megyei Hírlap	7	6	3
Kelet Népe	7	6	3
Dunántúli Napló (Pécs)	7	4	4
Dolgozók Lapja (Komárom megye)	7	3	2
Napló (Veszprém)	6	6	4
Szolnok Megyei Néplap	5	4	2
Fejér Megyei Hírlap	5	3	9
Népújság (Heves)	5	3	1
Népújság (Tolna)	4	5	–
Petőfi Népe (Kecskemét)	3	2	3
Békés Megyei Népújság	3	1	–
Zalai Hírlap	2	2	4
Csongrád	2	–	3
Kelet-Magyarország (Szabolcs m)	1	5	4
Somogyi Néplap	–	1	3

+Információ= hírnél hosszabb, cikknél rövidebb anyag, aláírás nélkül, rendszerint sajtótájékoztató vagy MTI-jelentések alapján, önálló gondolat, kommentár nélküli ismertetése valamely eseménynek.

IX. A MAGYAR ZENEMŰVÉSZET 15 ÉVES TÖRTÉNETÉRE VONATKOZÓ VÁLOGATOTT IRODALOMJEGYZÉK

Amikor a korszakra vonatkozó irodalom jegyzékét összeállítottuk, elsősorban az időszak legáltalánosabb tendenciáival foglalkozó művekre irányítottuk figyelmünket. Bibliográfiánk a könyvalakban megjelent munkáktól a zenei és más folyóiratok teljes anyagának feldolgozására vállalkozott. A bemutatók kritikáinak összegyűjtésétől eltekintettünk, mivel ezek többnyire — egy-két kivételtől eltekintve — csak az adott művekre és azok előadására reflektálnak. A bibliográfia a következő részekre tagolódik:

A) könyvek
B) zenei folyóiratokban megjelent publikációk
C) egyéb folyóiratokban megjelent publikációk
D) válogatás 15 év táncművészeti irodalmából

A) Könyvek

Contemporary Hungarian Composers. Bp. 1970. Ed. Musica. 156. 1.

FEUER MÁRIA: Kinek kell a modern zene? Bp. 1970. Zeneműkiadó, 78. 1. (Zeneélet).

FEUER MÁRIA: 88 [nyolcvannyolc] muzsikus műhelyében. Bp. 1972. Zeneműkiadó, 428. 1. (Zeneélet).

FÖLDES IMRE: Harmincasok. Beszélgetések magyar zeneszerzőkkel. Bp. 1969. Zeneműkiadó, 231. 1. (Zeneélet).

HUSZÁR KLÁRA: Operarendezés. Bp. 1970. Zeneműkiadó, 234. 1. (Zeneélet).

Kortárs zeneszerzők között. Beszélgetés a Bartók Béla Nemzetközi Zeneszerző Verseny zsűrijének tagjaival. Szerk. Kroó György. Bp. 1971. Zeneműkiadó, 60. 1. (Zeneélet).

KROÓ GYÖRGY: A magyar zeneszerzés 25 éve. Bp. 1971. Zeneműkiadó, 240. 1. (Zeneélet)

Vita a zenekritikáról. Szerk. Kroó György. Bp. 1971. Zeneműkiadó, 98. 1. (Zeneélet).

Vita a zenepedagógiáról. Szerk. Kroó György és Feuer Mária. Bp. 1972. Zeneműkiadó, 206. 1. (Zeneélet).

Zene és műveltség. Szerk. Kroó György. Bp. 1970. Zeneműkiadó, 66. 1. (Zeneélet).

Beat. Szerk. Vitányi Iván. Bp. 1969. Zeneműkiadó, 186. 1. (Zeneélet).

LOSONCZY ÁGNES: A zene életének szociológiája. Bp. 1969. Zeneműkiadó, 234. 1.

ZOLTAI DÉNES: A modern zene emberképe. Zeneesztétikai tanulmányok. Bp. 1969. Magvető K. 569. 1. (Elvek és utak).

B) Zenei folyóiratok — MZ: Magyar Zene

Nem tudunk muzsika nélkül élni. A szocialista országok zeneművész szövetségeinek berlini tanácskozása. = MZ 1961. 9.sz. 3-10.

A hatékonyabb együttműködésért. A szocialista országok zeneművész szövetségei szófiai tanácskozásának határozata. = MZ 1962. 5.sz. 435-437.

SÁRAI TIBOR: Létrehozni a tömeg és a zene -- a tömeg és a mi zenénk találkozását. A Magyar Zeneművészek Szövetsége Elnökségének közgyűlési beszámolója. = MZ 1962. 5.sz. 437-449.

ZOLTAI DÉNES: Egy gondolatgazdag zeneesztétikai műről. Ujfalussy József: A valóság zenei képe. (Rec.) = MZ 1963. 1.sz. 50-61.

UJFALUSSY JÓZSEF: Megjegyzések a Valóság zenei képének dialektikájához. = MZ 1963. 4.sz. 341-349.

A szocialista országok zeneszerző szövetségei vezetőinek budapesti konferenciája. [Összeáll. Szávai Magda.] = MZ 1963. 5.sz. 451-453.

PERNYE ANDRÁS: A 7. budapesti nemzetközi zenei verseny néhány tanulsága. 1. rész. = MZ 1963. 6.sz. 622-638.: 2. rész. 1964. 1.sz. 31-42.

BREUER JÁNOS: Fesztivál? Budapesti Zenei Hetek, 1963. = MZ 1963. 6.sz. 639-642.

A zeneszerzői szakosztály vitája Lendvay Kamillo hegedűversenyéről. = MZ 1963. 6.sz. 647-648.

MOLNÁR ANTAL: Jegyzetek a mai új zene kifejlődéséhez. = MZ 1964. 2.sz. 115-129.

A szocialista országok zeneszerző szövetségeinek berlini tanácskozása. = MZ 1964. 6.sz. 563-564.

SZABOLCSI BENCE: Jegyzetek a magyar zenetudomány húsz esztendejéről. = MZ 1965. 2.sz. 119-124.

MARÓTI GYULA: A zenei népművelés két évtizede. = MZ 1965. 2.sz. 132-139.

Az esztétikai és ideológiai kategóriák viszonya, különös tekintettel a mai zenére. (Tézisek. Maróthy, Ujfalussy, Zoltai). = MZ 1965. 2.sz. 144-165.

CZÖVEK ERNA: Új zene, új előadóművészet, új zenepedagógia. = MZ 1965. 3.sz. 227-236.

MARÓTHY-ZOLTAI-UJFALUSSY: Utak és válaszutak a mai marxista zenetudományban. = MZ 1965. 6.sz. 563-576.

A szocialista országok zeneszerző szövetségeinek bukaresti tanácskozása. = MZ 1965. 6.sz. 642-643.

Az intenzív belső munka három esztendeje. A Magyar Zeneművészek Szövetsége közgyűlésének főtitkári beszámolója. = MZ 1966. 3.sz. 227-240.

A Magyar Zeneművészek Szövetsége Közgyűlésének vitája. = MZ 1966. 4.sz. 384-392.

Adatok a Magyar Zeneművészek Szövetsége 1963-1966 között végzett munkájáról. = MZ 1966. 4.sz. 413-421.

UJFALUSSY JÓZSEF: Jelentős könyv a zene társadalmi életmódjáról. Maróthy János: Zene és polgár — zene és proletár. = MZ 1967. 1.sz. 14-25.

Az európai szocialista országok fiatal zeneszerzőinek és zenetudósainak IV. találkozója. = MZ 1968. 2.sz. 115.

SOMFAI LÁSZLÓ: Fiatal magyar zeneszerzők. Megjegyzések a bemutatott művekről. = MZ 1968. 2.sz. 165-173.

Az európai szocialista országok fiatal zeneszerzői és zenetudósai IV. találkozójának határozata. = MZ 1968. 2.sz. 174-175.
SOMFAI LÁSZLÓ: Eger után. Beszámoló a szocialista országok fiatal zeneszerzőinek és zenetudósainak IV. találkozójáról. = MZ 1968. 3.sz. 227-230.
KÁRPÁTI JÁNOS: Jellemző törekvések a fiatal magyar zeneszerzőnemzedék alkotásaiban. = MZ 1968. 3.sz. 231-236.
FODOR GÉZA: A polgári művészet megítélésének kérdése. Vita Maróthy Jánossal. = MZ 1968. 3.sz. 255-274., 4.sz. 361-382. I-II. rész.
PERNYE ANDRÁS: A 10. budapesti nemzetközi zenei versenyről (1968. IX. 18. — X. 1.) = MZ 4.sz. 383-401.
VITÁNYI IVÁN: A zenepszichológia vázlata. = MZ 1969. 1.sz. 45-60.
ZOLTAI DÉNES: A zeneszociológia távlatai. = MZ 1969. 1.sz. 61-69.
FUKÁSZ GYÖRGY: A zene perspektívái és napjaink tudományos-technikai forradalma. = MZ 1969. 3-4.sz. 264-281., és 1970. 1-4.sz. 74-96.
UJFALUSSY JÓZSEF: Hasznos könyv a zene lélektanáról. Opponensi vélemény Vitányi Iván: Zenepszichológia c. disszertációjáról. = MZ 1972. I. 7-13.
MARÓTHY JÁNOS: Kroó György: A magyar zeneszerzés 25 éve. (Recenzió). = MZ 1972. 1.sz. 73-76.
UJFALUSSY JÓZSEF: Magyar szerzők estje, tanulságokkal. = Muzsika 1958. 6.sz. 1-2.
BENKE VALÉRIA: A mi világunk és a zene.= Muzsika 1960. 1.sz. 1-6.
Mérleg és feladatok. Sárai Tibor vitaindító előadása a Magyar Zeneművészek Szövetségének közgyűlésén. = Muzsika 1960. 1.sz. 7-10.
TARDOS BÉLA: Zeneműkiadásunk 10 éve. = Muzsika 1960. 2.sz. 4-9.
A Magyar Rádió szerepe 15 év zenei életében. [A.I.] = MZ 1960. 4.sz. 8-10.
ZOLTAI DÉNES: A modern zene és esztétikája. 1-13. rész. = Muzsika 1965. 6.sz. 11-12., 7.sz. 7-9., 8.sz. 21-23., 9.sz. 19-20., 10.sz. 27-29., 11.sz. 13-14., 12.sz. 31-34.: 1966. 1.sz. 11-13., 2.sz. 14-16., 3.sz. 17-18., 5.sz. 12-14., 6.sz. 11-13., 7.sz. 16-18.
BREUER JÁNOS: Fiatal zeneszerzők és zenetudósok találkozója. = Muzsika 1968. 6.sz. 1-5.
VITÁNYI IVÁN: A marxista zeneesztétika úttörői. = Muzsika 1968. 7.sz. 22-23., 8.sz. 22-25., 9.sz. 12-13., 10.sz. 24-26., 11.sz. 17-20., 12.sz. 29-31.: 1969. 1.sz. 36-37., 2.sz. 21-23., 3.sz. 22-23., 4.sz. 20-22. [Ernst Bloch, Hans Eisler, Kurt Blaukopf (Hans E. Wind), Zdenek Nejedly, Szabolcsi Bence, Anatolij Lunacsarszkij, Boleszlav Javorszkij, Borisz Aszafjev]
BREUER JÁNOS: Zenetudományi ülésszak Debrecenben a Tanácsköztársaság évfordulójának tiszteletére. = Muzsika 1969. 5.sz. 2-4.
BREUER JÁNOS: Pozitív zenei propagandát. = Muzsika 1969. 10.sz. 18-19.
MARÓTHY JÁNOS: A beat ürügyén a művelődésről. = Muzsika 1969. 12.sz. 1-4.
A Magyar Zeneművészek Szövetségének közgyűlése. = Muzsika 1970. 2.sz. 1-4.
BREUER JÁNOS: Negyedszázad magyar zenéjéről. I. Felszabadult melódiák. = Muzsika 1970. 3.sz. 1-4.
BREUER JÁNOS: Negyedszázad magyar zenéjéről. Nagyon fáj. = Muzsika 1970. 4.sz. 2-3.
BREUER JÁNOS: Negyedszázad magyar zenéjéről. Vallomás. = Muzsika 1970. 5.sz. 6-8.

BREUER JÁNOS: A zene ürügyén a művelődésről. = Muzsika 1970. 2.sz. 5-9.
MARÓTHY JÁNOS: Nem válaszként, nem is vitazárásként. = Muzsika 1970. 3.sz. 8-9.
KOVÁCS JÁNOS: A vita ürügyén — a műsorpolitikáról. Breuer János cikkéhez. = Muzsika 3.sz. 10-12.
BREUER JÁNOS: Indulat nélkül ... Még egyszer hangversenyeink müsorpolitikájáról. = Muzsika 1970. 4.sz. 21-23.
VITÁNYI IVÁN: Zene és közművelődés. = Muzsika 1972. 6.sz. 1-4.
BREUER JÁNOS: Zeneszerzés és kóruskultúra. = Muzsika 1972. 7.sz. 28.
BREUER JÁNOS: Zenekultúránk és a magyar sajtó. = Muzsika 1972. 8.sz. 8-11, 11-15., 10.sz. 4-6., 11.sz. 4-6.
Zeneszerzés és kóruskultúra. = Muzsika 1972. 8.sz. 31-34., 9.sz. 18-21., 10.sz. 28-29.
MARÓTHY JÁNOS: Szabó Ferenc, az ismert és az ismeretlen. = Muzsika 1972. 11.sz. 1-3.
FÁBIÁN IMRE: Ungarische Musik nach Bartók. = Österreichische Musikzeitschift, 1966. Heft 11. 620-629.
UJFALUSSY JÓZSEF: Ein Vorwort zum zeitgenössischen ungarischen Musikschaffen. = Österreichische Musikzeitschrift 1966. 11. 615-619.
UJFALUSSY JÓZSEF: Zoltai Dénes: A zeneesztétika története. Ethosz és affektus. (Recenzió) Bp. Stud. Mus. 1968. 169-176.
UJFALUSSY JÓZSEF: Zoltai Dénes: Ethos und Affect. (Recenzió) Bp. Studia Musicologica. 1971. 411-412.

C) Egyéb folyóiratok

Kr: Kritika
Társ Sz: Társadalmi Szemle
Vság: Valóság
Kort: Kortárs

MARÓTHY JÁNOS: Zeneesztétikánk a kritika tükrében. = Kr 1963. 3.sz. 12-23.
ÚJFALUSSY JÓZSEF: Hangmontázs vagy zene? = Kr 1963. 4.sz. 39-41.
GYURKÓ LÁSZLÓ: Kultúra és közművelődés. = Kr 1972. 2.sz. 10-11.
UJFALUSSY JOZSEF: Kultúra és közművelődés. Hozzászólás Gyurkó László cikkéhez. = Kr 1972. 3.sz. 9.
MARÓTHY JÁNOS: Zeneszociológia és zenepolitika. = Kr 1972. 3.sz. 10-11.
ZOLTAI DÉNES: Ujfalussy József: A valóság zenei képe. A zene művészi jelentésének logikája. (Recenzió). " Társ. Sz. 1963. 8-9. sz. 127-130.
MARÓTHY JÁNOS: A realizmus általában és konkréten. = Társ. Sz. 1964. 12.sz. 54-69.
UJFALUSSY JÓZSEF: A realizmus még konkrétabban. = TársSz 1965. 2.sz. 75-80. Megjegyzések Maróthy János vitaindító cikkéhez
VITÁNYI IVÁN: A realizmus értelmezéséről. = TársSz 1965. 5.sz. 65-71.
VITÁNYI IVÁN: Művészet és irányítás. = TársSz 1968. 8-9.sz. 22-32.
BREUER JÁNOS: Művészetirányítás vagy művészek irányítása. Hozzászólás Vitányi Iván cikkéhez. = TársSz 1968. 12.sz. 83-86.
KÖPECZI BÉLA: A művészetpolitika és mechanizmusa. (Hozzászólás Vitányi Iván cikkéhez.) = TársSz 1969. 4.sz. 68-71.

VITÁNYI IVÁN: A módszerekről kellett volna vitatkoznunk. A szerző reflexiói a Művészet és irányítás című cikkről folyt eszmecseréhez. = TársSz 1969. 5.sz. 59-62.
BREUER JÁNOS: Zárszó előtt. Megjegyzések Vitányi Iván reflexióihoz. = TársSz 1969. 6.sz. 98-99. [A cikkben tévesen "Záróra előtt".]
BREUER JÁNOS: Zoltai Dénes: A modern zene emberképe. (Rec). TársSz 1969. 10.sz. 98-99.
BREUER JÁNOS: A kortárs magyar zeneszerzés Bartók útján. = TársSz 1971. 6.sz. 50-56.
BREUER JÁNOS: Új zene — új közönség. = TársSz 1972. 4.sz. 86-87.
BREUER JÁNOS: A dolgozó ember zenei műveltségéért. = TársSz 1972. 7-8.sz. 137-140.
BREUER JÁNOS: Az új magyar zene kibontakozása. = TársSz 1972. 10.sz. 89-95.
ZOLTAI DÉNES: A tonalitás és az atonalitás művészetfilozófiai értelmezése. Megjegyzések Mészöly Miklós tanulmányához. = Vság 1965. 10.sz. 86-98.
VITÁNYI IVÁN: A művészi érték. = Vság 1966. 4.sz. 67-80.
UJFALUSSY JÓZSEF — ZOLTAI DÉNES: A modern zene útjai. = Vság 1966. 10.sz. 1-13.
HUSZÁR TIBOR: Zoltai Dénes: A zeneesztétika története. Éthosz és affektus. (Rec). =Vság 1967. 3.sz. 109-110.
BREUER JÁNOS: Magyar zene 1966. = Vság 1967. 7.sz. 20-26.
VITÁNYI IVÁN: Korunk zenéje és esztétikája. = Vság 1967. 9.sz. 81-94.
VITÁNYI IVÁN: Lukács György esztétikája és a zeneesztétika. = Vság 1968. 4.sz. 54-64.
BREUER JÁNOS: Merre halad az új zene. Fiatal szerzők hallgatása közben. = Vság 1968. 10.sz. 63-68.
BALASSA PÉTER: Új zenei hullám hullámverés nélkül. = Vság 1970. 3.sz. 105-107.
BÁCSKAI ERIKA — MANCHIN RÓBERT — SÁGI MÁRIA — VITÁNYI IVÁN: Az énekzenei iskolák hatása. = Vság 1971. 5.sz. 72-80.
JÓZSA PÉTER: Művészetszociológia, művelődésszociológia. = Vság 4.sz. 1972. 41-56.
VITÁNYI IVÁN: Hogyan él az esztétikum a társadalomban. = Vság 1972. 5.sz. 21-39.
VITÁNYI IVÁN: A kulturális érintkezés társadalomformáló ereje. = Vság 1972. 12. sz. 30-47.
SOSZTAKOVICS, DIMITRIJ: Út a kommunizmus zenéje felé. (Ford. Szőllősy K.) = Kort 1962. 4.sz. 601-605.
ZOLTAI DÉNES: A zenei szép korunk művészetében. = Kort 1962. 7.sz. 1098-1102.
UJFALUSSY JÓZSEF: A "modern zene" és közönsége. = Kort 1962. 12.sz. 1906-1907.
PETROVICS EMIL: A zeneszerző és közönsége. = Kort 1963. 5.sz. 718-720.
PERNYE ANDRÁS: Zeneszerző és közönség. = Kort 1963. 7.sz. 1113-116.
PERNYE ANDRÁS: A hangversenyévad végén. (Visszapillantás.) = Kort 1963. 8.sz. 1258-1261.
VITÁNYI IVÁN: Népművészet — modern művészet. = Kort 1963. 9.sz. 1413-1416.
JÁRDÁNYI PÁL: A zene és a mai társadalom. = Kort 1963. 10.sz. 1592-1595.

PERNYE ANDRÁS: Arról a bizonyos érzékenységről. = Kort 1963. 11.sz. 1703-1708.
A hangversenyrendezés és a mai zene. Összeáll. az Országos Filharmónia Műsorszer kesztősége.
PERNYE ANDRÁS: Válasz. = Kort 1963. 12.sz. 1918-1920.
BREUER JÁNOS: Fiatal magyar zeneszerzők. = Új Írás 1969. 8.sz. 109-113.

C) Válogatás 15 év táncművészeti irodalmából

DALLOS ATTILA: A Pécsi Balett története. Bp. 1969. Zeneműkiadó, 89. 1. (Zeneélet).
SZENTHEGYI ISTVÁN: Vázlatok a magyar balettzenéről. = Tánctudományi Tanulmányok, 1958. 18-30. 1.
KÖRTVÉLYES GÉZA: A balettesztétikai kutatás néhány problémája. = Tánctud. Tanulm. 1958. 31-37. 1.
VITÁNYI IVÁN: A tánc és a testvérművészetek a táncesztétikai irodalomban. = Tánctud. Tanulm. 1959-60. 107-117. 1.
KÖRTVÉLYES GÉZA: A magyar balettművészet tizenöt éve. = Tánctud. Tanulm. 1961-62. 11-21. 1.
VITÁNYI IVÁN: Új törekvések a magyar balettművészetben. = Tánctud. Tanulm. 1969-70. 29-52. 1.
KÖRTVÉLYES GÉZA: Zene és Tánc összefüggései a balettszínpadon. (A Bartók Archívumban 1965. február 16-án elhangzott előadás rövid vázlata.) = Táncművészeti Értesítő, 1965. 2.sz. 64-71. 1.

A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója
Műszaki szerkesztő: Sándor István
A kézirat nyomdába érkezett: 1978. III. 17. — Terjedelem: 16,8 (A/5 ív)
79. 5636 Akadémiai Nyomda, Budapest — Felelős vezető: Bernát György

317.463
1978

LITERATURA

1978/3-4

LITERATURA

AKADÉMIAI KIADÓ

LITERATURA

A Magyar Tudományos Akadémia
Irodalomtudományi Intézetének folyóirata

Felelős szerkesztő: Sőtér István

Szerkesztő: Béládi Miklós

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

Megjelenik évente négyszer

LITERATURA

Megjelenik negyedévenként
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető a Posta Központi Hírlap Irodánál
(Budapest V., József Nádor tér 1. Postacím: 1900 Budapest. Telefon: 180-850)
a posta hírlapüzleteiben és bármely postahivatalnál közvetlenül
vagy postautalványon, valamint átutalással a PKHI 215—96162
pénzforgalmi jelzőszámra
Előfizetési díj 1 évre: 68 Ft
Példányonkénti eladási ára: 17 Ft
Index: 26 456
Egyes példányok beszerezhetők: a posta hírlapüzleteiben
az Akadémiai Kiadónál, Budapest V., Alkotmány u. 21
Postacím: 1363 Budapest, Postafiók 24. Telefon: 111-010
Pénzforgalmi jelzőszám: 215—11488; az Akadémiai Könyvesboltban,
1052 Budapest V., Váci u. 24. Telefon: 185-612
Külföldiek által előfizethető: KULTURA Külkereskedelmi Vállalatnál.
Budapest I., Fő u. 32. Postacím: 1389 Budapest, Postafiók 149.

LITERATURA

TARTALOM
1978/3–4. szám

EMLÉKÜLÉS A NYUGAT ALAPÍTÁSÁNAK HETVENEDIK ÉVFORDULÓJÁN

A Nyugat és a modern magyar irodalom kibontakozása

Sőtér István: A Nyugat korszakai ... 3
Komlós Aladár: A Nyugat indulása ... 10
Bori Imre: A Nyugat és a modern magyar irodalom ... 14
Karátson Endre: A magyar költői nyelv megújulása és Ady szimbolizmusa ... 18
Rába György: Az objektív líra jelensége a Nyugat hőskorában (Babits Mihály és Füst Milán költészete) ... 25
Bodnár György: A Nyugat irodalomszemlélete ... 33
Rónay László: A Nyugat és a zene ... 38

A Nyugat a két világháború között

Kiss Ferenc: Két indulás ... 51
Pomogáts Béla: A második költőnemzedék indulása ... 57
Kenyeres Zoltán: Medúza-lebegés. Weöres Sándor és a Nyugat költészete ... 61
Bata Imre: A Nyugat és a Válasz ... 68
Béládi Miklós: A Magyar Csillag ... 73

A Nyugat és a világirodalom

Szabolcsi Miklós: A Nyugat és a világirodalom ... 85
Kántor Lajos: Nemzeti irodalom, nemzetiségi irodalom, világirodalom ... 89
G. F. Cushing: A Nyugat, angol szemmel nézve ... 98
Rákos Péter: A Nyugat és a cseh irodalom kapcsolata ... 102
Karol Tomiš: A Nyugat és a szlovák irodalom ... 110
Vujicsics D. Sztoján: A Nyugat és a délszláv irodalmak ... 121

KÖNYVTÁRA

TANULMÁNYOK AZ ESZTÉTIKA ÉS AZ IRODALOMELMÉLET KÖRÉBŐL

Szili József: Az esztétikai tárgy mint szemantikai probléma 126
Szerdahelyi István: Fejlődés és értékhierarchia az irodalomban 143
Kanyó Zoltán: A "materiális és filozófiai" esztétikáról 157
Veres András: Jegyzetek Vigotszkij művészetpszichológiájáról 171
Csúri Károly: Ismétlés, narrativika, interpretáció 181
Bernáth Árpád: Narratív szövegek irodalmi magyarázata 191
Bókay Antal: Interpretáció és történetiség 197

EMLÉKÜLÉS A NYUGAT ALAPÍTÁSÁNAK HETVENEDIK ÉVFORDULÓJÁN

A Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtudományi Bizottsága, Irodalomtudományi Intézete és a Nemzetközi Magyar Filológiai Társaság 1978. szeptember 20–21-én tudományos tanácskozást rendezett a Nyugat alapításának hetvenedik évfordulója alkalmából. A tanácskozáson hazai és külföldi irodalomtörténészek tartottak előadást.

A Nyugat és a modern magyar irodalom kibontakozása

SŐTÉR ISTVÁN

A NYUGAT KORSZAKAI

A Nyugat történetében négy korszak válik szét egymástól, mégpedig a szerkesztők gyakori változásaitól függetlenül: az 1908-tól 1919 végéig terjedő, – majd a húszas évek, és a harmincasok eleje – továbbá az innen 1941-ig terjedő és végül a Magyar Csillag korszaka, 1944 tavaszáig. E négy periódus közül a két középső egy irodalmi színvonal fenntartására törekszik, a két szélső azonban mindezeken túl még valamely időszerű irodalmi, nemzeti egység megteremtésére is. Ignotus Nyugatjában a konzervatív népiességből kilépő, új városi irodalom egysége a sürgető – Illyés Gyulánál pedig a népi és az urbánus irodalom fasizmusellenes, nemzeti egysége.

Minden új folyóirat első száma csak sejteti a majdani arculatot, de tartalmaz olyan vonásokat, melyek mindvégig jellemzőek maradnak. A Nyugat első számának publicisztikus jellege, csevegő-könnyed cikkei, melyeket ma csak fáradságosan olvashatunk, mit sem sejtetnek még a későbbi számok nagysúlyú tanulmányaiból, Bartók Béla, Lukács György, Kodály Zoltán, Fülep Lajos, Ferenczi Sándor, Bölöni György írásaiból, és a szépirodalmi anyagban is, Kemény Simon, majd később Gellért Oszkár költeményei, egy ideig még, számosabbak Ady, Babits és Kosztolányi verseinél. Móricz remekművének, a Hét krajcárnak és a Csipkés Komáromi nénának megjelenéséig (1908. II. félév) a prózát is inkább Bíró Lajos színvonalán ismerjük meg, aki megmutatja, hogy egy Móricz Zsigmond-i környezetbe hogyan lehet beilleszteni egy Feydau-i vígjátékcselekményt. Krúdytól 1910-től közölnek novellát, de különös jelentősége van annak, hogy Nagy Lajos már az 1908-as I. félévben szerepel. Írásai éppúgy, mint Déry Tibor első novellái (1917-től kezdve) még nagyonis éretlen írások, s az előbbinek A jó fiú, az utóbbinak a Kéthangú kiáltás című elbeszélése (mindkettő 1918) még alig üt el valamelyik kortársi író közepes és ügyetlen novellájától, – ami

azt bizonyítja, hogy egy nagy prózaíró érése igen sokáig tarthat, s még Móricznál is az első novellák tökéletességét aligha közelíti meg a Nyugatban közölt Sárarany (1909). Nagy Lajos és Móricz puszta jelenléte azonban arra figyelmeztet, hogy a Nyugat már megindulásakor meg akarta valósítani a városi és a falusi tárgyú irodalom egységét, amit azonban a konzervatív népiességgel, Szabolcska Mihállyal és Gárdonyi Gézával szemben kellett létrehoznia. Meglepő Nagy Lajos ily korai jelenléte a Nyugatnál. Nem kétséges, hogy egyelőre még nem írásainak színvonala, hanem azok témaköre tehette őt vonzóvá, vagyis a faluról városba szakadt, s mindvégig periférián maradó félproletárok világa, melyet a Kiskunhalom majdani írója tárgyilagosan és szárazon, de egyelőre még nem annyira gyakorlott íróként, mint inkább jó megfigyelőként máris bemutat. De még így is, a Nyugatban megjelent olyan tökéletlen írásai, mint az Egy leány - több férfi (1913) készítették elő azt a kis remeklést, melyet a Nyitott ablakok címen ismerünk. Nagy Lajost nem a Nyugat első nemzedékében tartják számon, pedig Ady és Babits, Kosztolányi és Krúdy, Móricz és Füst Milán, Juhász Gyula és Tóth Árpád mellett indult, hogy majd részese legyen annak a Nyugat utáni korszaknak, mely elődjétől máig sem tudott és nem is akart elszakadni.

Ignotus - akinek publicisztikai tevékenységét jobban kellene ismernünk, és elismernünk, mint ahogyan ez addig szokás volt - a Nyugat első számának bevezető cikkében -- melynek a Kelet népe címet adta, majd az 1913. évi, az elmúlt öt esztendőre visszatekintő Nyugat-matinén teljes nyíltsággal és egyenességgel áll ki "a törzsökös magyarok és a magyarságba beleoltottak" összefogásáért, az új magyar kultúra, az új irodalom megteremtése érdekében. A zsidó vallású magyarság tehetségeinek, képességeinek ilyen beleoltása a "törzsökösök" kultúrájába szerinte éppoly kedvező hatással jár majd, mint Disraelié az angol politikai gondolkodásra. Bátornak és jogosnak érezzük ma is gesztusát, mellyel a magyartalanság vádját félresöpri: "hát mi magyar, ha nem az, amit mi csinálunk?" Hiszen 1908 és 1913 között "megújult a magyar verselés, megkényesedett a magyar nyelv, kiteljesedett a magyar elbeszélés, megelevenült a magyar dráma, kiművelődött a magyar újságírás". Amikor Ignotus ezt megállapítja, akkor a "beléoltatás" helyességét és hasznosságát is képviseli, s olyan folyamatot véd, mely máig nem zárult le, de amelynek megtörétése, szertekuszálása az egész magyar kultúrának szerzett tragikus veszteséget. A "sémitaság" vádját a Nyugat ellen ugyan román költő, Goga Oktávián emelte először - de már 1908-ban sem érezzük alaptalannak Ignotus tapintatos panaszát amiatt, hogy a magyarság "a megrontőihoz hű, a legjobb fiaihoz pedig mostoha".

A Nyugat legkezdete még nem ígért annyira új korszakot, mint a folytatása. A folyóiratnál sokra tartott Joób Dániel, Laczkó Géza, Lengyel Géza, Szini Gyula, Révész Béla vagy Szász Zoltán a művelt és ízléses modorban valamiféle túlcsigázott, de máris idejétmúlt parnasszizmust, reminiszcenciákból táplálkozó szecessziós ízlést képviseltek, melyet csak a Petőfi-társasághoz képest lehetett "nyugatosnak" tekinteni. Mi már Ignotusszal érezzük egynek a nyugatit és a magyart, és a folyóirat igazi megszületésének Ady, Babits, Kosztolányi, Móricz megjelenését tekintjük.

Első korszakában a Nyugat ugyan nem azonnal, de csakhamar valóban új irodalmat hozott, - hogy két későbbi periódusában majd a még újabb helyett inkább a már kiküzdött színvonalat őrizze. Ennek az új irodalomnak kezdettől partnerévé vált az ipari burzsoáziának az a része, mely a nemzeti burzsoázia szerepét is vállalta. Ez a kapcsolat, melynek mértékét nem lenne helyes eltúlozni, nemcsak a Nyugat egyéb-

ként színvonalas közgazdasági cikkeiben mutatkozott meg, pl. azokban a főként vámpolitikai elemzésekben, melyeket Székely Artúr és Lengyel Géza közölt, vagy pl. Bolgár Eleknek az ipari politikáról (1913), Éber Antalnak pedig a magyar mezőgazdaságról szóló írásaiban (1917, illetve 1918). A Nyugat sohasem vállalkozott közgazdasági érdekképviseletek kiszolgálására, s ilyet még a támogatói sem vártak el tőle, – ezt el kell ismernünk. A közös érdeket inkább annak az urbánus kultúrának előmozdításában kereshetjük, mely mindenképp csak ellentétes lehetett a nagybirtokosok és a hivatalnok-dzsentrik hagyományaival. E hagyományok világában a lassacskán kifejlődő ipari réteg nem érezhette magát otthonosan, az ő műveltségi eszményének szükségképp urbánussá kellett válnia. Ezt az urbanitást várták a Nyugattól, ennek érdekében még támogatták is, noha mértéktartón, s az egyelőre még szerényebb helyzetű magyar gyáripar a Nyugat felkarolásával a maga rangját is emelni akarta. Nem valószínű tehát, hogy a Nyugat és a nemzeti burzsoázia kapcsolata kizárólag Fenyő Miksa irodalmi hajlamain múlott volna, hanem ennek a kapcsolatnak igazi létrehozója a közösen áhított új, művelt, és éppen annyira nemzeti, mint európai városiasság eszménye volt.

Ez az eszmény mutatkozott meg a Nyugat első korszakának tanulmányaiban is. Lukács György mindmáig frissnek és lényegesnek ható 1908. évi Novalis-esszéje a szerző későbbi álláspontjától valóban csak az előjelek ellenkezőre változtatása által különbözik (hogy egy szellemes tudós másutt alkalmazott fordulatával éljek), – mert az elemzéseket, sőt a megállapításokat ma is érvényeseknek érezzük, különösen a Goethére vonatkozóakat ("Tudott úgy küzdeni, hogy lényegeset ne tegyen kockára soha, és megalkudni anélkül, hogy magából valamit elvesztett volna"), melyeknek erkölcsét és bölcsességét Lukács pályájának későbbi szakaszaiban is felismerhetjük. A magyar zene megújításának módját és indítékait kevés szóval is megvilágítja Kodály két Bartók-cikke, amikor a Kékszakállúban "az ősprimitívségnek a legfejlettebb kultúrával való egészen egyéni összeforrását" látja, s mindez olyan, mint a székely fenyvesek tiszta levegője, mert e fenyvesek közt "megmaradt valami egy valamikori országátfogó, monumentális erejű életáradatból": ugyanakkor a II. vonósnégyes arra lehet példa, hogy amíg a közepes tehetségek a mesterkéltség és a csillogás, addig az igaziak a "nagy egyszerűség" felé tartanak, amiért is Bartók "formaépítése a régi mesterekéhez áll közelebb" stb. Magyarországon csak a Nyugatban jelenhettek meg akkor ilyen írások, vagy olyanok, mint Fülep Lajos cikke a magyar építészetről, mely azt kívánta, hogy bár építhette volna Lechner az egész Szabadság teret, mert akkor az nem vált volna "kőből öntött bankok szörnyszülöttévé". Bölöni György cikkének (A dzsentri a mérlegen) is csak itt lehetett megjelennie, éppen, mivel ez a mérleg lényeges különbözéseket és árnyalatokat mutat meg a rétegen belül, s éppúgy nem ad felmentést, amiként sommás és felületes ítéletet sem.

A Nyugat tanulmányai 1919 előtt olyan magas művelődéseszményt állítanak fel, mely a reformkor óta hiányzott a magyar kultúrában. A Nyugat ezzel valójában a reformkorhoz, illetve annak 1849 utáni epilógusához nyúl vissza, s mélyebb érdeklődéssel fordul a nemzeti hagyomány felé, mint az annak érzésével hivalkodó konzervatívok. A magyar esszé új fellendülése kezdődik a Nyugat első korszakával, mely ki is egészíti és kíséri is az új költészet és az új próza alakulását. Lukács Györgytől Ferenczi Sándorig az esszé műfaja nem valamiféle "könnyebbik útnak" bizonyul, hanem a gondolkodás és a művészi kifejezés olyan iskolájának, mely az újjászületett irodalom méltó társjelensége is. Igaz, ezt a színvonalat a magyar kultúra nem tudta mindvégig

megtartani, de a Nyugat későbbi korszakai számára ez a periódus teremtette meg a gondolatilag és művészileg is nagyigényű példát és követelményt.

Ugyanezt azonban az első Nyugat-korszak kritikai rovatáról már nehezebben lehetne elmondani. Akadnak akkor is szorgalmas és csaknem hivatalnokilag lelkiismeretes kritikusok, mint Schöpflin Aladár, sőt, bátrak is, mint az a Fenyő Miksa, aki Herczeg "áldisztingváltságának" és "hamis eleganciájának" éppen nem kegyelmez, Gárdonyi regényében, az Isten rabjaiban pedig kíméletlenül megrója egy középkori magyar királyfi olyas beszédmódját, mint pl.: "Iszen csak legeltetni akarom a pacit." Elmélyült és elemző kritikai munkával azonban a Nyugatnak ebben a korszakában alig találkozunk. Más helyütt már szóltam arról, hogy az első Nyugat-korszak kritikáinak nagy része inkább "könnyű kézzel" megírt jegyzet, semmint valódi bírálat. A cikkek és könyvismertetések ilyen "elegánsnak" kívánt, csevegő hangja, valósággal "társasági" tónusa talán túlzott védekezés is volt a "tanáros", "vaskalapos" kritikai modor ellen, melytől a folyóirat téves tapintattal óhajtotta megkímélni olvasóit. Az első számok szimbolista-parnasszista modora az első korszak írásaiban minduntalan jelentkezik, amikor némi lazulás vagy fáradtság mutatkozik meg a szerkesztésben. Földi Mihály, Szini Gyula, Laczkó Géza tárcáival, melyek ezt a modort fenntartják, épp ezért nem a tanulmányok, hanem inkább a kritikák hangneme rokon – ami eléggé szokatlan rokonság.

A Nyugat legnehezebb korszakának a 20-as éveket tekinthetjük. Nem azért, mintha a folyóiratnak több támadásban és üldöztetésben lett volna része, mint a világháború előtti években, s nem is azért, mintha Ady kivételével a legjelentősebb költők és írók közül bárkit elvesztett volna, habár egyik legfontosabb kisugárzási területe, a tanulmány-rovat rendkívül elszegényedett. Az igazi nehézséget azonban a folyóirat elszigetelődése okozta, pontosabban annak a tábornak felbomlása, mely valamikor a liberálisokon kívül a forradalmárokat is magában foglalta, s melynek egyetértése inspirációt, biztatást jelentett. A Nyugat hívei kis körré szorultak össze, a kirekedtek, csaknem a megbélyegzettek körévé, mely azonban bízott is magában, s tudott az új világgal dacolni. Mi, akik a 20-as évek Nyugatját csak az évtized vége felé ismerhettük meg, még emlékezhettünk tekintélyének arra a fényére, mely a versenytárs folyóiratokat homályba borította. Holott a Napkelet bizonyos rovatai – különösen a kritikai és a tanulmányrovat – néha felértek a Nyugatéval. De az utóbbi gyűjtötte maga köré az igazi, a legjobb, a legnagyobb költőket és írókat, akik épp ekkor léptek be érett korszakukba. Mégis, a folyóiratok igazi arculatát nem elsősorban a szépirodalmi alkotások adják meg: ezeknek igazi és legméltóbb formája inkább a könyv, nem pedig a folyóirati közlés. Babits, Kosztolányi, Füst Milán nemcsak segítséget kaptak a Nyugattól, de jelenlétük a folyóiratnak is segítség volt. Hiányzott azonban az az ideológiai és gondolati hatóerő, mely oly erős volt a Nyugat első periódusában. És még valami: a 20-as években csak lassan jelentkezett az új, a második nemzedék. Nem mintha ez a jelentkezés az első nemzedék hiányait lett volna hivatva pótolni: ismétlem, a Babits-nemzedék most vált éretté, ez az évtized a Halálfiainak, az Erdélynek s Kosztolányi prózájának, a Pacsirtának, az Édes Annának évtizede, s az utóbbi két mű a Nyugatban lát is először napvilágot. Az újabb nemzedék fellépte azonban új célt, új témakört és formát hoz s mindezekkel együtt a kezdésnek azt az izgalmát, mely a korai Nyugatból mindmáig felénk sugárzik. Igaz, hogy Szabó Lőrinc és Erdélyi

József a 20-as évek kezdetétől szerepelnek, Illyés Gyula és Németh László azonban csak az évtized végén jelennek meg először, s közülük is Németh csak rövidebb időre. A 20-as évek Nyugatjából épp az hiányzik, ami a 30-as folyamoknak itt új jelentőséget ad: a második nemzedék jelenléte és kibontakozása. A hiátust pedig az a modor tölti ki, melyről már szóltam, s melyet a Nyugat indulása után hamar megszüntetett a nagy tehetségek megszólalása. Újabb tehetségek híján tehát a régi középszerűség foglalta el azt a helyet, amit a valódi nagyok meguk körül szabadon hagytak. A 20-as évek kritikai rovata azonban megjavul, két fiatal kritikusnak, korábban Komlós Aladárnak, majd később Kardos Lászlónak bekapcsolódásával, akik nemcsak hogy elemző kritikákat írnak - ami kevéssé fordult elő az első korszakban -, hanem bátor kritikákat is.

A 30-as évtized Nyugatja túljutott a 20-as évek holtpontján s ezekben az évfolyamokban már együtt vannak mindazok, akik a Magyar Csillag gárdáját alkotják. Ennek a korszaknak Nyugatjában egymásnak ellentmondó folyamatok zajlanak. Az irodalmi és gondolati színvonal jelentősen megemelkedik, s ezt még Németh László kiválása sem hátráltatja. Mert most jelennek meg rendszeresen Szerb Antal és Halász Gábor írásai, most jelentkezik kezdetben főként kritikusként, esszéistaként Illés Endre. Ugyanő majd a Magyar Csillag korszakában bontja ki elbeszélői tehetségét, s ott megjelenendő novellái, A professzor, A fogadás, A párbaj, A gyáva formálják ki azt a moralistát, aki annál mélyebbre tud hatolni a lélekben és a jellemben, minél kíméletlenebb. Újabb és újabb tehetségek jelentkeznek, s lassan felváltják a 20-as évek középszerű csevegőit, akiknek modorát egy körmönfontabb műveltség köntösében, Cs. Szabó László még megőrzi. Ott azonban, ahol Szerb Antal és Halász Gábor gondolatisága van túlsúlyban, még a kevésbé mély, de csillogó szellem is legalább szórakoztatóan hat. Szerbnek és Halásznak ez a mágikus, révületes korszaka: a Hétköznapok és csodák, az Utas és holdvilág esztendei ezek. A Magyar Csillag idején ebből az elvarázsolt állapotból lép át Szerb Antal annak a fényből és éjszakából szőtt derengésnek honába, melyben A királyné nyakláncának letűnő társadalma lehet igazán otthonos. Halász Gábor pedig akkor írja majd meg az útkeresés, a múlttal leszámolás vallomás-esszéit. A szépprózа valósággal megújul: 1931- és 1932-ben Gelléri Andor Endre olyan remek írásokkal, mint A vén Panna tükre, a Szomjas inasok, A szerelmes ágyfestő, az Ukránok kivégzése, a magyar novella új virágzását vezeti be: Pap Károly, Hevesi András, Déry Tibor és az érett korszakába eljutott Nagy Lajos viszik végig ezt a folyamatot. A költészetben ez az időszakasz a harmadik nemzedék jelentkezését hozza el: Radnóti és Vas István egy időben és egyforma költői súllyal lépnek színre, s ugyanakkor Weöres is, és Keresztury s valamivel később Jékely Zoltán, Rónay György, Képes Géza. Zelk Zoltán már 1928 óta, Hajnal Anna 1933 óta szerepelnek verseikkel. Babits utolsó, nagy korszaka ez és Kosztolányi búcsúzó verseié is: a Hajnali részegséggel (1933) és a Szeptemberi áhítattal (1935). Igazi csillagképet fog egybe ez az 1930-as évtized, de mindez nem valamely egységes irányzat, s a Nyugat kezdettől mindvégig sem válik irodalmi iskolává, csoporttá, azonos elveket valló, azonos formákat elfogadó táborrá. Ezt a tábort csak a tehetség rangja és hitele tartja össze. A Nyugat nagy ereje, de a gyengesége is ez. Emiatt válhatnak ki belőle testvér-folyóiratokként a Válasz és a Szép Szó.

E két folyóirat megalakulásában sem lehet új irodalmi irányzatok jelentkezését látnunk, hisz munkatársaik egyszersmind a Nyugat munkatársai is - sajnos, a leg-

nagyobbnak, József Attilának a kivételével, bár 1935-ig még ő is ad verset a Nyugatnak, s az Óda is 1933-ban itt jelenik meg. A két társfolyóirat semmiképp sem szakad el a Nyugattól, s mindkettő inkább túlcsordulása a magyar irodalomnak, semmint újrakezdése olyasminek, ami a Nyugatban csaknem három évtizede folyik. A két folyóirat közül egyiket sem lehet a népies, illetve az urbánus tábor birtokának tekintenünk, hacsak a Válaszba író Halász Gábort és Szerb Antalt "národnyikoknak" nem minősítjük. A valamikor oly erőteljesen újító Nyugat a 30-as években a húsz év előtti újítást kívánta elmélyíteni, s az újabb újítástól tartózkodott. Ám a két társfolyóirat sem engedett sokkal többet az avantgarde-nak, mint a Nyugat. A különválás valószínű okát abban kell keresnünk, hogy a Nyugat elzárkózott olyan társadalmi problémák tárgyalásától, melyek pedig egyre sürgetőbbekké váltak. Ez a sürgetés hozta létre a Szép Szót és a Választ. De ezeknek verseit, novelláit, kritikáit vissza is lehetett volna önteni a Nyugat gyűjtőmedencéjébe. Bizonyos írásaikat azonban semmiképp sem: tehát Vas Istvánnak Levelek egy szocialistához című sorozatát éppoly kevéssé, mint Gereblyés László gyári szociográfiáit – melyek érdekes módon épp a Válaszban jelentek meg – és természetesen a Szép Szó legtöbb cikkét sem, vagy Jékelynek azt a versét, mely Mussolini abesszín hadjárata ellen tiltakozott. A Válaszhoz tartozó Jékelynek ez a verse a Szép Szóban jelent meg, ami ismét csak bizonyítja, hogy a három folyóirat közt nem az irodalmi irányzatok teremtettek különbséget. Babits látszólag konzervatív magatartása, mely a szellem jogaira akarta építeni a politikát, valójában már a 30-as években a fasizmus barbársága ellen védekezett – s teremtett egyenes utat a Jónás prófétáig.

A Nyugat legnagyobb korszaka kétségtelenül az első volt – valóban hősi korszaka azonban az utolsó, a Magyar Csillagé. Ennek a folyóiratnak rendkívüli és összehasonlíthatatlanul nehéz szerepét a magyar szellemi ellenállásban máig nem méltányolják igazán, sőt, a felszabadulás után egy szektás szemlélet még fanyalgott is miatta. Nehéz megérteni, miféle érdek fűződhetett a magyar szellemi ellenállás lebecsüléséhez. Az újabb nemzedékek bizonyára nehezen értik meg az akkori ellenállást, és talán még hiányolják is a gyújtó hangú kiáltványokat a Magyar Csillagban, vagyis azt a hangnemet, mellyel a haladó mozgalmak ma és nálunk tiltakozhatnak a háború ellen. Annak a kornak kifejezéseit, formuláit, egész fogalomkincsét mai nyelvre kell lefordítanunk ahhoz, hogy az akkori írások célzatát megérthessük. Aki akkor nagy hangon hősiességet, áldozatvállalást, közösségi szellemet stb. követelt s az elefántcsont tornyot emlegette: az a háborúban való minél intenzívebb részvételünket követelte igazában. Aki pedig a tiszta szellem szigetének kívánta a Magyar Csillagot, az a fasizmust akarta a magyar kultúrától távoltartani. Így tett Schöpflin Aladár, bevezető cikkében, s amikor "az aktuális közélet harcain és vitáin fölül" a "szépség kultuszának" ápolását ígérte, ez annyit jelentett, hogy a jobboldalnak nincs mit várnia a folyóirattól – azzal pedig: hogy "a kor múló jelenségeit mellőzve az örök eszményeket" kívánja szolgálni, azt akarta kifejezni, hogy megveti a fasizmust. Az akkori olvasó ezt így is értette, de nem biztos, hogy így értik a gyanútlan maiak. Haragra lobbant Naplójegyzeteinek egész sorozatában Illyés Gyula a kufárokra fogott ostort és az irodalom erkölcsét védte, a fasiszta szennysajtó jobban tudta, hogy ezt az ostort neki szánták, mint azok a történészek, akik ma átsiklanak az irodalmi "csetepaténak" vélt, akkoriban azonban eléggé életveszélyes epizód fölött.

Illyés Gyula életművének egyik legnagyobb tette volt a Magyar Csillag szerkesztése, és nagy tette volt az a magyar irodalomnak is, mely hála e folyóiratnak, tisztán tudta megőrizni a becsületét. De műveket és alkotókat is megőrzött a Magyar Csillag: Radnóti utolsó nagy korszakának legjelentősebb versei jelennek meg itt, és Vas István, Zelk Zoltán költeményei, méghozzá 1944 utolsó számaiban. Ugyane költők részére pedig már a pszeudokatolikus Horváth Béla nyíltan, nyomtatásban sürgette a munkaszolgálati behívókat. A Magyar Csillag mégsem óvatoskodott, nem zárkózott be a "persona ingraták" elől. Pedig egy újult irodalomban tartotta fenn magát: elszakadtak a külföldi irodalmakhoz vezető szálak, s mindehhez még újult volt a külföldi irodalom nagy része is. A Magyar Csillag helyzete mindvégig kényszerhelyzet maradt, de még ez sem tudta opportunizmusba szorítani. Alapja erkölcsi alap volt, az irodalom erkölcsé - és ezt az alapot még a politika sem tudta kikezdeni. Talán 1943-ban enyhült kissé a reá nehezedő nyomás, hogy mihamar a végső csapás vessen véget tevékenységének.

A Magyar Csillagban már végbemegy az irodalom tudatának, gondolkodásmódjának átalakulása, mely előkészíti a felszabadulás utáni szemléletet. Halász Gábor három cikke (Beköszöntő egy rovat elé, Balzac példája, Portré és tabló) fejezi ki legtisztábban ezt a folyamatot. Mint minden valódi vagy vélt Saulusnál (Halász inkább lehetett az utóbbi), úgy nála is a fordulat lendülete túlvitt a jogos célon, és olyasmitől is távolította, amit érdemes lett volna fenntartani. De ezt tüstént korrigálta is, a Balzac példájában, amikor úgy látta, hogy a romantikából Balzac "nem adott fel mást, mint a kudarcokat, az álmokból csak a kuszáltságot. Látnok maradt, de a vízióit megfigyeléseknek nevezte és érezte." Vagyis a "hétköznapok" közé mégis csak visszajöttek a "csodák" - de a valóság csodái. A portré és tabló alapgondolata pedig ("Napjainkban titkok és áltitkok sűrűjéből szabadulva olthatatlanul szomjazzuk a realitást") annak a fiatal nemzedéknek is programjává lett a felszabadulás után, melyet valamikor Halász Gábor bátorított útja kezdetén, de amelyet ekkoriban már egyre kevésbé értett meg - ahogyan ez az Ezüstkor indulását köszöntő írásából is kiderül.

A Magyar Csillag gárdájánál 1943-ban már kialakul a még el nem mondható gondolatoknak, közlendőknek az a gazdag tartaléka, mely majd 45 után felszabadultan, a bizakodó és reménykedő alkotókedv mámorában testesül művekbe. Az újult irodalom felébredése még azokat is legjobb teljesítményeikre készteti, akiknek helyzete egy ideig bizonytalanná vált - mint pl. Németh Lászlóé és Szabó Lőrincé.

Naplójegyzeteinek egyikében Illyés joggal állapítja meg Osvát Ernőről, hogy "az Arany-Gyulai-képlet után következő káoszba ismét csillagrendszert igyekezett teremteni, az igazi fény, az igazi érdem szerint". Ugyanezt a hivatást töltötte be a Magyar Csillag is: az első Nyugat-nemzedék letűnte utáni káoszban - teremtett csillagrendszert. Ezzel pedig a folyóirat utolsó korszaka kört zárva érintkezik az első korszakkal, mert amikor amazt megismétli némileg, ugyanakkor meg is menti az új korszak értékeivel együtt a korábbiakat, egy még újabb korszak számára.

KOMLÓS ALADÁR

A NYUGAT INDULÁSA

A Nyugat indulásához 1908-ban minden készen állt - semmi sem hiányzott hozzá már - csak a Nyugat. Mert bár látszólag hirtelen, váratlanul pattant ki, mint Pallas Athéné Jupiter fejéből, körülbelül másfél évtizedes folyamat befejezéseként jött létre, több nekifeszülés, félbenmaradt próbálkozás, kísérlet eredményeképpen. Minden folyóiratot (a Jövendőt, A Hetet, a 906-os Magyar Szemlét, a Szerdát), amely 1890-1908 közt a népnemzeti irány ellentéteként, bátrabb társadalomszemlélettel s mélyebb és differenciáltabb lélekábrázolással jelentkezett, úgy tekinthetünk, mint egy-egy öntudatlan erőfeszítést a Nyugat megteremtésére. A magyar szellemi élet ugyanis a múlt század végén új folyóiratra szomjazott. De kedvező társadalmi és személyi körülmények találkozása kellett még, hogy a Nyugat létrejöjjön. S most végre volt egy társadalmi réteg, amely megértette, sőt ujjongva fogadta az új folyóiratot: a polgári értelmiség egy része és a szocializmus felé hajló proletariátus. És volt egy költő, aki lélekhasító szavakkal hirdette, hogy új kor küszöbére értünk: egy világoslátású író, aki kijelölte az irodalom új útját és egy magát az új irodalomnak áldozó szerkesztő.

Mikor a Nyugat 1908. január 1-én megindult, olyan széles sugárban hintette szét eszméit, hogy nyomában valóságos fiók-Nyugatok keletkeztek, mint például a Renaissance, az Aurora stb. Helytelen volna Nyugaton pusztán az így nevezett folyóiratot érteni, a Nyugat egy egész mozgalom, egy művészi korszak: Rippl-Rónai festészete, a Thália előadásai és Bartók Béla zenéje is a Nyugat. Minden, ami "modern", az addig megbélyegzett naturalizmus, impresszionizmus, parnasszizmus, szimbolizmus, szecesszió, minden, ami tagadása az elavultnak, parlaginak, felszínesnek, minden nyugatosnak számított. A Nyugatnak és elődeinek nem az az ismertetőjele, hogy Osvát szerkesztette őket. A Magyar Génius például nem tekinthető annak, noha Osvát szerkesztette, de nem lüktetett benne az újnak a sürgetése, követelése, mely a Nyugatot jellemezte. Csak az tekinthető annak, amelyben megvolt az említett kétféleség, a politikai progresszivitás és a művészi modernség vágya. A Munka Szemléje például nem az, mert csak a progresszivitás volt meg benne, az 1906-os Magyar Szemle sem, mert abban meg pusztán a művészi modernség jelentkezett.

1908. január 1-én jelent meg a Nyugat első száma, s ettől kezdve csak az az író keltett figyelmet Magyarországon, akin érezhető volt, hogy e folyóirat köréből való, s akinél szembeszökött a merészebb gondolat, őszintébb érzés, újszerűbb szókötés. Az eddig elzárt s most egyszerre betoduló nyugati irányok és az irodalmi szabadság szelleme magyarázza a tehetségek fényes csillagsorának felragyogását, amely a Nyugat megjelenését hónapról hónapra követte. Megindulása után egy évvel már

az írói beérkezés nélkülözhetetlen feltétele volt az itteni publikálás, noha előfizetőinek száma mindössze 800 volt.

Minek köszönhette tekintélyét és vonzóerejét? Bajos volna egy három évtizeden át havonta, sőt olykor kéthetenként megjelenő, három nemzedéknek szállást adó folyóiratról mint egységről beszélni. Tagadhatatlan, hogy munkatársai sokban eltértek egymástól, s mint egy jó házasságban is, itt-ott viszályok is adódtak köztük. De a Nyugat létezésének értelmet adó dolgokban mindnyájan egyetértettek: határozott nemet mondtak az uralkodó magyar világra, az idilli népieskedésre, hívei voltak az irodalom szabadságának, az őszinteség jogának, a magas művészi igénynek. Természetesen folyt ez abból, hogy az egykorú polgárság egyfelől már némileg részese volt a nyugati kultúrának, másfelől még a társadalmi érvényesülésért kellett harcolnia. Egyik vonása tehát a politikai progresszió, másik a művészi modernség, lubickolás a már túlérett polgárság dekadenciájában. Ezért két csúfszót kellett elviselnie: hogy destruktív és hogy dekadens. Valóban Janus-arcú polgárság volt ez. Innen a Nyugat összetettsége. Itt "összeszaladt ősz, tél, tavasz, nyár", együtt volt Dózsa, a Bastille és a századeleji Párizs szelleme, írójának kezében felváltva forgott Nietzsche, Anatole France, Marx és Freud: hasábjain naturalizmus, impresszionizmus és szimbolizmus hatása tükröződik. Ezek az irányok külföldön farkasszemet néztek egymással, itt békében virultak egymás mellett. Mindez persze liberalizmust, azaz a szerkesztés és a kritika részéről türelmet hozott magával. Mert a Nyugat tábora egyfelől társadalomkritikát gyakorolt, másfelől hangulati finomságokra vágyott. Plebejus dühök és arisztokratikus finomságok kívánása egyszerre töltötték el. A Nyugatnak még akkor is van némi politikai tartalma, ha látszólag csak új szépségeket keres. Mert írói, ha csak kulturális megújhódást akartak is, ezt is a meglevővel való szakítás lázadó hevével tették. Mivel egyszerre járták a társadalmi és kulturális megújhódás útját, érthetően összefogtak, különbségeik elhalványodtak a közös ellenséggel, a konzervativizmussal szemben. Eleinte olykor félreértik egymást, érthetően, hiszen hol az egyik, hol a másik törekvés erősebb bennük. Így történhetett, hogy a haladó katolikus Magyar Szemle tapsol Ady Endrének és keblére öleli Babitsot, a szocialista A Munka Szemléjében viszont Pogány József, és a Népszavában Bresztovszky Ernő elutasítja Babitsot, Csizmadia Sándor és Somogyi Béla pedig Adyt. Így a Nyugatnak kétfrontos harcot kellett vívnia: egyfelől a társadalmi konzervativizmus ellen, mely sokallta benne a forradalmiságot, és benne látta – mint Szekfű Gyula és Horváth János – Magyarország összeomlásának, a 18-as forradalomnak előkészítőjét, másfelől a baloldali radikalizmus ellen, mely kevesellte a forradalmiságát.

Mivel mindenekelőtt irodalmi szabadságot akartak kivívni, Ignotus az irodalom autonómiájának jogát hangsúlyozta, s Osvát ezt az új tehetségek kockázatos, merész felfedezésével egészítette ki. De a Nyugat különböző eredetű értelmiségiek koalíciója, a feudálkapitalista Magyarország társadalmi rendje és áporodott, felszínes, epigon-műveltsége ellen. Tévedés volna azt hinni, hogy a Nyugatot a radikális reformok kívánásának olyan heve hatja át, mint a Huszadik Századot. A Nyugat szelíd húga emennek. Munkatársait jobban foglalkoztatja a szépség és saját lelkiéletük, mint a társadalom. 1912-ben a polgári radikálisok nem is titkolják, hogy csalódtak benne. Mert a Nyugat írói, ha nem is azonosultak a polgárral, még nem is szocialisták: többé-kevésbé osztályon kívülinek érzik magukat. Ahogy Schöpflin 1913-ban írja: "Írónak lenni ... mai értelemben annyit jelent, mint a normális polgári társadalmon kívüllállónak lenni és sehová sem tartozni, mindenhová vágyni, örökké nyug-

talannak lenni és nyugalomra vágyni, időtlennek, rokontalannak, családtalannak lenni". Ez a forrása annak, hogy a Nyugat írója az egyén voltát hangsúlyozza, s mert szenved a Magyar Ugar állapotaitól, "finom remegések"-be (értsd: művészetbe) menekül előlük. De ez az arisztokratizmus nem nép-ellenes, hanem parlag-ellenes tüntetés.

Egy-egy Nyugat-szám, még ha nem foglalkozott is politikával, ha halk és szomorú szonettek jelentek is meg benne, úgy sűvített, mint egy kiáltvány. Harci jelentőséget kapott Ady jelenlététől, és attól, hogy támadták. Bár nem állt a radikalizmus szolgálatában, s általában a l'art pour l'art-t vallotta, abban az értelemben, hogy a művész spontaneitását nem szabad korlátozni, mindenki, barát és ellenség egyaránt érezte, hogy a Nyugat lázadás a fennálló viszonyok ellen. Babits 1932-ben visszatekintve a Nyugat kezdő szakaszára, találóan írta: "A Nyugat nem békét és nyugalmat jelentett, s nem hiú és akadémikus művészkedést, amit a kor és közönség imádott." "Ha csak szép verseket akartunk is, mint Ady mondta: 'gyönyörűket irni', az is több volt, mint egyszerűen csak szép vers, az is tüntetés volt, és tiltakozás az egész akkori magyar Globus ellen, mely nem ismert verset a cigány nótáján kívül." A Nyugat l'art pour l'art-ja tehát álarc, harci kedv álarca. Ignotus szerint: "A szabadságmozgalmak összefüggnek, s aki az irodalmi szabadságért harcol, az a nemzet szabadságának is katonája." Művészi szabadság és társadalmi haladás kívánása egymásba fogództak, s a l'art pour l'art is a haladás mozgalmát erősítette. Igaza volt Kaffka Margit egyik regényében a tanárnak, aki így magyarázza az újfajta verseket: "Nézze, itt ez a vers ... ez semmi, ugye, ki gondol itt komoly ügyre? ... és egyszer, tíz év múlva talán az általa megdolgozott lelkek termőföldje lesznek a politikai vagy társadalmi forradalomnak – hozzászoktat a meglepetésekhez: tudnak új szépségeket látni, valami nagy elmozdulásban például: – mondjuk egy elképzelhetetlen demokráciában vagy tradíciótlan szabadosságokban, ahogy mi még nem tudunk." Az új jelzőkkel persze nem mindenki akart társadalmi törekvést szolgálni, mint Kaffka. Voltak, akik a formai újítást végcélnak tekintették, s megrekedtek benne. A művészi kísérletezés kb. 1918-ig a megújulási szándék tünete volt. A forradalom után a jelzőknek nem lehetett többé gondolkodásra izgató szerepük, sokkal hatékonyabban elvégezte azt a két forradalom. A merész jelzők, amelyek előbb fegyverek voltak, most élvezeti cikkek lettek. 1919 után a Nyugat már nem támadott, csak őrzött. De előbb, ha látszólag tiszta irodalmat csinált is, az is túlnőtt a puszta irodalmon, egy társadalmi szabadságharc tünetévé és előharcosává vált. Még a rímeik is politika volt. Hiszen az uralkodó osztálynak nemcsak politikája van, hanem erkölcse, ízlése és esztétikája is, s ha a Nyugat főképp az utóbbi frontszakaszokat őrölte is fel, ezzel is hasznos munkát végzett a fennálló bástyák bomlasztásában. A nyugatosok jelzői művészi harcaikkal felkavarták a közvéleményt, fogékonnyá tették az új politikai eszmék befogadására, a radikális polgárság és a szocializmus számára neveltek híveket.

A liberalizmus és az általa megengedett különbözés tette lehetővé az új írók összetartását. Tagadhatatlan, hogy volt a Nyugaton belül egy erősebben társadalmi és egy inkább irodalmi érdeklődésű igény. De ez a két irányzat némi időnkénti feszültség ellenére, szövetségesként és többé-kevésbé barátként állt egymás mellett. Fennállása három évtizede alatt persze voltak belső viták és történtek bizonyos változások a Nyugatban. Hatvany például 1911-ben azt kívánta, hogy a Nyugat hagyjon fel az ismeretlen írók felfedezésével, és helyettük a folyóirat nagyobb presztízse érdekében Gárdonyi és Bródy bevonásával teremtsen Adynak díszesebb környezetet. A munkatársak azonban átérezték, hogy a Nyugat csak akkor töltheti be szerepét, ha nem sza-

lon lesz, hanem barrikád. Ahogy Ignotus megfogalmazta: "A Nyugat továbbra is bába legyen, ne angyalcsináló." A történelem, mint tudjuk, Osvátot igazolta, aki nem hajlott a kompromisszumra, s a Nyugat azért nyerte el páratlan tekintélyét, mert nem tekintélyekre vadászott, hanem újszerű tehetségekre. 1919-ig a Nyugat minden száma a jobb jövő várásától duzzadt, míg a forradalmak bukása után már csak a kivívottat igyekezett védeni. Nem hanyatlott, de némileg változott. Hogy csak néhány különbségre utaljak: az első nemzedékben az individualizmus uralkodott, a második nemzedék erősebben tette magáévá a közösség ügyét, stílus tekintetében pedig az első bizonyos kócos stílromantika felé hajlott vagy legalább a stílus eredetiségével tüntetett, a másik megnyugodott a stílrealizmusban, az elsőben a líra volt a fővonal, a másodikban fontosabbá vált az esszé.

A Nyugatot megteremtő törekvések azonban a változások közepette is mindvégig éltek. A szellemi szabadság joga, az őszinteség követelése s a magas gondolati és művészi igény. A Nyugat mindvégig Nyugat maradt, még 1941 után is, amikor a fasiszta kormány más névre kereszteltette a folyóiratot és az előírt korlátok között már Füst Milán sem jelenhetett meg hasábjain, s A feleségem történetéről csak egy nyúlfarknyi, bántó kis recenzió láthatott napvilágot.

A Nyugat ellen emelt vádak is változtak időnként. A vádakból mára semmi sem maradt: nincs többé értelmes ember, aki Ady magyarságát kétségbe vonni, az ő vagy Babits háború-ellenességében hazafiatlanságot látna, s elhinné, hogy a Nyugat felelős nemzetiségeink elszakadásáért, vagy hogy a Nyugat költői lázították fel a proletariátust. Ma már nincs, aki el ne ismerné érdemét, hogy kivívta az irodalom jogát az élet szélesebb és mélyebb ábrázolására, s teljes egészében ahhoz a mozgalomhoz csatlakozott, amely Adyt vallotta vezérének s nyíltan szembeszállt a fennálló társadalommal. Ma is példát nyújt az élményből fakadó művészi alkotásra, a holnap sürgetésére, a nyelv költőiségére, az újítás állandó igényére. Írói szinte felvágták a nyelvünket, képessé tettek a kifejezhetetlen kifejezésére is.

1944 márciusában a fasizmus rá akarta zárni a koporsófedelet, 1948-tól pedig éveken át csak ócsárolni illett. De addigra mélyen áthatotta a magyar irodalmi felfogást, ízlést és nyelvet. S ami nem kevésbé fontos, maradandó értékekkel gazdagította irodalmunkat, finomabbá nevelte az olvasók érzékenységét, erősítette szociális érzéküket, emberségüket, türelmetlenebbé tette őket az elnyomás és megértőbbé a szenvedés iránt.

BORI IMRE

A NYUGAT ÉS A MODERN MAGYAR IRODALOM

Nyitott kapukat döngetünk-e, amikor a Nyugat harmincnégy évfolyamának irodalomtörténeti értékéről és helyéről, a XX. század magyar irodalmában játszott szerepéről értekezünk? Roppant jelentőségét nincs olyan irodalomtörténeti munka és nincs irodalomtörténész, aki elvitatná. Közhelyeket emlegetünk tehát, amikor a Nyugat jelentőségét méltatjuk, holott nem kiürült, megfakult, tartalmukat vesztett jelzőket, kifejezéseket sorakoztatunk fel szerepét méltatni, mint a közhelyek esetében legtöbbször lenni szokott. S mégis úgy érezzük, a Nyugatot dicsérő szavak mögött a Nyugat valóságos tartalmainak még a közelébe sem jutottunk el – máig sem bírjuk a folyóirat harmincnégy évfolyamának sem irodalomszociológiai, sem esztétikai szempontú leírását, tartalmi és formai elemzéséből következő értékelését. Nyilván ezért került sor az 1972-es első Nyugat-konferencia után a mostani másodikra is. A "nyugatos" magyar irodalomról sok, a Nyugatról valójában nagyon kevés szó esett, emiatt van, hogy bármennyire is igaznak hisszük és tudjuk mindazt, amit jelentőségéről a magyar kritika és irodalomtörténetírás elmondott, biztos fogódzóink nincsenek, alapvető háromszögelési pontjaink is hiányoznak a modern magyar irodalom térképén helyének berajzolásához.

Fölöttébb kurta hozzászólásunk azonban nem vállalkozik sem a Nyugattal kapcsolatos irodalom kritikai vizsgálatára, még kevésbé bírálatára, de azzal kapcsolatosan sincsen illúziónk, hogy ez a pár gépelt oldalnyi szöveg felkínálja a fentebb hiányolt "háromszögelési pontokat". Csupán néhány reflexiót kockáztathatunk meg most még a folyóiratnak a XX. század magyar irodalmában játszott szerepével kapcsolatosan. Különösképpen, hogy valójában arra kellene felelnünk: volt-e, illetve hogy milyen volt a Nyugat iránya története egyes szakaszaiban, illetve hogy volt-e egyáltalában iránya, s ha nem volt, akkor ennek tényéből milyen következtetéseket vonhatunk le. Kitetszik tehát, hogy a folyóirat 34 évfolyamára kiterjedő kérdésről van szó, éppen ezért ma még annyi ismeretlen tényezővel kell számolnunk vele kapcsolatban, hogy a részleteiben is dokumentált nézetek kifejtésére nem vállalkozhatunk, s nyilván értekezletünknek sem feladata egy ilyen munka meghallgatása.

Induljunk tehát ki abból a kétségbevonhatatlan tényből, hogy a Nyugat, miként az első számok jelezték is, a Figyelő "új folyama" volt – nem a kezdés, hanem a folytatása egy már megkezdett törekvésnek. Közismert tény ez, azonban ami belőle következik, már kevésbé az. Ugyanis egy irodalmi folyamatra mutat, amely nem 1908-ban vette kezdetét, hanem évekkel azelőtt, és nem is a Figyelővel vagy a Magyar Géniusszal, hanem még előbb, valahol a XIX. század utolsó két évtizedében, amikor az akkori fiatalok azt kezdték és úgy kezdték csinálni, amit a francia és angol művészkartársaik csináltak mindazzal, amit akkor (és a Nyugat korában

is) dekadenciának neveztek és tudtak, s amit manapság a "romantika agóniájának" tüneteként nyugtázunk naturalizmustól szimbolizmusig és szecesszióig vagy preraffaelitizmusig. Nézzük csak meg a Nyugat első évfolyamát, a közölt szövegek zömének milyen is a filozófiája vagy a stílje, hogy meggyőződhessünk, miféle művészi ihletések és szándékok hordozója a "porából megéledett" Figyelő Ignotus és Osvát Ernő keze alatt. Nem is a kezdők folyóirata, nézzük azért a vezéreket, akár a neves munkatársak névsorát! Ady Endre például már ötödik verseskönyvét rendezi sajtó alá, amikor a Nyugat megindul, de kiforrott karaktere, s mondjuk így: művészi világképe van a többieknek is, akik a folyóiratban szerepelnek a kezdeti időszakban. Ha ennek az ízlésvilágnak olyan típusú érmét akarnánk készíteni, mint amilyen a Nyugat "védjegyévé" vált Beck Fülöp Mikes-plakettje, akkor kétségtelenül a következő Ady-szakasznál kellene megállapodnunk, a Fekete pillangók fogatján című verséből:

Fekete pillangók fogatján
Megyek majd az utolsó csókra.
Az asszonyom: Halálvirág,
Meg sohse láttam: legkülönb
Tavasszal nyíló őszirózsa.

Ha pedig azt szeretnénk jelképesen rögzíteni, hogy milyen irodalom hordozójának készült a Nyugat, akkor egyértelműen azt mondhatnánk, hogy annak a magyar irodalomnak a folyóirataként indult, amely a múlt század utolsó évtizedeiben a Taine-nal társalgott Justh Zsigmond személyében, majd levelezéséről értekezett Hatvany Lajos tollával a folyóirat első évfolyamában, még akkor is, ha ez a Hatvany-nemzedék a közvetlenül előttük járókról nem tudott, vagy nem akart tudomást venni. Nem volt "új" a Nyugat tehát, de minden benne új, a magyar irodalomban addig nem ismert ragyogást kapott, amit magyarázhatunk a munkatársak tehetségével éppen úgy, mint azzal, hogy a magyar polgárság a XX. század első évtizedében már annyira megerősödött, hogy ízlésdiktáló szerepében egyeduralomra gondolhatott. Nyilván ezt jelzi az az irodalom-, illetve folyóiratszociológiai tanulmányt képezhető tény is, hogy a Nyugat anyagi szempontból is a magyar kapitalizmussal forrt össze, nézzük akár Hatvany Lajos szerepét, akár Fenyő Miksáét, aki mögött ott kell tudnunk Kornfeld Móricot és Chorin Ferencet is, a folyóirat "két meg nem nevezett mecénását". Ha ezt nézzük, akkor azt is állíthatjuk (bár tudjuk, hogy a Nyugat is küzdött pénzkérdésekkel), hogy tőkeerejét szellemi erőre tudta váltani, s hogy éppen ezért jó, elsőrangú, színvonalas irodalmat közölhetett mind a harmincnégy évfolyamában.

Tudjuk azt is, hogy a Nyugatnak ez a boldog kezdeti korszaka nem sokáig tartott, s ha nem is számítjuk a "holnaposok", valamint Ady Endre egyéni pártütési kísérletét, a tízes évek eseményei már jelzik, hogy az irodalmiságnak az a kora, amelynek a Nyugat kései prófétájává szegődött, múlóban van. Az sem véletlen természetesen, hogy éppen 1912 körül éleződik ki a Nyugaton belül is a krízis, amelynek látható formája a Hatvany kontra Osvát-ügy volt, s ekkoriban kezdődnek azok a folyóirat-inditási kísérletek is, amelyek a Nyugat ellenében egy új s más ízlés és szemlélet képviseletét akarják vállalni, noha a Nyugat ízlés-liberalizmusa egy relatív nyíltság manifesztációjaként sok mindent vállalt az új törekvésekből is, különösképpen, ha tiszta szépirodalmi anyagról volt szó. Jól látható ez az 1916-ig tartó periódusban, amikor azután Babits cikke a fiatal irodalomról (Ma, holnap és irodalom)

az ízlés-liberalizmusnak a korlátait is megmutatta, annak a Szabó Dezsőnek a támadó írásával egyetemben, aki pedig mind a Kázmér Ernő *Májusában*, mind Kassák Lajos *A Tettjében* a Nyugattal szemben támasztott rebellió arkangyalának a szerepét játszotta. Ekkor még a Nyugatnak volt "iránya". De nem volt esztétikai programja sem 1916-ban, sem 1908-ban, ha hinni lehet Fenyő Miksának, aki a húszéves *Nyugat* ünnepén mondta: "Amikor nekiindultunk, ezt nem egy szépen, szabályosan kicirkalmazott irodalmi program alapján tettük, hanem valami ösztön által annak megérzésétől hajtva, hogy így nem maradhat, és nem lehet az, hogy Vörösmarty, Petőfi, Arany zsenijének hármas gránittömbje elzárja a magyar irodalmi fejlődés útját ... Valami lebírhatatlan ösztön azt diktálta, hogy a szellemi élet e megmerevítése ellen harcba szállni, a Becsmesserek fatáblára írt parancsait kikezdeni, a tehetség jogát a filiszter esztétika paragrafusai ellen érvényesíteni gyönyörű feladat ..." Öt évvel később pedig Babits Mihály jelöli ki *A Nyugat régen és most* című írásában, hogy általában "baloldaliak" voltak, "noha egymás között a legkülönbözőbb hitvallással, s egyenként is az évek sorjában a legkülönbözőbb hitvallásokat járva meg ..."

A Nyugattal szembeni pártütési kísérletek a húszas és harmincas években rendre mind az "esztétikai program" irányából közelítették meg a *Nyugat*-jelenséget. Nem Kassák Lajos, Illyés Gyula, Déry Tibor és Németh Andor *Dokumentumára* gondolunk most elsősorban, hanem Szabó Lőrinc *Pandorájára*, majd az *Ezüstkorra*, hiszen ezek a kísérletek jellemzően mutatják a *Nyugat* leggyöngébb pontját, érzékeny felületeit. Nem elmarasztalni akarjuk a folyóiratot ezért a hiányért, hiszen különösképpen az 1912 utáni években a magyar polgári gondolkodás programnélküliségének a reflexeit látjuk ebben a jelenségben, hanem csak megállapítani szándékozunk – annál is inkább, mert éppen ebből kiindulva szeretnénk a *Nyugat* nagy irodalomtörténeti szerepének kérdését is megközelíteni.

Ha a *Nyugat* első évfolyamaiban dolgozó s később is szereplő írókat nézzük, akkor a *Nyugat* erős művész-egyéniségek egészen laza asszociációjának látszik – miként azt Babits is, Fenyő Miksa is jellemezte. Ezeknek a nagy erejű affirmációjához, a döntő és utolsó rohamhoz szolgáltatta a folyóirat a kiindulási pontokat, a *Nyugat* "irányaként". Ez kopik meg a húszas évekre: mind kevesebb a határozott "tartalom" benne, ami nemcsak lehetővé, de szükségszerűvé is teszi, hogy a folyóirat már nem írók asszociációjaként, hanem csupán publikálási lehetőségként jelentős szerepet vállaljon a modern magyar irodalom életében. Amit tulajdonképpen rovására írhatnánk, abban kell pozitív vonásait látnunk, azaz: az "iránynélküliségében" a jelentőségét. A folyóirat ilyen módon őrizte meg részben progresszív polgári jellegét a "túlélők" orgánumaként, amit Babits Mihály és Móricz Zsigmond együttes szerkesztői munkája is jelképez, másrészt megjelenési lehetőségét (egyben anyagi támogatás) kínálva olyan műveknek, amelyek ugyan nem illettek valamilyen (ideológiai vagy ízlésbeli) oknál fogva a folyóirat intencióinak együttesébe, de nem is mondtak ellent a *Nyugat* nyíltságában megnyilatkozó tradícióinak, és színvonalban is jelentős értéket képviseltek. Ilyen módon válhatott bizonyos értelemben a magyar avantgarde munkásainak a közlési terévé is a húszas években. Nézzük csak meg ezeknek az évfolyamoknak a szerzői listáját, hogy kitessék, mennyire elsősorban *befogadó* jellegű volt a folyóirat – az első évfolyamok még *alkotó* vonásaival szemben! S ezen a harmincas évek változásai sem módosítottak lényegesen, pedig akkor már egy differenciáltabb irodalomképletben kellett a folyóiratnak léteznie. Nem célom azonban a *Nyugat* szakaszairól beszélni – következtetésem sem erre ösztönöz.

Ellenben jelezni szeretném, hogy a folyóirat fentebb nagyon is nagy vonalakban adott karaktere mutatja, nem sok okunk van a XX. század magyar irodalmát a Nyugat-nemzedékek egymásutánjában szemlélni és emlegetni az első, második, harmadik Nyugat-nemzedéket. Valójában csak egyetlenegy nemzedékről beszélhetünk, arról, amely a közismert folyóiratindítási kísérletek után a Nyugatot megindította és első évfolyamaival affirmálta. De ez az egyetlen nemzedékről vallott feltevés is megkérdőjelezhető, hiszen még Ady Endrének sem volt igazán folyóirata a Nyugat, s mi még azokat is e nemzedék tagjaiként szoktuk emlegetni, akik valójában ritka vendégek voltak a folyóiratban! Nyilván csak akkor beszélhetnénk a Nyugat-nemzedékekről, ha bizonyítani tudnánk, hogy a folyóirat esztétikai-ideológiai vonala alapvetően befolyásolta, megszabta az írók alakulástörténetét 1908-ban éppen úgy, mint 1918-ban, 1928-ban vagy 1938-ban. A "befogadó" jellegű folyóirattól eleve sem várhatunk ilyen mérvű befolyást, s különben az irodalomtörténet-írásnak nincs szüksége kegyeletes családsokra. A Nyugatnak volt annyi más értékelhető érdeme, amely kivételes helyet biztosít számára a XX. század magyar irodalmának történetében, hogy a magyar irodalommal már-már azonosságát hirdetni feleslegesnek látszik.

KARÁTSON ENDRE (Párizs)

A MAGYAR KÖLTŐI NYELV MEGÚJULÁSA ÉS ADY SZIMBOLIZMUSA

"Mégis győztes, mégis új és magyar"

Szinte elnézést kell kérnem azért, hogy még egyszer Adyra fordítom a szót, hiszen éppen kis Ady-mérgezése van az országnak. Egyébként is úgy vélhetnők, hogy az 1977-es centenáriumi pajzsra emelése során minden, ami személyével művével, szerepével kapcsolatban lényeges, kimondódott, illetve elismétlődött, minekutána végleges szövegkiadáson és modernebb módszerű elemzéseken kívül legfeljebb annak vizsgálata marad hátra, hogy hatvan-hetven év távlatában miért dobogott fel az ország szíve Ady szavára, jóllehet az általa a századelő félfeudális Magyarországán sürgetett gondolkodási, érzelmi, társadalmi változások, ha más úton-módon is, mint ahogyan ő sejtette és hirdette, de hovatovább megvalósultak. Csakugyan tanulságos volna elgondolkozni a költő töretlen népszerűségén, eleven varázsán, azon, hogy miért győztes mindmáig a hajdani dal. Erre választ kapni azonban, úgy vélem, nem lehet a kezdetek faggatása nélkül: fel kell ehhez vetni a kérdést, hogy a maga korában mivel vívta ki Ady a költői időszerűséget, mi is volt korszaknyitó verseiben az újnak és magyarnak az a büszkén vállalt ötvözete, amelyre hivatkozva a győzelemre eleve jogot formált? Persze sokan fel is vetették már a kérdést, ám a megoldások hol ezért, hol azért, többé-kevésbé meghátráltak egy alapvető paradoxon előtt, fél- vagy háromnegyed megvilágításban hagyva a költő egyik gazdag erőforrását. Azért bátorkodom hát visszatérni Ady szimbolizmusára, hogy élére állítva a paradoxont, visszahelyezzem jogaiba s így keressem nyitját annak az időszerűségnek, mely a költői nyelvet megújító Nyugatra elsősorban Adyn át háramlott.

Miért most már a szimbolizmust emlegetni? Kiváltképpen azért, mert a szimbolizmus kapcsán sikkad el mindig valami a paradoxonból. Megpróbálom ezt elemeire bontani. Nagyjából mindent összegez az Új Versek nyitányának "új és magyar" minősítése, csak az a bökkenő, hogy egyik jelző sem egyszerű itt, megértésükhöz alapos irodalom- és társadalomtörténeti vargabetűt kell leírni. Különösen fejtörést okoz, hogy mit is kell érteni a "magyar"-on. Nyilvánvalóan belejátszik ebbe az a buzgó érzelmi elfogultság, amely minden nyelven létrehoz egy hatásos jelentésátvitelt kiindulva abból, hogy azért német, török, orosz, francia vagy amerikai valami, mert jó, és fájdalom, elcsusszanva gyakran a tétel inverziójáig, miszerint azért jó valami, mert német, török, orosz, francia vagy amerikai. Míg az első esetben egy értékideálhoz való idomulás vágya a vonzó, a másodikban nyugtalanítóan ott lappang a nacionalista hódítás szillogizmusa. Az "új, az énekes Vazul" mindkét húron játszik, de köztudomású, hogy ezen játszik a népnemzeti iskola, a Függetlenségi Párt, Beöthy Zsolt és Rákosi Jenő ... A szándék viszont más. Kiválóan mutatott rá Schweitzer Pál arra a sajátosan adys igényre, mely az elérni kívánt európai magyarság számára termékenynek felismert ősi magyar mítoszokat el akarja venni ezek reakciós kisajátítóitól. Vagyis ahhoz,

hogy az európai, a nyugati "új" magyar értékké válhasson és ezáltal a magyarság gondolkozásában, érzelmében, társadalmában megújúlhasson, el (illetve vissza) kell hódítani a nemzeti tudatot, amely tudat ősi mítoszokra épül. Bizony ez az elképzelés távol sodor a racionalizmustól, de hát költői beszédről van szó s arról az igényről, hogy a költő önmagát minél teljesebben megvalósítsa. Ezért írja Schweitzer Pál Ady "illúziós", "téves" darabontságának javára, hogy jót tett művészi önbizalmának. "Így tudta fenntartás nélkül vállalni a versben ősi magyarságát, amitől az Egy ismeretlen Korvin-kódex margójára és a Morituri nem egy passzusának tanúsága szerint meg szeretett volna szabadulni, hogy igazán európai lehessen."[1]

Hogy is ne értenék egyet Schweitzer értelmezésével: a mélyréteget követeli magának a költő azért, hogy az "új" és "magyar" magasabb szintézisét megvalósíthassa. Csakhogy miért beszél másképpen a költő, mint az újságíró? Ideológiai okokon túlmenően nem érdemes-e kitérni bizonyos poétikaiakra is? Kettőt szeretnék futólag megemlíteni A daloló Párizs-ciklussal kapcsolatban, mert paradoxálisan ez is az "új és magyar"-hoz tartozik. Az egyik az, hogy a kötet a "magyar ugarral" és Budapesttel, az "Átok város"-sal szemben nemcsak általában a Nyugatot vonultatja fel, hanem Párizst, a "szép ámulások szent város"-ának dalait, zsoltárait, s Párizson belül pontos irodalmi vonatkozásként Baudelaire szonettjeit, Paul Verlaine "álmát", Jehan Rictus strófáit. Újak voltak-e ezek a nevek Magyarországon? Jehan Rictusé igen, de tudjuk, hogy Reviczky első Baudelaire-fordításához Radó Antal hozzátett egyet 1891-ben, s a rákövetkező évtizedben mind a Hét, mind a Kisfaludy Társaság által kiadott Antológia a XIX. század franczia lyrájából (1901) tisztesen közölt Baudelaire-től is, Verlaine-től is: 1902-ben a Hétben lehetett olvasni Baudelaire La cloche fêlée c. szonettjét, melyet Ady csupán újra fordít A daloló Párizsban. Szóval ha ez a francia líra nem volt már új és ismeretlen Magyarországon sem, akkor miért lehetett új az Új Versekben? Ismerjük el, hogy Ady nem volt tájékozatlan és következésképpen nem felfedezőként óhajtott itt tetszelegni. Új volt-e akkor az, hogy átvett témákat, hangulatokat? Megint csak Ady tudta jól, hogy megtették ezt előtte mások – sematikusan egyszerűsítve – pl. Czóbel Minka a verlaine-i hangulatokkal és a maga drabális módján Szilágyi Géza a baudelaire-i sátánossággal. Vagyis ilyenformán nem elég meggyőző (mert nem elég teljes) a magyarázat, hogy az új itt a nyugati szenzibilitás beoltása a magyar költészetbe. Az irányban kell faggatózni, hogy magyar elődeinél mivel hoz, mivel szándékozik többet hozni a költő, hogyan újítja meg a rokonságot francia bátorítóival, ahogyan ő mondta később. Kézenfekvő a válasz: ez a franciás nyugatosság azáltal válik újjá, hogy magyarrá lesz, azzá egyrészt politikumával (nem akárhol sír, azaz "dekadenskedik", hanem épp a Kárpátok alatt, és ráadásul harcosan, Pusztaszerrel szemben), másrészt igéivel, a dal "szárnyaival", kifejezésbeli forradalmával, azzal, hogy túllépve a magyar ízekben megfogyatkozott hazai stílusú hazai modernekeken, telivér, képekben és hangzásban gazdag, ha úgy tetszik, "életes" nyelven szólal meg. Vagyis a nemzeti tudattal egyetemben elhódítja ellenfeleitől Arany János-i örökségüket, az ún. plasztikus költői beszédet.

Legyen átmenet a második poétikai kiegészítéshez a francia példák besorolása az Új Versekbe, mert szemléletben és eszközökben tőlük jön az ösztönzés a kettős elhódításhoz. Más értelme nem is lehetett, hogy Ady így kitegye őket a kirakatba. Vegyük először a nyelvet. 1917-ben Ady így emlékezik első Baudelaire-fordításáról:

1. Schweitzer Pál: Ady vezérversei. Tegnapok és Holnapok árján. Tanulmányok Adyról. Budapest, 1977. 82.

"Egy képről volt szó, fölségesen merész költői képről s három napig tartott bizony, míg-mikorra magyarul visszaadtam a Baudelaire-strófát és képét a legvirtuálisabbat, a legszebbet."[2] A kép felemlített virtualitása emlékeztet arra, hogy Ady itt a korrespondenciákat megtestesítő-elővarázsoló metaforával birkózik, mely tovább élt mindazoknak költői gyakorlatában, akiknek a szimbolizmushoz valami közük lett, s nevezetesen Adyéban is. Nyelvi eszközt vesz hát a birtokába, de ehhez a fordítói tevékenység csupán közvetítő állomás "új és magyar" dalának kibontakoztatásához. A továbbfejlesztés lehetőségét ismeri fel stílusfogásban és szemléletben egyaránt, ahogyan ez például a Lelkek a pányván jellegzetes magyar mítoszképében tükröződik. Mert hiteles, szerves metafora beszéd nem lehet el látomásos ihlet nélkül, ahogyan a látomásos ihlet is szárnyaszegett, mint Komjáthy Jenőé közismerten, ha nem teljesedik ki metaforikus beszédben. Babits mondja ki éppen Adyval kapcsolatban, akit "a nemzeti öntudatnak, a fajiságnak költője"[3]-ként jellemzett, hogy "A szimbolizmus gyökerén a fantázia van, a fantázia pedig nem egyéb, mint a költői nyelv".[4] S a babitsi tétel igazsága szerint bajos elválasztani Adynak a feudális nacionalizmustól elhódított mítoszokkal népesülő képzeletét nyelvi teljesítményeitől, ez utóbbiakat pedig a franciák útmutatásától, mert ha ezt tesszük, legfeljebb következetlenségre figyelünk fel abban, hogy a költő vállalta ősi magyaráságát, melytől az újságíró szabadulni igyekezett. A lényeghez, azt hiszem, akkor jutunk közelebb, ha számításba vesszük, hogy a költő akkor már a szimbolizmus útjait járta, s hadd emlékeztessek arra is, hogy éppen a szimbolizmus kereste a lélek hazáját a mítoszok világában.

Nem idegen ez a Reviczkyn és Komjáthyn át általánosodó század végi tájékozódástól, mely a közönségesnek és süketnek ítélt társadalomból menekülve, a történelemből kisemmizetten, a történelemnek hátat fordítva a lélek hazáját az álomban kereste. Nem idegen és hogy mégis mennyire más, azt az olvasás próbatétele mutatja: Adyt, bármilyen modoros, ma is izgalmasan eleven költőként olvassuk, míg a századvégiekbe többnyire pusztán házifeladat kényszerével, szakemberi díjazás reményében lapozgatunk. Komlós Aladár, Rába György, Németh G. Béla brillíáns tanulmányai világítják meg, hogy milyen kapcsolat állt fenn az unos-untalan magasztalt álom és egyfajta igen modern, impresszionista hangulatvilággal, sőt szimbolistán titoksejtő érzékenységgel. Mindannyian hangsúlyozzák azonban ennek az álomkultusznak testetlenségét, anyagtalanságát, körvonaltalanságát, az érzékelést akadályozó elvontságát. Más szóval azt, hogy ezek a költők folyton beszéltek ugyan az álomról, de csak nagyritkán mondták s főleg mutatták meg, hogy miről is álmodnak. Általános az a vélemény, miszerint ennek a ki nem mondásnak, meg nem mutatásnak oka az, hogy képtelenek voltak egyébre. Ebben én nem vagyok teljesen biztos, elképzelhetőnek tartom ugyanis, hogy egy-két Komjáthy-sóhajtól eltekintve, ez az érzékletesség nélkül muzsikáló nyelvezet még némi büszkeségérzést is kelthetett, hiszen az érzékletes láttatásra a népnemzetiek hivatkoztak, s ez utóbbiakkal szemben távolságot lehetett tartani "elvont ideállal" is. Ők még nem tudhatták, mi jön utánuk, lelkesítette őket rendkívüli álmodóképességük s talán tartottak attól, hogy ha az olvasók orrára kötik, mik is az ő "színes álmaik", már nem is lesznek olyan rendkívüliek, megcsappan vonzóere-

2. Ady Endre: Charles Baudelaire él. Nyugat, 1917. nov. 1.

3. Babits Mihály: Tanulmány Adyról. Gondolat és írás. Budapest. Athenaeum, 1922. 262.

4. Uo. 281.

jük. Belejátszik ebbe még az a Magyarországon különlegesen nyűgöző józanság-cenzúra, melynek nyomása alatt a költő csupán a valóság vagy a történelmi múlt konvenciójába csomagolva tárhatta nyilvánosság elé fantazmáit, különben bolondnak nézték. Szóval inkább azt mondanám, hogy a későbbi kritika már a Nyugat stílusforradalmának távlatából mondja, hogy nyelvezetük, szándékaik mögött elmaradt, s különösen azután tarthatja vértelennek ezt az álmodozást, hogy Ady, vállalva – tudjuk – a bolondság ódiumát, álmait látnoki erővel feltárta, megtestesítette, dramatizálta.

"Adyra várt a feladat – írta Rónay György –, hogy – természetesen nem Komjáthytól tanulva, de a költői idők teljességében érkezve – a tétova kezdeményezéseket beteljesítse, és az 'álmokat' az élet dinamikus nyelvére forditsa."[5] A tételt, iménti fenntartásomtól eltekintve nem vitatom, gondolom, senki sem vitatja, de talán érdemes árnyalni, hogy mire utal "az élet dinamikus nyelve" megfogalmazás. Ha csak az életet tekintem, akkor a zaratusztrai vitalizmus jut eszembe vagy az a tragikusan teremtő totális életszemlélet, mely a dionüzoszi és apollói elv tusájával Pétervártól New Yorkig annyi művészt megihletett, meg Adynak az az emlékezése, hogy Nietzschének tudatlan árnyékából ő már Debrecenben "tudatos árnyéka"[6] lett. Csakhogy Zaratusztra mocsaras rónán vágyott bércre, itt járta meg, vitalizmusából magyar életesség csapódott le, a magyar lélek és társadalom problémáival, a nemzet sorskérdéseivel néz szembe, ezek hatják át mítoszait, melyekben álmai kiteljesednek. A képnyelv tehát beteljesítés is, de egyúttal szakítás is a kozmopolita elődökkel, akik az általánosból nem szívesen bocsátkoztak egyedibe. Az általános és egyedi kapcsán pedig megemlíthetem, hogy "az élet dinamikus nyelvét" nem csupán átvitten, a képek fogalomkörére lehet vonatkoztatni, nem is csupán arra, hogy a megszemélyesítések által a képek minduntalan mozgalmas jelenetekké szerveződnek, hanem egyúttal – és nem kevésbé – bizonyos, a magyar nyelv természetéből folyó sajátosságok lendületes kiaknázására is. Elmélyültebben kellene ezt tanulmányozni: itt beérem a láttató sejtetés kérdésének pedzésével. Összehasonlító nyelvészek mutatnak rá, hogy a magyar nyelv konkrétabb irányzatú, mint a francia, a tapasztalati valóság jobban vonzza, mint az elvont fogalomkör. Párizsban megvédett, mindmáig kiadatlan értékezésében Kassai György hangsúlyozta, hogy a dolgok külső megjelenítése előtte jár fogalmi megragadásuknak.[7] A gondolatiság akkor igazán magyar nyelvi szempontból, ha az érzékletesség köntösében jelenik meg: a jel magában szegényes, ha nem teszi vonzóvá az aspektus. Az analitikus természetű francia nyelvvel szemben, Aurélien Sauvageot szerint, "a magyar ember nem annyira a szavak formai elemeire hordozott fogalmak elemzésével, mint a szavak formai elemeire ügyelve fogja fel egy mondat értelmét. Költői magatartás ez".[8] Tegyük most már hozzá, hogy éppen eme magatartás alá ad – némi szójátékkal élve – "lovat" a költő, mikor azt mondja, "kipányvázták a lelkemet", vagyis egy fogalomról beszél, de utána két strófában a

5. Rónay György: Petőfi és Ady között. Az újabb magyar irodalom életrajza (1849–1899). Budapest, Magvető, 1958. 240.

6. Ady Endre: Nietzsche és Zarathustra (Fényes Samu Zarathustra-fordítása). BN 1908. márc. 5., AEÖM. IX. 181.

7. Kassai György: Stylistique comparée du français et du hongroise. 1974. Kézirat a Sorbonne könyvtárában.

8. Aurélien Sauvageot: Esquisse de la langue hongroise. Paris, Klincksieck. 1951. 331.

csikót, a "véres, tajtékos, pányvás ménet" láttatja továbbra is a lelkét sejtetően. Szimbolista eljárás segítségével születik "az élet dinamikus nyelve", mely nem utolsó sorban azért is vitalista megújulás, mert a magyar nyelv életet követelő gazdagsága teljesedik ki általa. Mondhatom úgy is, hogy a magyar nyelvnek struktúrájában rejlik egyfajta szimbolista igény: erre ocsúdik Ady, mikor Párizsban a francia szimbolizmussal ismerkedik.

Ennek az összefüggésnek felvillantása miatt olyan fontos ez az ismerkedés, s ezért merészkedem vitába szállni azzal a megállapítással, hogy "Adyt nem eszközei teszik szimbolistává, hanem fordítva: szimbolizmusa, pontosabban a realitásban gyökerező, de azt meghaladó metafizikai szemlélete szüli sajátos eszközeit"[9] – hozzátéve, hogy Komlós Aladárnak Ady és a szimbolizmus kapcsolatát tárgyaló tanulmányát minden egyéb vonatkozásban példamutatónak tartom. Lehet-e ugyanis ilyen elsőbbséget a szemléletnek tulajdonítani? S az *Új Versektől* kezdve nem az-e Adynál az "új és magyar", hogy a látomás, vagyis a kép nyelvi közegében elválaszthatatlanul olvaszt egybe témát, szemléletet, stíluseszközt? Érdekes csúsztatásokra figyelhetünk fel a költőnek éppen francia fordításaiban. Paul Verlaine álmát "áldott, nagy Látomás"-nak jellemzi, aminek nyoma sincs az eredetiben. Ha pedig *A Belgák* c. írásának Rémy de Gourmont parafrázisát tekintjük, ott pedig Maeterlinck mondatát: "tenir ouvertes les grandes routes qui menent de ce qu'on *voit* a ce qu'on ne *voit* pas" így tolmácsolja: "utakat kell nyitni az emberiségnek abból, amit ismerünk, ahhoz, amit nem ismerünk".[10] A látásból ismerés lett, a költészetből nyelvi megismerés. Emlékezhetünk itt Komjáthy panaszára: "Teremtő szó után epedtem, / De visszahullt a szárnyi szellem, / Közhelybe fúlt a gondolat."[11] Bár a ritmus így kívánta, ezt a "de"-t nem kellett volna ide írni, mert fogalomzavart támaszt a maga ellentétes kötésével. Okozatról van ugyanis szó: *azért* hullott vissza a szellem, mert nem teremtő szóval szárnyalt. Hogy az ornitológiai szóátvitelnél maradjunk, Adynál a *dal* "száll új szárnyakon": nincs külön a szó és a szellem. Ritka alkotáslélektani utalásaiban maga is ide nyilatkozik. "Ha tudatosságra hozom sejtelmes érzéseimet, nem tudom megcsinálni a lírát", idézi Sík Sándor.[12] Nem mellőzhetőek azok a sorok sem, melyeket *A magyar Pimodán*ban az alkoholos zseni magáévá tett elméletéről írt: "Elvész hatalma a szótár-szavak fölött, patologikus kényszer, parancs olyan logikai bukfencekre bírják, hogy önmaga elszédül, ha leírta, ha olvassa, hogy milyen újat és igazat írt le."[13] Komlós Aladárt akkor érzem közelebb a lényeghez, mikor a húszas években, vagyis a megújulás élményéhez közelebb ezt írta az új költészet varázsáról: "(...) *felvágta a nyelvünket*, máról holnapra megtanított beszélni dolgokról, amelyekről addig még csak makogni sem bírtunk. De a szó nemcsak a kifejezésnek az eszköze, hanem gyakran általa vesszük is észre a dol-

9. *Komlós Aladár*: A szimbolizmus és a magyar líra. Irodalomtörténeti füzetek 46. sz. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1965. 42.

10. *Ady Endre*: A Belgák. BN. 1906. aug. 15. AEÖM VIII. 58. és 412.

11. Életsor. *Komjáthy Jenő*: A homályból. Komárom, özv. Komjáthy Jenőné kiad. 1910. 19.

12. *Sík Sándor*: Gárdonyi, Ady, Prohászka. Lélek és forma a századforduló irodalmában. Budapest, Pallas. 1928. 250.

13. *Ady Endre*: A magyar Pimodán. Nyugat, 1908. jan. 1–febr. 16. AEÖM. IX. 166.

gokat (...)"[14] Éppen ez a magyarázata figyelmeztetett hajdanában arra, hogy lássam a folytonosságot Ady és a francia líra között, amely utóbbiban Baudelaire után a szimbolista vidékeken harapózott el a felfogás, hogy a költői nyelv a kifejezésen túl a megismerésnek is eszköze.

Ha figyelembe veszem mindezeket, kevésbé vagyok zavarban a szimbolizmussal, mint Ady költői metamorfózisa óta ítészei közül oly sokan. Ennek a zavarnak utóbb nagy súllyal Király István adott hangot.[15] Elismeri ugyan, hogy Ady számára a szimbolizmus volt az új törekvéseket összefoglaló, tudatosító elnevezés és hogy költészetében jelen lesznek mindvégig a szimbolizmus stiláris jegyei, de tudományos műszónak nem fogadható el. Fejtegetését, úgy látom, két fő érvre alapozza. Az egyik rangsorolási: mivel a szimbolizmus nem Ady vívmánya, az ő szerepe ebben a keretben összezsugorodik, sőt megkésettsége miatt provinciális. Vagyis akinek nincs meg az elsőszülöttségi joga, annak ajánlatos kilábalnia a családjából. Az esetben különösen, ha egyedül üdvözítő családnak a francia szimbolistákét hirdetjük, ahogy ezt teszi még néhány hagyományőrző francia irodalmár, akik szerint a dogma elhajlás nélküli követése a döntő. A komparatisták ezzel szemben számon tartják francia nyelvű kibontakozása után a szimbolizmusnak egy rendkívüli művészi értékeket felszínre vető nemzetközi hullámát – Étiemble szerint a szimbolizmus volt az első igazán világméretű poétikai áramlat[16] –, s itt bizony az is érdekes, hogy ki mivel, milyen tehetséggel fejlesztette, gazdagította a forrást. Az is érdekes, mondom, Király István viszont csak azt tartja fontosnak, s ez a másik fő érve: mivel a szimbolizmus elsősorban stiláris ismérvek alapján osztályoz, nem teszi lehetővé a megkülönböztetést az individuális (szubjektivista és a társadalmi kiutat kereső) realista Ady között. Ady éppen tartalmi jegyeivel távolodott el a szimbolizmustól, ennek irracionalizáló, idegenkedő gondolatiságát valóságra nézéssel váltja fel. Ez így nagyjából helytálló, kérdés azonban az, hogy lehet-e csonkítás nélkül elfűrészelni a tartalmi meghatározást a stiláristól, a "szubjektivista" Adyt az ún. "realistától" és következésképpen kérdés az is, hogy milyen valóságról van itt szó.

Attól tartok, hogy ha Ady gondolatiságát tesszük meg mindenek fölé magasló értékének, akkor éppen politikai költészetétől tagadjuk meg az időszerűséget, elvégre ennek problematikája a monarchikus Magyarország elsüllyedt, utolsó két évtizedébe ágyazódik, s mint ilyen főképp történészek és turisták érdeklődésének tárgya. Ami ebben a politikai költészetben akár csak Ady minden más témájú versében megrázóan elhangzik a máig, az talán mégis az új szárnyakon szálló dal, az a teremtő szó, mely a misztikus szemlélet pályáin a tapasztalati, testi és társadalmi valóságot a lélek legmélyének élményeivel dúsítva hallatja és egy egzisztenciális tanúság roppant többletével nyűgöz le. Persze, hogy nem az anyagtalan plátói eszmevilág felé szárnyal, de ez még nem jelenti azt, hogy a valóság mögött vagy még inkább a valóságban nem a titok izgatja. Ady legközéletibb pillanataiban sem egészen racionális, vagyis egyértelmű. Nem von ez le semmit forradalmisága hiteléből. Arról a szimbolista eredetű kapcsolatszövésről van szó, mely az egyént, ennek vágyait, indulatait, szenvedéseit "sötét és mély egységben" láttatja a világgal, a társadalommal, a nemzettel. Aki "Mind-

14. Komlós Aladár: Az új magyar líra. Budapest, Pantheon, 1927. 20.

15. Király István: Ady Endre. Budapest, Magvető, 1972. 1. köt. 256–266.

16. Étiemble: Le symbolisme a l'étranger. Essais de littérature (vraiment) générale. Paris, Gallimard, 1974. 141–142.

ennek" jött és "milliókat vállal", annak szava is egyszerre egyéni és kollektív, e két beszédhelyzet között, magát egyikhez sem lekötve köröz a "változóan szabad" jelentés, s ennek örvénylő mozgása teszi hallhatóvá egy harmadik hely megnyilatkozásait, mindazét, ami a mélységből kitörni vágyik, legyen az Tegnap vagy Holnap, mítosz, Isten, nemiség, Dózsa György népe és patvarban levő szavak, vagyis mindazét, ami a személyiség forradalmas kitágítása által elfojtásából előszabadulhat, felszabadulhat. Mikor Adyban a valóság költőjét csodálom, akkor ezen a lelki valóságot is értem s a lelki valóság hatalmas tartományát képező tudatalattiét. Történeti tény, hogy az egyre belterjesebbé váló introspekció korának gyermeke volt s kortársa Freudnak. Nem Freudtól tanult, de törődésének természete nem esett Freudétól távol. Álmait kibeszélve, lelkét példázatnak tekintve, életéről hirdetve, hogy "summája ezrekének", Ady az egész országot díványra fektette a maga minden traumájával, ellentmondásával, Európában való elhelyezkedési nehézségével. Szokás nemzeti tudatról beszélni, ennek a tudatnak a költőit számon tartani, Adyt is közéjük sorolni. Attól tartok azonban, hogy Ady éppen annak a költője volt, ami megbéklyózva, béklyóinak oldására várva ebből a tudatból kiszorult, s az ő szaván keresztül az ország ma is önnön mélységeinek üzenetéről értesül.

Idevágott Adynak már az Új Versek keletkezésével párhuzamosan feltett program-kérdése: "Azért vagyunk-e itt, hogy teremtsünk valamit a lelkünkből, ami olyan, mint a lelkünk? Valamit, ami a mienk, ami nemcsak más, mint – más, de méltó ékessége lehet felemelt fejünknek."[17] A következő évben a belga költőknek tulajdonítja ezt az igényt, de ismeretes, hogy a felfogást Rémy de Gourmont-nak a szimbolizmusról szóló esszéjéből merítette.

Életreszóló volt az "új és magyar" dal számára mind a nyelvi, mind a szemléleti indítás. Ezért mondanám, hogy a szimbolista poétika egyéni értelmezése és önálló továbbfejlesztése mindvégig vezérfonál marad Ady megközelítéséhez. S ezért fontos élére állítani a paradoxont: azt, ami a Nyugat folyóirat egész első korszakát győztesen áthatotta, hogy "új" itt – nemzetközi szempontból is – a "magyar" volt, de "magyarrá" az "új", vagyis a nyugatosság által lett. Ahogy Ady mondta: "(...) sohase születhetett volna meg Franciaország nélkül."[18]

17. Ady Endre: Egy ismeretlen Korvin-Kódex margójára. Figyelő. 1905. AEÖM. VII. 19.

18. Ady Endre: A Belgák. I. m. 57.

RÁBA GYÖRGY

AZ OBJEKTÍV LÍRA JELENSÉGE A NYUGAT HŐSKORÁBAN

(Babits Mihály és Füst Milán költészete)

A Nyugat költői forradalmának kettős célt kellett megvalósítania: meghonosítani az irodalmunkban még gyökértelen impresszionizmust s ugyanakkor a világirodalmi tapasztalatok alapján mindjárt meghaladni. A Figyelőben Osvát, Szini és Elek Artur, utóbb a Nyugatban Lukács kifejtette a pillanat és a töredék érzékeltetésénél átfogóbb ars poetica igényét.

Már Ady szimbólumlátása az impresszionizmussal ellentétben, magyar és francia irodalomtudósok meghatározását kölcsönkérve, "a gondolkodás szintetikus formája", "keresztut", sőt "kisugárzás... dinamikus központ", de a természeti és társadalmi lét jelenségeit ciklusokba rendező kötetei meguk is a Les Felurs du Mal "itinerarium mentis"-ének mintájára összefoglaló jelentésrendszerek, csak Baudelaire-ral ellentétben a kötetszervezet jelentését a szociálisan meghatározott, aktív ember létének metszetévé: mikrokozmosszá értelmezi át.

Az impresszionizmussal ellentétes póluson a Nyugat-nak még két nagy költője kezdte pályáját: Babits és Füst Milán. Füst első jelentősebb verseinek füzérét Objektív kórus címen teszi közzé a Nyugatban. Kosztolányi már első verseskötetét "objektív lírá"-nak nevezi, Karinthy pedig objektív szomorúságát említi, utóbb Kassák kertelés nélkül kimondja: "Füst antiimpresszionista költő".

A fiatal Babits megértéséhez abból kell kiindulnunk, hogy filozófusnak készült, és bölcseleti gondolkodásra beidegzetten írta verseit. Babits verseiben ekkor sok a schopenhaueri nyom, de ezek főként vagy motívumok vagy tagadott alakban vannak jelen. Már 1905 júliusában föltárja Kosztolányinak objektív költői törekvése szándékát, két hét múlva Juhászt mint "objektív művész"-t ünnepli, s az "átkos lírai szellem"-et kárhoztatja. Az objektív művészet eszményét Schopenhauer sugallta a századforduló íróinak: Kosztolányi már a Változtatnod nem lehet költőjéről azt írja: "Schopenhaueri értelemben objektív lírát ad."

De Babitsnak a schopenhaueri objektivitása csak általános indítékot jelentett, hogy (saját szavával) "világszem" legyen, mint ahogy csakhamar verseiben a filozófiai eszmék sem közvetlen hatásként tükröződnek. Objektív költészete is viszonyfogalom: a századelő hangulatlírájának esetlegességeivel szemben kialakult ars poetica. 19-es előadása többször is megvilágítja az objektiválás költői szerepét, pl. így: "Az író legmélyebb mélysége objektiválódik." Objektív költészetének természetét lélektani nézeteivel összhangban kell vizsgálnunk.

Már az egyetemen benyújtott önéletrajzában kifejti, "a minden tudományok alapjának: a psychológiának" kíván fokozottabb figyelmet szentelni, "kevesebb időt fordítván azonban a német, Wundt-féle irányra, inkább a francia és legkivált az amerikai modern lélektant törekedtem megismeri: nagy lelkesedéssel olvastam James-et..."

Hagyatékában föllelhető Arany, mint arisztokrata c., eredetileg szakdolgozatnak szánt munkája, melyet Belia György, majd Kiss Ferenc már szóba hozott, több iratcsomó alakjában három "trójai réteg"-et tartalmaz, s a középsőben Babits poétikai alapelveit taglalja. Amikor írja, útban van Wundt asszociációs, kísérleti lélektanától William James tudatfolyam-elmélete felé, de poétikájának kivált eredetibb nézeteit "a mindenben zseniális amerikai pszichológ" elveire építi, és egy-egy műszavát tételesen is használja. Még wundti gondolat a költészet ideái (képzetei) és az érzéki benyomások közti távolság eltüntetésének művészi gondja. "Az érzet a lélekben mindenkor erősebb hatású a képzetnél" – írja Babits, a két lelki jelenséget Wundt nyomán fogva föl önálló tartalomnak, s amikor a kifejezésnek új érzelmi hátteret kíván teremteni, elképzelése a "Gefühlswert"-nek felel meg. Viszont a legkisebb benyomásról is azt tartja, "számtalan ideával, emlékképpel van összenőve, összevarrva: e ködudvar, ez üstök, e viszony-rojtok a benyomásmagtól külön nem választhatók" – s itt már szó szerint James műszavát, a "fringes of relation"-t alkalmazza. Amúgy is James magyarázza úgy a tudatfolyam elméletét, mint amelynek központi gondolata mindig változatokban, "viszony-rojtok"-ban jelenik meg, az egész tudatáram pedig a madár röptéhez hasonlóan szárnyalás és lebegés, átmeneti és lényegi részek együttese. Egyetemi előadásában Babits az írói alkotás alapvető jellemzéséül vezeti be a james-i fogalmat: "A lelki állapotnak ezt a folyamatát, melyről az irodalom gyakran egész keresztmetszeteket ad, James gondolatok folyamának nevezi."

Babits sok fiatalkori verse a lelki állapot egész folyamatának keresztmetszete; iskolapéldája az Anyám nevére. Az ilyen vers születését és jelentésrendszerét Kosztolányinak írt levele az "összefüggő képszalag" elméletével magyarázza. Eszerint "a lélek folyamának mélyén képek alszanak, megszakítatlanul". Ez nem más; mint James tudatfolyam-elméletének metaforikus megfogalmazása. De ahogy már Rónay György fölfigyelt rá, az "összefüggő képszalag" elmélete Babits levelében korántsem felhőtlen program. "Malíciózus tanítómesterek, irigy aranymosók" – úgymond Babits, megingatták az "összefüggő képszalag"-ba vetett hitét, mert szerintük ismeretünk csak apró szigetekre vonatkozik. Babits megnevezi a maliciózus urakat: "Philippe és érdektársai". Az utalás Jean Philippe L'image mentale c., 1903-ban megjelent művére vonatkozik; ő használja a szigetek metaforáját a "kép"-re, amit az emlékezés föltételének tart. "Érdektársa" pedig Babits ekkori legjobb barátja, a filozófus Zalai Béla, akinek doktori értekezése (A közvetlen tapasztalás összefüggésrendszere) e hónapokban készült. Babits egyetemi előadásának első bemutatását kommentálva már Barta János hangot adott annak a gyanúnak, hogy Babits rendszerének ösztönzőit korai baráti körében kell keresnünk. Ez az ösztönző filozófus Zalai Béla, Mannheim Károly, Hauser Arnold, a fiatal Fogarasi mestere, akit Lukács az 1918 előtti magyar bölcselet egyetlen eredeti gondolkodójának ismert el. Zalai említett értekezése is elsősorban Jamesre (valamint főként Meinongra és Wundtra) épül. James öt alapelve közül azonban kettőt is korrigál, s kétféle "viszony-rojt"-ot is megkülönböztet, formálisat és amorfat: a tudatfolyam centrális gondolata helyett szintén szerencsésebb az ő "orgonapont" metaforája.

Babits "összefüggő képszalag"-jának épp a személyi tudat szakadatlan folyamatosságát érinti, amikor Jamesnek ezt a 3. számú alapelvét cáfolja, és épp Philippe-re hivatkozva a képzet és a lelki tárgy között harmadik tagul olyan "képet" föltételez, mely a folyamat jellegét megváltoztatja. "Hogy moshat valamit az én vizem tisztára?" – kérdezi levelében Babits. Az a transzformációs elem, melyet a kritika nyomán Babits

tudatlírájába iktatott, mert most már így nevezem, a "Gedächtnis": 19-es előadása hosszan foglalkozik vele, és jóval korábban a Petőfi és Arany magyarázatul "erkölcsi emlékezet"-nek nevezi. A "Gedächtnis"-ben a folytatólagos emlékezet ténye az azonosság logikai elvének kifejezésévé válik. Arról a személyiségformáló, tanú emlékezetről van szó, mely mindig alakjára vár, s Babitsnál leggyakoribb alakja szerint Kardos Tibor találó szavával "a szülőföld imaginációja", vagy pedig a gyermekkor egyáltalán nem Freudra jellemző valamely Én-esete. Ugyanakkor megadja a versnek az objektivitás szilárd kritériumát, noha maga a tudatfolyam kifejezése is a belső élet objektív megragadására irányult.

Az Anyám nevére, mint a tudatlíra iskolapéldája, már a Zalai nézeteivel javított james-i tudatfolyam költői kifejezése. Csakugyan a lélek keresztmetszete: a tanú emlékezet közös magvú életrajzi közlésekben tör fölszínre, és élénk költői dikciója refrénszerű ismétlések, gondolatritmusok, figura etymologicák ködudvarában, viszony-rojtjaiban variálja a központi gondolatot, mely a hajnal-alkony, anya-apa, élet-halál fogalmi oppozíciójával azonos, de csak nagyjából, mert Babits szerint a vers nem egyenlő "eidétikus" üzenetével, hanem – Zalaival szólva – "a szülemlő gondolatok előre meglevő, azt végigkisérő orgonapontja"-ként figurált szólamokban bontakozik ki. Az Anyám nevére kompozíciója így a mai "poème en devenir", a születőben levő vers előképe.

A belső élet törvényszerűségei szerint előadott versben, mint amilyen az Anyám nevére vagy a Sírvers, Babits az objektivítást számos költői eljárással mélyíti el, melyeket kézíratos poétikájának fényében megismerve, lírája a köztudottól eltérően világosodik meg. Gondolatritmusai, alliterációi, anaforái, figura etymologicái miatt öncélúan játékos, zenei, dekadens, szecessziós költőnek szokás emlegetni. Poétikája szerint viszont az említett viszonyrojtokban hasznosak olyan elemek, melyek "velük összenőve, mint a zenei felhangok az alaphanggal, egy képzetelemet erősítenek (megértetlen vers, sőt megértetlen próza is gyakorolhat hatást az emberre, érzéki elemet... nem ideát"). Hozzáfűzi: "Egy szó hallatára a hangimpressionokkal összenőtt ideák esetlen nem is ébrednek életre (vagyis a szót nem muszáj megérteni, de azért módosítólag hat az értelemre... Minden impressziók közül talán a leggazdagabbak az ilyen "relation-fringes"-szel benőtt hang-impressziók, nyelvi impressziók." Babits hangszimbolikájának tehát nem dekoratív, hanem expresszív szerepe van, és elmélete szó szerint meglelhető James lélektanának a tudatfolyamról szóló fejezetében, mint a központi gondolatot elmélyítő, a zenével analóg eljárás. Babits sorozatos alliterációinak ez a mindig helyi expresszivitása még szorosabban fűződik Zalainak a formálistól megkülönböztetett, amorf szólamaihoz.

Gyökeres szenzualizmusa jegyében a nyelvi szemléletességet a posztimpresszionista Seurat színrakásának analógiájára – Meier-Graefe magyarázata nyomán – kívánja erősíteni. A költői kép és a rím ütközésében, úgymond, az újságos szókapcsolatban fokozható az az érzékletesség, mely a versben az eredeti benyomásból mindig elvész: ilyenkor "valami vaskosság veszekszik valami felhősséggel". A kontrasztoknak a nyelvi jelentésben megmutatkozó elvét ugyancsak James nyomán fejti ki, de példái közt idézi Zrínyit is: Gyújtja kemény szívét s hagyja lángos tűzben / Haragban henteregni és kevélységben. De ez a két sor már a Zrínyi és Tasso-ban is "eredeti"-nek dicsérve szerepel, mint ahogy Aranyról, Babits ideál-képéről az Ártatlan dac posztumusz közlésekor Gyulai Pál kiemeli, mennyire kedvelte az ellentétes hangulatok összeolvasztását. A problémák egyre újabb összefüggésben át-

élése a kérdőjel-állapotban élő emberre jellemző, ahogy Dienes Valéria Babits alkatát bemutatta. Mindenesetre ettől kezdve se szeri, se száma "a vaskossággal veszekvő felhős" szókapcsolatoknak: pl.: keserű lelkemet kiadtam, mint fájó genyet a beteg. (Sírvers) Ütköztetett rimpárjai a hozzájuk tartozó sorok szimbólumai: nő ma - néma; árva - bezárva stb. Így fest Babits vastagabb ecsettel, ahogy Kosztolányinak új költői nyelvszemléletét jellemezte. De még jellegzetes összefoglaló befejezése, mely egy-két versében Kardos Pálnak is föltűnt, szintén James lélektanából átmintázott eljárás, nem pedig csattanó. A tudatáramlás lefolyásáról ő állítja, "legfontosabb eleme a befejezés. Ez a tudatállapot jelentése, vagy ahogy mondjuk, tárgya."

James lélektani ismeretkritikája s az ő nyomán Babits is megkülönbözteti az Ént és az Enyémet, ami A lírikus epilógja szerint az alany és a tárgy kettős tagolásának felel meg. Az Anyám nevére típusú vers eredményes kísérlet a költői Énnek a lelki működés törvényei szerint objektív kifejezésére. Az Enyémeket számszerűen sokkal több versben objektíválja. 1912-ig írt versei kéziratos gyűjteményéből, az un. Angyaloskönyv-ből kiderül, 1903-tól 1906 juliúsáig írt költeményeit ciklusos kötetté komponálta. Köztük egyetlen ciklus akad, a "Lyrai festmények", melynek mind a 11 darabját fölvette első kötetébe, és a legelsőt is csak korrekturában hagyta ki. A többi ciklusból csupán szórványosan vett át két-három verset. Mivel a Levelek Íris koszorújából még számos, 1906- és 1908 közt írt "lírai festmény"-t tartalmaz, szemléletformájukat a fiatal Babitsra beszédesen jellemzőnek kell ítélnünk.

Az 1906-os ős-kötetben a "Lyrai festmények" c. ciklusát két mottó vezeti be. Az egyik Baudelaire Fároszokjának az utolsóelőtti s az azt megelőző versszaka, a való világot az Én megsokszorozódásának, többszörös visszhangjának hirdeti. A másik mottó Browning Dramatic Romances and Lyrics-ének előszavából való: "Bár kifejezésmódja gyakran lírai, de mindig drámai elvű, és ahány a képzelt személy - nem az enyém -, annyiféle a kifejezés." A "lírai festmények" elnevezést Babits Walter Pater Winckelmannról szóló tanulmányából vette: épp Browning Dramatic Personaejéről írja Pater, hogy a koncentrált kisvilág (mikrokozmosz) sűrű szenvedélyét a festészet "indirekt formáival, mellékesnek látszó, mégis fontos részletekkel, az atmoszférával, előtér és háttér" érzékeltetésével lehet megragadni, de a költészetben ehhez még a legapróbb részletek, a finom nyelv legtávolabbi célzásaival "kétszeresen, sőt háromszorosan megtört fénysugarai szükségesek". Babits egyetemi előadásaiban is szól a költői objektivációnak erről a válfajáról, és Goethével mondja: "Az idegen ember léte a legjobb tükör, ahonnan magunkat megismerhetjük." Képzelt személyeiről Browning azt írta, nem az övéi - Babits azt mondhatná, az enyémek.

A lírai festmények nagyvárosi képekre, Babits "persona"-ira és gondolati tárgyak verseire oszthatók.

Nagyvárosi verseket Baudelaire "Tableaux parisiens"-jeinek mintájára, továbbá az "Őszikék" néhány darabjának példájára írt. De már A világosság udvara is csak első látszatra naturalista alkotás: a szerző Juhász figyelmét előadási modorára hívja föl. Nos, a verset a hősköltemények tagolása szerint adja elő: a tárgy megnevezését a hős - a vakudvar! - születésének és növekedésének elbeszélése, majd a ház életével jellemzett viszontagsága, ezt selejtjének seregszámlája követi, mely a hely mitológiájának képébe csap át. A befejezés szónoki kérdése - Mi van benne? Mi bánt úgy engem benne? - már szimbolikus jelentésre utal: a ház zajló élete alatt erjedő szemetes udvar képe titkolt belső világunkat idézi. A Régi szálloda ősz-

tönző mintája Arany Hid-avatása. Mint a korabeli élet mozgalmas krónikája társadalomrajznak is beillik, de ahogy a fogadóba biztos halálukra érkező vendégek kiszabott végzetükről öntudatlanul virgonckodnak, a schopenhaueri vak akaratok ún. "kis világtörténelmé"-nek megtestesítői, akiket a sors éppoly bábszerűen mozgat, mint a frankfurti mester fölfogása szerint Carlo Gozzi figurái mozognak: események és helyzetek változhatnak, ők mindig ugyanazok. De ez a szemléletforma az ötletet áthasonítva és kritikával adja elő, és a festői hatást interdiszciplinárisan alkalmazza, amikor a kontrasztok kompozíciós elvét mind A világosság udvarában, mind a Régi szállodában a jelentéstan szintjéről az esztétikai minőségekére emeli, és a természet tarka teljességének érzékeltetésére törekszik. Kosztolányi-nekrológjában Babits elhunyt barátját Shakespeare, magát Dante követőjének vallja. Csakhogy fiatalkorában az ő eszménye is Shakespeare volt, akit a német romantika nyomán értelmezett teljes természetnek: Friedrich Schlegel látta a szépet és csúnyát a természettel felérő egységnek az ő művészetét, és az a Schelling, akit Babits fogarasi Shakespeare-előadása szorosan követ, a disszonancia elvéből kiindulva a tragikum és komikum egyeztetésének elvét vonja el drámáiból tanulságul. Amikor Babits a "tarkaság"-ot tartja a valóságot megközelítő kifejezési elvnek s ezt nem egyszer a disszonancia különböző esztétikai és stilisztikai eljárásaiban valósítja meg, ehhez a példához igazodik, de elgondolkodtató, amint Zalai 1910-ben a realitás fölépítésére, úgymond, "a kevert módszer dialektikáját" ítéli érvényesnek, Babits is a "kevertség" fogalmát használja a "tarkaság" szinonimájául. A világosság udvarában a rút és az ünnepélyes kontrasztja, valamint a költői nyelv "külsősített" (szimbolikus) és interiorizált (érzelemmel telített) ellenpólusai érzékeltetik a "tarkaság"-ot. A Régi szálloda egész szimbolikája a disszonanciák különböző fokozatain át, másrészt ironizáltan bontakozik ki. Amikor pl. a ponyvaszagú rémtörténetet sanzonritmusra kottázza, akkor – ahogy két évvel korábban Kosztolányinak fogalmazott – a formával tagadja a tartalmat, de miképp a versben az élet mértéke a disszonancia, ennek eszköze a nyelvi komikum is. Sőt, amint a történet haláltáncszerűen véget érne, Babits olyan epilógussal toldja meg, mely Solger tragikus irónia-fölfogásához áll közel.

A két vers jelentésrendszerét Arany örökségeként látszat és való ellentéte táplálja: A világosság udvara egy látszat ellentétét, a Régi szálloda egy valóság látszatát tárja föl. A Mozgófénykép csak kisebb leleménye, hogy az urbanizált élet egyik legendájának, a mozinak az élményét a költészet formanyelvén filmszerűen is adja elő, de sokkal jelentősebb benne a látszat látszatának nagyszerű kifejezése. A Mozgófénykép három síkon elevenedik meg: a "szenzációs szerelmi tragédia" síkján, egy lelkesen magyarázó, korabeli nézőnek a filmmel együtt pulzáló naív tudatában és a szerzői közbeszólások és ironikus felhangok kommentárjában. A versbeli film befejezése Arany A kép-mutogató c. balladájára játszva rá, egy korábbi tudatforma kritikájává válik. A kritikát öregbíti, hogy az értelemszerű befejezés után fejeződik be igazán a vers: miután a "szenzáció" végetért, a néző belefeledkezésének és az iróniának a szerepe is lezárult, egy tipográfiai csillag után a versbeli közönség olyan sóvárgása hangzik föl a már egyszer tönkreironizált csodavilág után, mellyel a Mozgófénykép jelentésrendszerének ritmusa a nietzschei "örök visszatérés" analógiájaként jelenik meg, máskülönben az irónia hatványozása. Ahogy viszont a versnek, mint nagyvárosi legendának a valóságképe rendre kibontakozott, s ahogy a Régi szállodában az élet körforgása vagy pl. a Párizsról szóló költemény költői világa kiteljesedett, erről a megjelenítésről Babits egyik levele ezt mondja: "Egy legyező, amely

bomlik, kibomlik egyre jobban..." A Játékfilozófiában hasonlat-szinonimákkal ismétli meg, hogy az időben kiteljesedő világ olyan, mint egy szétnyitott színes legyező, a kártyacsomag, amit a bűvész széthúz, mint harmonikát, vetitett sugárkéve s végül a világdifferenciálódás e szemléletmódjának tanítójaként Plótinoszt nevezi meg. Babits nagyvárosi versei valóságképének kibontakozása Plótinosznak a filozófiatörténetben "zarándokút" néven emlegetett dialektikájával vág egybe, mely szerint a valóság szerkezete a megismerő fokozatok különböző realitásai ranglétrájának megjelenési módja, a Játékfilozófia Szókratészének szavával "hypostasiája". Végső soron ezek a nagyvárosi versek úgy objektívek, hogy Baudelaire mottójához meglehetősen híven, a valóság különböző szabadságfokainak labirintusaiban visszhangzó rendelkezések.

Browning a színműíró pozíciójából belső monológokat ír, Babits viszont az objektív Enyémekben lappangó életeket élve ki, ritkán ír belső monológot, s hajlik az életképszerü megjelenítéshez. Browning dikciójáról épp ő maga mondja, hogy "a félbemaradt mondatok költészete", de pl. az Aliscum éjhajú lányának magánbeszéde a tudatlíra stíluseljárásaival épül föl. Ugyanakkor a barbár kurtizán egy szemlélő tudat iróniájának nagyítója alatt esztétikai kontrasztokban egyszerre kifejezett és megtagadott alakrajzként egy világrend kicsinyített másának mutatkozik. Ahogy a lány gondolatait, "félig öntudatlan árnyalataival" foglalja szavakba, ugyancsak az objektív költészet egyik föltáró értékét teremti meg.

Babits iker-verseiben (pl. a Strófák a wartburgi dalnokversenyből), ahogy Németh László észrevette, "két ilyen forma egymás után következve egy harmadikat ad". Pl. magát a dalnokversenyt, mely az ellentéteiben élő, "tarka" természetre utal. Hasonló és mégis más a Galáns ünnepség rendszertani szerepe. Nem drámai monológ, s így a tudatfolyam itt gyérebb stíluseszközei helyett a biedermeier szalonnyelv, a menüettet-mereven idéző ritmus, valamint a költői beszéd más automatizmusai rajzolják ki a hercig dáma alakját. A Galáns ünnepség az Aliscum éjhajú lányának irónikus jele. A barbár örömlány naív repesése, akárcsak a Régi szálloda vendégkoszorújának virgonckodása, sorsának végességét előrevetíti, és a Galáns ünnepségben ez a hiábavaló ágálás a gépezetté vált életet, mint a figura mélyebb természetét állítja elénk: ennek esztétikai-stilisztikai érzékeltetése ezúttal az irónia, mely immár részben sem a jellemből következik, hanem egy bábu, egy marionett-figura léthelyzetét érzékelteti. A vers eredeti címe (Fete galante) Verlainenek arra a kötetére célzott, melyet a commedia dell'arte ihletett, s így újra eljutottunk a Gozzitól származtatott jellemfölfogáshoz, Tény, hogy elsősorban a nő-alakok bábu-szerepe, automatizmusa Babits visszatérő eszméje: J. Soltész Katalin pl. stíluseggyezést lelt a Galáns ünnepség meg a Novella az emberi húsról és csontról alakleírása közt, márpedig az utóbbi a nő-alakok emberi gépezetté válásának eszméjére épül.

A bábu, mint az ember "persona"-ja tartósan foglalkoztatta Babitsot: irónikus filozófiával dolgozta föl az összefüggést a Merceriában, de legelső megjelenését A halál automobilonban észlelhetjük, s mivel ez a vers konkrét bajai élményhez köthető, a lelki indíték életrajzi alapját is ki tudjuk mutatni.

Több érv szól amellett, hogy a Levelek Íris koszorújából mint kötet maga is összefüggő jelentésrendszer, s ezen belül a bábu szimbóluma már ikon: nemcsak az Aliscum éjhajú lányáé a Galáns ünnepség, hanem pl. a Régi szálloda ilyen ikonikus jele a Cumulus.

A gondolati tárgyak lírai festményei közé tartozik pl. Az örök folyosó, az egyéni sorsot útvesztőbe vezető lét jelképi objektíválása, s ezt az alapeszmét a verszárlat (S megint elölről) színpadi utasításként megerősiti. Az objektív lírai festmény igen jellegzetes példája, hiszen Babits a belső élet egyik összefüggését, sőt némiképpen önszemléletét beszédes részletekkel gazdag képben (szimbólumban) tárgyiasítja. Vallomása szerint a Sunt lacrimae rerumban az anyag lelkét kívánta objektiválni, és csakugyan Fechner beleérzéselméletének ötletéből kiindulva egy szobabelső animisztikus életképében arra ad példát, miként lehet e környezet legprózaibb tárgyainak megjelenítésével, az alanyi vallomás mellékzöngéi nélkül önmagunkat kifejezni. Meghökkentően hasonló benyomásról ad számot Füst Milán akkor még asztalfióknak írt naplója egy-két évvel későbbi lapjain.

Babits objektív lírai törekvéseinek legközelebbi rokonát nem a Neue Gedichte Rilkéjének metafizikusan szemlélet alakrajzaiban és állatcsendéleteiben, még csak nem is Ezra Pound álarcos és helyzet-verseket tartalmazó Personae c. kötetében, hanem a tárgyi megfelelések poétikai elvének és költői gyakorlatának Eliotjában ismerhetjük föl. Hasonlóságukból és különbségükből még plasztikusabban kidomborodik Babits objektív lírájának természete. Mindketten kiiktatják a lírai érzelmeket, de Eliot — így tartja pl. Mathiessen is — fizikai tárgyak megfigyelése helyett szellemi állapotok analízisét prózai részletekkel konkretizálja, Babits viszont az objektív lírát a költői megismerés tágabb lehetőségének tekinti. A Golgotai csárda és a Journey of the Magi rokon bibliai tárgyát igen eltérő szemlélettel fejezik ki. Ugyan mindketten az emberi jelenlét törvényszerűségeit fürkészik egy demitizált tudattartalomban, de Eliot a mellékes, köznapi külsőségek tükrében jelenit meg, saját versére rá-rákérdez, s ezzel minden nagyság fonákjára világít, Babits drámaibb előadása térhez és időhöz kötött szituáció-vizsgálat. A passió legendájának születését egy aktív, otromba szemtanú utólagos viselkedésében ragadja meg, de egyenes idézeteiben a legenda ismert motívum-rendszere lappang, és drámai feszültségként mindinkább felszínre kerül. Keresztury Dezső kitünő meglátással Az angyal c. novellában Babits önszemléletére ismert. Azáziel jól szemlélteti Babits költői objektivításának értelmét is, "a szomjúságot az emberi lét ősforrásai után", de "a tapasztalat mámorával betelni nem tudó szív telhetetlenségét" ugyancsak. Babits objektív költészete nem a líra tagadása, hanem határainak megismerő célzatú tágítása. "Lírai objektivitás" — írta Rónay György, aki a költő szándékát lényegre tapintóan jellemezte. A filozófia mérlegén a fiatal Babits indítéka lélektani, versei ismeretelméleti természetűek, de van érintkezési pontjuk a logikával is: a gondolati tárgyak lírai festményei Meinong tárgyelmélete objektumtól megkülönböztetett objektívumának, nem-létező, de ismereti tárgyaknak felelnek meg.

Füst Milán "személyes személytelenség"-ének, hogy Bori Imre érdekes könyvét idézzem, geneziséről egy nemrég megjelent tanulmányban próbáltam filológiai számvetést készíteni. Most előadásomat költészettudományi következtetésekkel kívánom tőlem telhetően árnyalni. Füst lírájának legegyénitőbb vonása fantasztikuma, mely tapasztalatfölötti mozzanatokban és jelenségekben, regés lények különös vagy éppen sose-látott viselkedésében mutatkozik. A Füst Milán-i regés képsor az éberálom, a képzelgés működése szerint pereg, de eseményeit és motívumait az Ezeregyéjszaka mélyen magáévá élt, esetenként kimutatható élménye táplálja, ill, hasonló képzetekből, az arab mesegyűjtemény krónikásának magatartásával szövi tovább fantasztikumát, verseinek egyszerre tragikus és groteszk, magasztos és kisszerű világát, melynek ezt az önel-

lentmondó életlátását is a Kelet középkora és ókora mezsgyéjén kialakult mintája határozza meg. A fantasztikum Todorov szerint mindig epikus természetű, ami majdnem igaz. Füst verseire föltétlenül talál, de a tapasztalat fölötti látomások biográfiai vonatkozások, lírai vallomások nélkül is a sors szélsőséges helyzetei közt hánykódó személyiségnek dramaturgiáját közvetítik. Ez a költészet világteremtés, költője profán legendákat ötöl ki, melyeket maga is az ámulat zöngéivel ad elő. Az Ezeregyéjszaka sem tiszta epikum, számos dalszerű maxima gazdagítja, prototipusának tekinthetjük a halott város ércbe vésett bölcsességeit, és Füst Milán legeredetibb versei egyesítik az Ezeregyéjszaka különböző szemléletformáit: fantasztikus mozzanatokhoz megigézett szemlélőként fűzi maximáit, majd az immár kettős síkon kibontakozó vershez indulatkitöréseit vonatkoztatja. Esztétikájában az alkotásnak ezeket az, úgymond, teljesebb dimenzióit a legjobb művészi lehetőségnek tartja, hogy képzelete a "tökéletlen élményeket kijavítsa". Karvezetőnek nevezte magát, s első verseskötetének szerkezete, melynek fontosságát Bori hangsúlyozza, ódák, epodoszok, kardalok és elégiák ciklusaiból áll, mint ahogy Naplójában görögebb költőnek hirdeti magát Babitsnál. Görögök és Ezeregyéjszaka hogy férnek össze? Nem figyeltünk eléggé arra a versére, mely szinte költői testamentuma: Egy hellénista arab költő búcsúverse. Költeményei egy természetbölcselő ős-költő tudatával, az egyetemes megrendülésnek a "mi" beszédhelyzetében tolmácsolt szózatai, személyen túli tanítások: ebből következően elsődleges képi megnyilatkozása a vízió, stílusalakzata a gnóma és nem utolsósorban jellemzik az indulatok retorikai figurái. Az antikizáló, "görögös" költői pozíciója így kerül összhangba az Ezeregyéjszaka hitregei világképének önálló, eredeti folytatásával. Később már nincs szüksége ennyire különös miliőre, hogy belső szemléletéből személyiségét közvetve kifejező léttörvényeket kivetítsen.

A fantasztikus rácsodálkozás, a látomásból kiolvasott tanítás és a reflexió hármas fokozatú versszervező képletéhez annak a Lippsnek beleélés-elmélete vezette, akit hivatalból benyújtott önéletrajzában esztétikai mesterének ismert el. Lipps esztétikájában az objektív világgal azonosulásra a tárgyakban "rejlő érzületek", az ellentétes esztétikai minőségeket tartalmazó kontrasztok egysége, antropomorfizmusa, szimmetria, és aszimmetria dialektikájának alapelve indította, mely a beleélés alapföltételének a "térszerűség"-et minősítette. Objektív költői világa egy ősi természeti rend hierarchiájának mása, mely részben átveszi az Én problémáinak kifejezését, részben fölöslegessé teszi. Ars poétikájának az az érdekes végkicsengése, hogy az expresszionizmus egyik törvényalkotója, Worringer, Lipps beleélés-elméletéből vezette le az avantgarde egy-két alapelvét, és Babits, aki miután Fogarason megismeri Bergson műveit, a térszerűsített lírában olyan elő-expresszionista versek megírásához jut el, mint pl. a Levél Tomiból, az Atlantisz, majd a merőben staccato dikciójú Haza a Telepre, márpedig az expresszionizmus Bergsont is ősének tekintette, ahogy pl. Gunter Martens könyve vallja. Ebben a megvilágításban kereshetünk összefüggést Füstnek már első kötete és a továbbfejlődött Babits, valamint az avantgarde között.

BODNÁR GYÖRGY

A NYUGAT IRODALOMSZEMLÉLETE

Ma már az lenne az időszerű, ha a Nyugat irodalomszemléletét a kritikatörténet összefüggésében kísérelnénk meg értelmezni és rekonstruálni. Ugyanis a folyóirat ítéletei és balítéletei, de még a programcikkei és vita-iratai sem képesek kifejezni azt a gondolatmenetet, amelyet az irodalmi forradalom a költészetben és a szépprózában, valamint a Nyugat corpusában realizált. 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. Németh G. Béla már meggyőzően bizonyította, hogy a Nyugat-mozgalom felléptekor az egykor termékeny pozitivista eszmék regresszív irányba fordultak át, s a darwini létharc és kiválasztódás tételének, valamint a nemzeti kérdéseknek az összekapcsolásával a magyar pozitivizmus ideológiai szerepet vállalt a nacionalistává torzult magyar liberalizmus rendszerében. De a korfordulónak a pozitivizmus tiszta képletével is szembe kellett néznie, s válasza csakis a folytatás és szakítás különös gesztusa lehetett. A pozitivizmus és az ellenhatásaként kialakult impresszionista szemlélet ugyanis ugyanabból a szkeptikus világnézetből táplálkozott, amely a XIX. századi nagy eszmerendszerek összeomlását követte. Az új szemlélet csak a végső következtetést vonta le, s ha elődje úgy vélte hogy örökre megfosztotta trónjától a metafizikát, az impresszionizmus a világnézetnek igyekezett hátatfordítani, megtagadott minden a priori ideát és prekoncepciók helyett a pillanat és a szubjektum válaszaihoz igazodott. A korforduló legtekintélyesebb kritikusa, Ignotus – amikor a teória területére lép – ezért folyamodik az impresszionizmus kritikai kódexéhez: "Jó volna tudni, s ha tudna az ember: biztos mértékkel mérni. De nem lehet. Világ nincs a világon, csak ének vannak, melyek magukról tudnak, annyit, amennyit... Egyéb tudás nincs. És egyéb törvény sincs, mint az Ének titkos és megragadhatatlan törvényszerűsége..." De ez a tiszta képlet voltaképpen soha nem érvényesült sem az ő, sem pedig a mozgalom gyakorlati kritikájában. Mert igaz, hogy sokat idézett tétele szerint – "a művészetnek semmi egyéb törvénye nincs, mint ez az egy: tudd magad kifejezni!" –, de csak folytatásával együtt igaz és hiteles: "az, hogy valamely időben, függetlenül az időtől, ennek tartalmától, politikai és gazdasági állapotaitól, l'art pour l'art mit érzünk szépnek, az mégis csak ettől az időtől, ennek tartalmától, politikai és gazdasági állapotától függ." A szellemi függetlenség látszólag apolitikus elvét is hasonlóképpen értelmezi: "Aki – írja – az irodalom szabadságáért harcol, az a nemzet szabadságának is katonája." S voltaképpen ugyanez az összefüggés jelenik meg azok gondolatmenetében is, akik a társadalmi gondok felől közelítik meg az irodalmi forradalom programját. Gondoljunk Ady nevezetes soraira a társadalmi és irodalmi megújulás összefüggéséről, vagy gondoljunk

visszhangjára, Kaffka Margitra, aki egyik nyugatos szellemiségű regényhősét ekképpen beszélteti: "Nézze, itt ez a vers... ez semmi, ugye, ki gondol itt komoly ügyre. De sose olvastuk, s így mondva, ilyen furcsán! Végre is elfogadjuk és a többit is... És egyszer, tíz év múlva, tán ezek a megdolgozott lelkek termőföldje lesznek a politikai vagy társadalmi forradalomnak..." De sem Ignotusban, sem pedig társaiban nem élt igazán a teoretikus összefoglaló igény, ezért ismét a rekonstrukcióhoz kell folyamodnunk. S ekkor hamar felfedezzük, hogy Ignotus már A Hétben lefolytatott nagy polémiáiban egységes irodalomkoncepciót alkotott, amelynek középpontjában egy emancipált irodalomeszmény áll. Fő vitatémái a konzervatív népiesség, az irodalom szabadsága és az irodalom autonómiája. Kiindulópontja az volt, hogy ellenfelei a népiességet a paraszti jelleghez kapcsolták, amelyet azonosítottak a nemzeti karakterrel; s a nemzeti irodalom kritériumát is ebben az irodalmon kívüli eszményben látták. Nyilvánvaló, hogy azok a rétegek, melyeket a polgári fejlődés hozott létre, kirekesztőnek érezték a nép-nemzeti eszményt, s felismerték benne a konzervatív osztályok önösségét. Ignotus az új rétegek nevében támadta a nép-nemzeti koncepciót és irodalompolitikát. Amikor szociológiai problémákból indult ki, a falusi népiességet bírálta, az irodalom belső vitáiban pedig az író szabadságáért és a művészet autonómiájáért küzdött. Nem csupán taktika volt ez: az író szabadsága már fogalmilag is kizárta a konzervatív normák érvényességét, s a művészet autonómiájának elve leválasztotta a kritikai értékelést az irodalmon kívüli kritériumokról A Nyugat irodalomszemléletének másik nagy formálója és kifejezője, Osvát Ernő más módon szolgáltat hasonló bizonyítékot. De meggyőződéssel minősíthetem kritikusnak is, mert egy folyóirat szerkesztését — mint egy irodalomszemlélet megfogalmazását — a legmagasabb rendű kritikai munkák közé sorolom. Osvát Ernő programot voltaképpen nem is a Nyugatban adott, hanem már korábban, a Figyelőben: már ekkor elsősorban a polgárosult nyugatra figyel, igyekszik megismertetni olvasóival az európai eszmeáramlatokat, rendszeresen feldolgozza a nagy – főleg francia – folyóiratokat, s gazdag és igényes kritikai rovatában a magyarországi viszonyokhoz képest meglepő mozgékonysággal követi a világirodalom fejlődésének irányát. S hogy ez nem puszta külföldieskedés, a folyóirat szelleme mellett a szerkesztő programcikke bizonyítja: a magyar tehetségek pusztulásáról szól ez, s a középszerűség uralmáról, majd mindkettő fő okáról, a közönyről, mely nemcsak a környezetből árad, hanem a harcot feladó alkotókból is. Osvát tehát a minőség küzdelmére hívta fel új szándékú író-társait, s ezzel elindította azt a láncreakciót, amely a Nyugat-mozgalmat társadalmi forradalmak előkészítőjévé is tehette.

Az irodalom emancipációja azonban csak eszköz volt, s a Nyugat irodalomeszménye attól függött, hogy milyen élettartalmakat, életérzéseket, eszmeáramlatokat és irodalmi irányokat foglal össze. A Nyugat előtti modern magyar irodalom is sok mindent észrevett a századforduló változásaiból, amelyek a társadalmat és a politikát éppúgy átformálták, mint az életformát és az emberi viszonylatokat, s amelyek a természettudományos világkép módosulásában éppúgy megnyilatkoztak, mint az új erkölcsi tipológiában, valamint a valóság és művészet új viszonyában. Ady felléptéig megszületett a városi életmotívumok költészete, szenvedélyes irodalmi viták ostromolták a régi ízlés és esztétika falait, sőt a kisprózában az új életérzés és az ennek megfelelő új stílus is megjelent. De e költészet új életmotívumai a régi vers keretei között szorongtak, a kritikai viták pedig csupán az új célok irányát jelezhették. Ady pontos szavaival: "Mi elmaradunk messze. Csak az ideák szárnyalnak el hozzánk. A körülmé-

nyek, a dolgok még nem." Az irodalom világképe és önszemlélete tehát kiegészül, de még nem alakult át. Az átalakulás feltétele az új szintézis volt, melynek megteremtése a kor új költőjére várt: a részeredményeknek nemcsak az összegezése, hanem egy új rendszerbe való beépítése is. Ezt az új rendszert csak az építhette fel, aki a torlódásban felismerte a jövő logikáját, s aki megtalálta a kifejezésnek azt a formáját is, amely egyszerre volt képes közvetíteni az ellentmondásokat és a feloldást, a kuszaságot és a történelem rendjét, a kétségeket és a hitet, s az önépítést és a közösségi feladatvállalást. Ennek az új minőségnek nemcsak a kiküzdése volt nehéz, hanem a megnevezése is. A magyar irodalmi forradalom irodalomszemlélete ezért őrzi még sokáig a pozitivizmus eszméit, s ezért fogadja be egyszerre a szocializmus gondolatát, valamint az egyéniséget felszabadító szubjektivizmust.

A századelő magyar szellemi életében még mindig nagy hatásúak az előző korszak nagy filozófiai irányai és egyéniségei: Comte, Renan, Spencer, valamint a természettudományos materializmus és kiváló képviselői: Darwin és Haeckel. Amikor második párizsi útján Ady megpillantja Comte szobrát, valósággal felujjong: "Ami vagyok, ennek a könyvnek köszönhetem. Sorsom kezembe adta 14 éves koromban Comte könyveit." Ignotus pedig Renant idézi: "Oh, mindnyájunk apja, Renan!" Ugyanő tisztelettel szól Spencerről, aki "a leghalálosabb csapásokat mérte a gnosztikus tudákosságra, mely abban a képzelődésben ringatózott, hogy megismerheti a megismerhetetlent". S Darwin és eszmetársai is a korabeli progresszív szemléletű folyóiratok leggyakrabban idézett és elemzett gondolkodói közé tartoztak. A polgári radikalizmus ideológiájának terjedése pedig azt jelezte, hogy a baloldali polgári szociológia – Henry George, Durkheim – is számottevő hatóerő. A pozitivizmus tisztán agnosztikus válasza azonban – amint Lukács György írja – csak oly korokban és oly rétegek számára tekinthető kielégítőnek, amelyekben az élet bizonytalansága és értelmetlensége még nem vált nyilvánvalóvá. A századelő ezeket mind jobban előtérbe állítja. Innen a pozitivizmus elavulása a polgári értelmiség elitje körében. Az örökség továbbfejlesztésére először a neokantiánizmus vállalkozott, melynek badeni iskolája nálunk is hatott. Gondolatmenetét azonban a századforduló és századelő nagy irracionalistái vitték végig következetessen: Nietzsche, akinek hatása halála után bontakozik ki, majd Bergson és Freud. A századeleji Nietzsche-kultusz nem a megkésett magyar szellemi élet sajátossága: ez idő tájt Európa-szerte alig találunk jelentős egyéniséget, aki ki tudta volna vonni magát hatása alól. Több-kevesebb ideig közéjük tartozik a magyar irodalmi progreszszió legtöbb képviselője: Ady és Juhász Gyula, Babits és Kosztolányi; a magyarországi szabadgondolkodók elnöke, Fényes Samu, a természettudományos gondolkodással és a szocializmussal rokonítja a nietzscheanizmust. S Babits Mihály még a *Halál fiai*-ban is az új, értelmes, igazságos világ útjában álló úri tisztességgel szegezi szembe a bűnt, amit az életfilozófia az erény mellé emelt. Ady tanúsága szerint a kérdéssel a kor is szembenézett. S legvégiggondoltabb válaszában a rombolás utat nyitó szerepének elismerése éppúgy jelen van, mint az ámenek, az eszmények keresése. Ma is tiszteletet parancsol az a sokfelé tekintő gondolkodás, mellyel Ady – egy rövid hírlapi recenzióban – Nietzsche bonyolult képletét megközelítette. Tudta, hogy szuverén szellemi alkotás, sőt, művészet előtt áll, mely nem foglalható egyetlen egyszerű képletbe: "... szerencsés a jövendőre nézve azért, mert sokféle értelmű. Akiket mindenki egyformán ért, kerüljétek azt ..." De azt is tudta, hogy a Nietzsche-kultusz sajátos magyar szerepe történelmi és társadalmi függvény – ma úgy mondanánk: szociológiai jelenség. Ezért keresi a magyarázat befejezését a korabeli felfogadó jellemzésében,

a "példátlan félázsiai társadalomban", melyben nagyobb szerep vár az "intellektuálisokra", mint bármely más országban: "A kalandoroktól vezetett tömegekkel itt aligha fog egyhamar megbirkózni a szocializmus. A polgári radikalizmus úgyszólván meg se született. A konfesszionális szabadgondolkodás semminél alig erősebb, s a szabadkőművesség leleplezett mumus." Ez a helyzetértékelés állítja a Nietzsche-féle vitriol-lelkek mellé, s ugyanez láttatja meg vele az Igen és az Ámen férfiainak, azaz az eszmények hiányát. Így jut el az új korszakteremtő eszmék sürgetéséig és kereséséig.

Aligha véletlen, hogy Ady a bálványromboló metaforáját kitágítja, majd felcseréli a franciás entellektüelre. Ha pedig az egész Nyugat-mozgalom szellemi kapcsolatrendszerére tekintünk, kétségtelenné válik, hogy a századelő magyar irodalmi forradalmának útja nemcsak a múltromboló kriticizmuson vezet át, hanem az ellentmondásos életfilozófiák hatásán is. Nietzsche mellett az útkereső magyar írók nemsokára felfedezik Bergsont, majd Freudot is. A nietzscheanizmushoz hasonlóan mindkettő tanításai egyaránt tekinthetők a bénító kétely elutasításának és a szubjektivizmus felé mutató kiútkeresésnek. S mindkettő magyar befogadásában szükségképpen újra feltámad Ady Nietzsche-dilemmája. Babits Mihály, aki már 1910-ben az első között írta le Magyarországon Bergson nevét, a világháború közepén döbbenten ismeri fel, hogy az izgalmas idő-elmélet és a költőileg oly termékeny intuíció-tan – ha akaratlanul is – értelemellenességével a háború világméretű értelmetlen iszonyatának eltűrését készítette elő. S elkeseredése – Veszedelmes világnézet című nagy tanulmányában – Bergson mellé soroltatja Kantot, Nietzschét, sőt kedvenc lírikusait, Verlaine-t és Swinburne-t is. Freud magyar irodalmi értelmezésében pedig Kosztolányi Dezső követ végig hasonló gondolatmenetet. Ő az, aki nemcsak a regényeiben találta meg az emberi élet összetartozó dimenzióit, az újonnan felfedezett lelki jelenségekben és a társadalomábrázolásban, hanem gondolatilag is felismerte az új lélektan hatásának társadalmi és történelmi összefüggéseit. 1917-ben írta az Éjfél című antológia előszavában: "A kezdet és a vég csomóit soha sem oldották fel, mindig hallucináltak és vizionáltak az emberek... Voltak azonban korok, melyek a két pont közt csak a jelenségeket vették észre, azok a korok, melyek a földi élet harmóniájában megfeledkeztek önmagukról... A huszadik század nagyon misztikus. Miért? Mert boldogtalan, nagyon boldogtalan ... Miben higgyen? Mit valljon? Hova fusson? Attól az idegen világtól, melyet nem érthet meg, önmagába fut vissza, a rejtély elől a rejtélybe ..."

A pozitívizmus utáni dilemmával természetesen a szocializmus is szembenézett, melynek gondolatai éppen a Nyugat hőskorában kezdenek szélesebb irodalmi hatást kiváltani. Ismeretes, hogy a fiatal Ady már Nagyváradon, Fehér Dezső könyvtárában találkozhatott marxista művekkel, mások számára pedig a tízes évektől a Társadalomtudományi Társaság és a Galilei Kör volt a szocialista ismeretek forrása. Igaz, a marxizmus elemei legtöbbször elég szervetlenül épültek be gondolatvilágukba, a szocializmus nemcsak szépirodalmi kísérleteikben, hanem a Huszadik Század-cikkeiben és kiadványaiban is sokszor keveredett másfajta filozófiai, világnézeti elemekkel. Az igazi fordulatot az írók világszemléletében is a szocialista mozgalom és forradalom teremtette meg. Már a tízes évek első felében is megfigyelhető a szocialista eszmék közvetett vagy közvetlen hatása például Ady és Kaffka műveiben, társaik szélesebb köreiben azonban akkor kezd kialakulni a forradalmi gondolat, amikor a világháború nyomorúságának hatására fellendülnek a tömegmozgalmak, s nyilvánvalóvá válnak a társadalmi ellentétek. Ez persze, nemcsak az irodalomszemléletet alakította át, hanem magát a Nyugat irodalmát is, sőt, a kritika történetében aligha nélkülözhetjük

e közvetlen és közvetett – műveken keresztül érvényesülő – kötöttség figyelembevételét. Közismert, hogy az első világháború második felében fokozatosan átalakul az akkori modern magyar irodalom egész világa, szociológiai képe, indulata és stílusa, s ezt nemcsak az éppen fellépő magyar avantgarde, hanem a Nyugat is jelzi. Ady Endre A halottak élén nagy költői összefoglalását írja, s költő-társai is egy keményebb líraiság eszményét követik. Móricz Zsigmond izgalmas kísérletek után a Szegény emberekhez és A fáklyához érkezik, Kaffka Margit pedig az impresszionista és a lélektani regény után újrealista prózában rögzíti a háborús világot. Innen nézve Kassák vitája a Nyugattal alighanem hamis alternatívákat állított fel. A Nyugatnak és a magyar avantgarde-nak meg kellett osztoznia az új korszak megteremtésének szerepén: a világháború második felében még csak sejthető volt, de a forradalmak radikális fordulata után nyilvánvaló lett, hogy a következő irodalmi korszakot a Nyugat megújult öröksége és második nemzedéke, valamint a kibontakozó avantgarde határozza meg. Ezért lesznek az első világháború utáni nyugatos nemzedék legjobbjai az értelem és a törvény keresői. Halász Gábor az egyéniség fegyelmezését és a világnézet nélkülözhetetlenségét hirdeti: "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. A Világnézet nélkül csak a passzív szemlélődés olcsó gyönyörét élvezheti lelkünk." A fiatal Németh László pedig – nyugatos korszakában – a belső bírálat mindenhatóságát fellebbezi meg: "Mi szüksége az irodalomnak írott vagy íratlan ízlés-kódexekre, a tehetség úgyis átlép a törvényeken? Csakhogy, nem mindig lép át. Vannak korok..., amikor kiváló írók fognak össze, hogy a bizonytalan ízlést megszorítsák. A tehetség nem feltétlenül lázadó, lehet fegyelmező is. Választani van annyira a szellem emberéhez méltó, mint korlátokat döntögetni." Voltaképpen a Nyugat nagy nemzedékének önvizsgálata is bizonyítja ezt a szemléletváltozást. Babits Mihály a Veszedelmes világnézet megírása után nyolc évvel az új klasszicizmus programját hirdeti meg, mely egyképpen tudomásul veszi, hogy a világháború eltorlaszolta az új világteremtő remények útját, s hogy az írók nem térhetnek vissza az önkifejezés zavartalan öröméhez, meg kell próbálniuk új rendet teremteni a tárgyias ábrázolás útján és az alapigazságok reményében. Az új nemzedék sem kategorikusan követeli az új ízlés jogait, hanem az irodalom megváltozására hivatkozik. A fiatal Németh László megérti a Nyugat liberális kritikáját is, hiszen az – mint írja – a szétesés korízlés alól kiszabaduló magányos egyéniségekkel áll szemben, akiknek alkotásai felett csak saját törvényei ítélhetnek, a háború utáni nemzedékben viszont egynemű ízlés alakult ki, mely megteremtette a kor íratlan kritikai kódexét: a mű előtti alázatot, az egyéniség-kultusz tagadását, a komponáló szigort, a mű belülről kifelé determinált jellegét, és a szükségesre szorítkozó egyszerűséget. Mindazt tehát, amivel a második nemzedék a Nyugat nagy lírája után is újat tudott teremteni, s ami József Attila szocialista klasszicizmusában teljesedett ki.

Mindez persze előfeltevés, amit csak az ment, hogy a rendszerező munka kezdetén nélkülözhetetlen. Munkahipotézis az Irodalomtudományi Intézet kritikatörténete számára, mely Komlós Aladár tudománytörténeti fontosságú kezdeményezése után remélhetőleg nemsokára eljut a huszadik századig.

RÓNAY LÁSZLÓ

A NYUGAT ÉS A ZENE

A tizenkilencedik század végén, de még a huszadik legelején is erősen érezhető volt a magyar zene megosztottsága. A hetvenes-nyolcvanas években ugyan intézményesen is megerősödik a főváros zenei élete, hiszen a szabadságharc után nem sokkal alapított Filharmóniai Társaság után Liszt Ferenc elnökletével és Erkel igazgatásával létrehívják a Zeneművészeti Főiskolát, majd a budapesti Operaházat is. Az oktatás területén egyre több nagy tehetségű német mester tűnik fel, s hovatovább az egész magyarországi zenei ízlés hatásuk alá kerül. A német romantika mintha Magyarországon folytatódott volna tovább, kicsit fáradtan, de gondtalanul és elegánsan. Ez a romantikus ízlés meghatározója volt a századvég kompozícióinak, s még az olyan jelentékeny művészegyéniségek alkotásain is ott hagyta ihletését, mint Dohnányi Ernő.

Ugyanakkor a kifejezetten magyar kezdeményezésű zene mindinkább a szalonzene szintjére süllyedt le, vagy ugyancsak romantikus hatások alá kerülve elnémetesedett. A franciás műveltségű fiatalabb zeneköltők döbbenten eszméltek rá, hogy zenénk elveszítette magyar karakterét. "A fiatalabb zenésznemzedék tagjai – írja Szabolcsi Bence[1] – 1905 táján riadtan eszmélnek rá, hogy a múlt század nagy romantikusai hiába győztek, minden vonalon, győzelmük, ha nem is látszólagos, de ideiglenes megoldást jelentett. A magyar zene létkérdéseit sem ez a nemzedék, sem előtte senki, lényegében nem oldhatta meg. A kérdések mélyebben feküdtek, bonyolultabbak, mint ahogyan annak idején az úttörők a nemzeti korszak hatalmas fellendülésében s a maguk lázas lelkesültségében látták. Nem elég a nemzetet dicsőíteni, ha azt sem tudjuk még lényegében, mit hordoz magában ez a nemzet – nem elég, ha mámoros lelkesedéssel keblünkre öleljük a népet, mikor még arcába se néztünk, ki vagy, mit akarsz tulajdonképpen?"

Kétségtelen, még Bartók Béla első műveit is némi bizonytalanságot mutatnak. Talán öntudatlanul is, a kései Liszt világát folytatja, a sokat emlegetett és akkor nagy sikert aratott K o s s u t h - S z i m f ó n i á b a n pedig, jóllehet erősen németellenes dallamfordulatokat írt, mégsem sikerült magát a századvégi magyarkodástól teljesen függetlenítenie. S minél zajosabb volt a siker, annál nagyobbak voltak lelkében a kétségek, vajon jó útra talált-e ezzel az irányzattal. Hiába írt a szimfónia bemutatója után lelkendező sorokat Kacsóh Pongrác a Z e n e v i l á g b a n, hiába vélte Bartókot Richard Strauss egyenesági örökösének, a fiatal zeneszerző jól érezte, mélyebbre kell ásnia, máshol kell keresnie a német hatás ellenszerét. Mert Budapest a felszín alatt még német város volt, polgárai szivesebben beszélték a német nyelvet. "Nem csoda – mondta Kodály Zoltán a század első éveinek zenei életére emlékező előadásában

1. S z a b o l c s i B e n c e : A magyar zenetörténet kézikönyve 1955[2] 52–54.

a Nyugat-barátoknak[2] –, hogy ebben a nagy német világban borzasztó vágyakozás fogott el bennünket az igazi Magyarország után, mely Budapesten nem volt található, mert Pesten úgyszólván német volt a zene hivatalos nyelve. Mi ámulva láttuk ezt, mert az újságokból, ahonnan eddig ismertük, Budapest a millennium dicsfényében úszó magyar élet fókusza volt szemünkben és ebbe a nagy csalódásba képtelenek voltunk belenyugodni."

E nemzedék vidéki városokból származó tagjai, akik hallották, amint a szolgálók, a szüretelők, a parasztemberek énekelnek, azonnal megérezték, hogy a magyar zene ősforrását másutt kell keresniök, mélyebben, távol a nagyvárostól, a műveltségnek abban az ősi rétegében és környezetében, ahová még nem hatolt le előttük senki. Kodály Zoltánt, aki Bartók első ösztönzője lett a népzenével való találkozása vonatkozásában, ráadásul megerősítette ebben a fölismerésében, hogy irodalomszakos bölcsészhallgató volt, az Eötvös Kollégium tagja, s itteni beszélgetéseik során egyre világosabbá vált néhányukban, hogy önálló, hagyományában is magyar kultúrát kell teremteniök. Kodály megkülönböztetett figyelemmel hallgatta Gombocz Zoltán előadásait, fejtegetéseit, Gombocz alig néhány évvel volt idősebb náluk, de mindnyájan csodálták hatalmas felkészültségét és műveltségét. Kodálynak magyar szakvezetője volt, finnre, franciára és angolra tanította, mégpedig mindegyik nyelvre fonetikai alapon. Gombocz Zoltán különös gonddal figyeltette növendékeivel az egyes nyelvek hangsúlytörvényeit, mert tudta, hogy hazánkban "még a hangzó beszéd alaptörvényei sincsenek tisztázva". Részben az egyetemi órák, részben az otthoni emlékek, részben Gombocz nyelvi tudatosítása során tisztázódott Kodályban, "hogy a magyar lélek leggyengédebb virágai falun nyílnak, mégpedig nagyrészük úgy, hogy a várost el sem érte." Amikor 1905 tavaszán első útjára indult, Tápén, Szőregen, Rókuson és Deszken át, legnagyobb meglepetése az lett, hogy a dallamok egy aránylag homogén aurából fakadtak fel, arról hoztak hírt.

Adynak Párizs is kellett ahhoz, hogy végérvényesen tisztázza magában küldetését. 1905-ben Bartók is járt Párizsban, megismerte az ottani zenei életet, a francia zene nagyjainak kottáit tanulmányozta. Kodály 1907-ben ugyancsak Párizsban találkozott Debussy zenéjével, s a Pelléas és Mélisande partitúrája valósággal "megejtette". Ekkorra mindkettejük célja világosan kirajzolódott: gyűjteni kell a magyar népdalokat, s figyelni az európai zene új eredményeit (tehát nem a romantika kései felvirágzását, hanem az igazán forradalmi újdonságokat), hogy a kettő szintéziséből alkothassák meg az új magyar műzenét. Bartók 1921-ben írt Önéletrajzában így fogalmazta meg e gondolatot: "... Felismertem azt is, hogy a tévesen népdalnak hitt magyar dalok – valójában többé-kevésbé triviális népies műdalok – kevés tanulságot nyújtanak. 1905-ben az addig úgyszólván ismeretlen magyar népzene felkutatásába fogtam. Nagy szerencsémre Kodály Zoltánban kiváló muzsikus segítőtársra találtam, aki éleslátásával és ítélőerejével a zene minden ágában nem egy megbecsülhetetlen intéssel és tanáccsal segített."[3]

Bartók hamar ráébredt arra is, hogy kutatásában nem elég a magyar nyelvterületre kiterjeszkednie, mihamarább szükségesnek látta a szlovák és a román nyelvterület megismerését is. (Aligha nevezhetjük véletlennek, hogy Ady is érdeklődött a román

2. Kodály Zoltán: Vallomás. Előadás a Nyugat-Barátok körében. Nyugat 1933. 75–78.

3. Vö. Újfalussy József: Bartók-breviárium. Budapest 1958. 77 köv.

irodalom iránt.) Útjai során sikerült elszakadnia a magyar zenét akkor kizárólagosan jellemző dúr és moll hangrendszertől, hiszen a gyűjtött dallamkincs értékesebb része a régi egyházi hangnemeken, sőt a pentatonon épült, ritmusképlete pedig mindenfajta előadásmódban rendkívüli változatosságot mutatott. Ezek feltámasztása új harmóniai lehetőségeket kínált, melyek alkalmazásával vált Bartók zenéje igazán, forradalmian újszerűvé.[4]

1906-ban jelent meg a Magyar népdalok című gyűjtemény Bartók és Kodály közös előszavával. 1907-ben Bartók ösztöndíjat kért és kapott a "székely népzene tanulmányozására", és elindult Csik megyébe, ahonnan olyan nagyszámú ötfokú dallammal tért vissza, hogy – mint Kodály írja[5] – "egyszeriben világos lett ennek az addig észre sem vett hangsornak alapvető fontossága". 1908-ban, a Nyugat megindulásának évében komponálta egyik remekművét, a Két arcképet, mellyel egyszeriben az új zene vezéralakjai közé emelkedett. Amikor tehát századunk legnagyobb hatású folyóirata útjára indult, Bartók már tisztázta magában, hogyan lehet hű a hagyományhoz, s hogyan lehet Európának is nyitott lelkű fia, mint – magyar zeneszerző.

2.

Az induló Nyugat a progresszív irodalmi törekvések mellett kivált első, nagy korszakában érzékenyen figyelt a művészetek rokon törekvéseire is. Jónéhány kiváló tehetségű zenekritikus jelentkezett ekkor hasábjain. A lap igyekezett rendszeres tájékoztatást adni a világ zenei életéről, megrajzolni a magyar zene legfontosabb törekvéseinek útjait, s érezhető együttérzéssel, a hasonló célt kihallva törekvéseiből szólt Bartók Béla új műveiről.

A lap egyik első zenei írása Csáth Géza sokat emlegetett – később kötetcímadóvá vált – Éjszakai esztétizálása volt. Csáth élesen támadta ebben a neoromantikusokat s Wagnert is, aki véleménye szerint "dilettánsoknak ír". Ugyanakkor – részben az új magyar zene hatása alatt – figyelmeztetett arra, hogy "a muzsika összes belső lehetőségeit megtalálták már Bach-Mozart-Beethoven. A külső lehetőségeket, a hangzás raffinériáit viszont Wagner kezdte kutatni, meglepő eredménnyel. Minimum egy század fogja folytatni munkáját".[6] Wagner munkájának egyik tehetséges, pszichológiai irányba fejlesztő utódát látta Pucciniben. Csáth és a zenei íróként is jelentkező Ignotus rendkívül érzékenyen figyelték a zene erkölcsi tartalmát. Ebben a vonatkozásban a Nyugat iskolát teremtett. Egy alapvetően irodalmi folyóirat író-zenekritikusai ugyanis nyilvánvalóan irodalmi eszközökkel igyekeznek leírni a zenét, s benne megtalálni ugyanazokat a tartalmakat, melyek az irodalmi műalkotásokat jellemzik. Hasonlataik, példáik, magyarázataik ezért vezetnek sokszor irodalmi területre. Ignotus a Wiener Conzertverein vendégjátékát méltatva[7] így írja le, milyen hatást keltett benne Strauss Don Juanja: "... utolsó tételéhez fogható csak egy emlék van a világon. Heine, amint betegen és kiégetten ott ül a milói Venus szobránál, s végigcsordul könnye lefogyott ábrázatán." S ugyancsak etikai szempontok alapján ítéli meg

4. Uo.
5. Kodály Zoltán: A folklorista Bartók. 1950.
6. Nyugat 1908. I. 54. sköv.
7. Nyugat 1908. II. 496. sköv.

Jász Dezső Strauss Elektráját: "A muzsikát ... nem veszi komolyan, ezért lett a legcinikusabb nihilistává és experimentatorrá."

Ehhez az alapvetően morális-etikus kritikai attitűdhöz még az olyan kitűnő muzsikus-kritikusok is alkalmazkodtak, mint Molnár Antal, aki a Waldbauer vonósnégyes tagja volt, majd a magyar zenetudomány nagy alakjaként, rendszeres kritikai tevékenységet folytatva lett Bartók elismertetésének leglelkesebb, legértőbb harcosa. Schönbergről, az új zene egyik nagy alakjáról így írt: "... a közvetlen invenció hiányát akarja bámulatos tudással leplezni. Ez a tudás viszont nagyszerű lehetőségeket nyitna az egyszerűség útján, ha az ihlet az igazi lenne. A szépség mindig egyszerű, mint minden, ami igaz. Nagy öntudatosság, túlzott reflexió, rengeteg tudás és kevés invenció jellemzi az öntudatalattiság zenéjét".[8] (Hadd jegyezzük meg, hogy az ekkori Schönbergre, bármily szigorú is, érvényes volt e jellemzés, melynek érdekessége, hogy a zenekrititikába is behatolt a freudi nyelvezet és fogalomkör.) Molnár Antal a Nyugat hasábjain kérlelhetetlen küzdelmet folytatott a melódia és a formaképzés elvéért. Schönberg és követői szerinte "szűk térre sűrítették az egész muzsikát, s amennyire hibás ez az eljárás, annyira rossz a zenéjük. A folyamatosság hiányát az egyidőben fellépő hangok tömege pótolná, de amennyire lehetetlen a folyamatosság érzete nélkül zenélni, annyira betegek ezek a harmóniák".[9]

Nagy figyelemmel követték a Nyugat zenekritikusai a századvégi orosz zene népies törekvéseit és a francia zene legjobb eredményeit. Bálint Aladár a Borisz Godunov magyarországi premierjét ismertetve kiemelte a mű népies elemeit, s azt a módot, ahogy a népies hatásokban megtermékenyülve Muszorgszkij megteremtette az új orosz műzene alapját. Csáth Géza Debussy Gyermekkuckójának bemutatásakor kitűnő érzékkel figyelt fel arra a jellegzetességre, mely alapvetően megkülönböztette a francia zeneszerző és az általa kezdetben oly nagymértékben ösztönzött új magyar zeneszerző nemzedék világát: "Nervosus, de nem fáj neki az élet."[10]

Pontos, hűséges képet kaphatunk a Nyugatból a kor zenei harcairól is, Bálint Aladár már 1910-ben világosan érezte, hogy Bartók és Kodály felléptével mintegy "tudathasadásos" állapot került századunk magyar zenei élete. "Megváltozott sok minden – írja a többi között –, különösen a zenei közönség száma és a muzsika berkeiben nem egy fát törtek derékban, nem egy bokrot téptek ki tövestől. Új emberek kellenek. Új emberek, kik a vonósok nagy szólamaiba bele tudják vinni a maguk testéből, agyából, idegszálából következő melódiát."[11] Ilyen muzsikusnak érezte Csáth Géza Vándor-Weiner Leót, bár azt is érzékeli, hogy zenéje nem oly őseredeti, mint Bartóké, hanem inkább stilizált. Ugyanakkor pontosan mutattak rá a kritikusok a századvégi álmagyar zene továbbélésének, népszerűségének súlyos káraira. 1911-ben mutatta be az Operaház Delmar Albert Carmelia című operáját. Ekkor írta Bálint Aladár: "Ha Zichy Géza, Mihalovich, Hűvös Iván, Erlanger, Frankenstein és Szabados kasszadarabjait a színpadra lehetett vonszolni, semmi akadálya sem lehet annak, hogy ő is szóhoz jusson. A darab megbukott. Eddig rendben van. Azonban ez a bukás nem Delmár magánügye, hanem szégyenletes botránya az állampénzen fenntartott operá-

8. Molnár Antal: Schönberg Arnold. Nyugat 1912. I. 931. sköv.
9. Uő.: A "Blauer Reiter" zenemellékleteiről. Nyugat 1913. I. 321. sköv.
10. Csáth Géza: Gyermekkuckó. Nyugat 1912. II. 779.
11. Bálint Aladár: Radó Aladár – Vonósötös. Nyugat 1910. I. 340–41.

nak, illetve vezetőségének".[12] Jász Dezső épp a Nyugat hasábjain tett javaslatot, hogy írassák meg a várva-várt modern magyar nagyoperát Antalffy-Zsíros Dezsővel, Bartók Bélával, Kálmán Imrével, Kodály Zoltánnal, Szendy Árpáddal vagy Weiner Leóval. Ők századunk igazi klasszikusai, kik megérdemlik, hogy az Operaház nagyközönsége előtt bizonyságot tegyenek rátermettségükről. "Biztosítani kellene őket, hogy partitúrájuk nem fog tíz esztendeig íróasztaluk fiókjában feküdni, csak legyen meg már az az opera ... nem volna semmi etnográfiai gyöngéje, ... végre hiányoznának a kétségbeejtő anapestusok, nemzeti kosztümök és zászlók, és mégis magyar opera volna".[13]

Berény Róbert, aki a tízes években rendszeresen jelentkezett zenei írásaival, az Új Magyar Zenei Egyesület munkájáról, küzdelmeiről adott rendszeresen hírt. A kor hivatalos zenei életéről minduntalan epés megjegyzéseket tett, és siralmasnak érezte állapotát. Igazi élményt csak az UMZE hangversenyei jelentenek – írta nem egyszer. 1911-ben és 12-ben szinte szó szerint egyezve szólította föl a magyar közönséget, hogy támogassa az UMZE működését, mert ez "kétségtelenül a legmaibb, legzeneibb és legintelligensebb zenei egyesülés Magyarországon."[14] S ugyanakkor némi gúnnyal figyelték a lap zenei írói a hivatalos állami kezdeményezéseket hasonló egyesülések létrehozására. 1914-ben alapították az Országos Magyar Zeneművészeti Társulatot, az alapító beszédet Apponyi Albert gróf mondotta. Molnár Antal így kommentálta az eseményt: "Irigylem Kodály Zoltánt, aki Klebersberg grófné és Lánczy Leóné közé került. Nagy élvezetben részesültek az alapító közgyülés részvevői. Apponyi gróf gyönyörű beszédet mondott. Ha a Társulat működése csak századrészt olyan jelentékeny lesz, mint ez a beszéd, a hazai zeneügy meg van mentve."[15]

Ebben az ellentmondásoktól terhes zenei életben működött mindinkább az érdeklődés fókuszába kerülve Bartók és Kodály. A Nyugat e korszakában közvetve vagy közvetlenül az ő jelenlétük határozta meg a zenei írások hangvételét. Ám a közvetett reagálásokon túl még sokkal jelentősebbek azok a kritikák, méltatások, melyek közvetlenül róluk szólnak. A legértőbb, legmélyebben szántó jellemzéseket e korban Molnár Antalnak és Csáth Gézának köszönhetjük. Utóbbi már a lap legelső évfolyamában kísérletet tett arra, hogy megvilágítsa Bartók helyét a kor zenei életében, s közben igyekezett zeneszerzői útjának újszerűségét is érzékeltetni. "Szilaj, szangvinikus magyar kedélyét" minden művéből kihallani véli. Ő figyelmeztetett elsők között arra, mily nagy hatást tett a zeneköltőre a székely népzenével való találkozása. Tudomásunk szerint elsőnek fogalmazta meg azt a rokonságot, mely Adyt és Bartókot köti össze: "Hasonlít ez a fantázia-birodalom az Ady Endrééhez. Csakhogy Bartók vidámabb, egészségesebb ... De hasonlítanak ők abban is, hogy mindketten vérbeli lírikusok s a művészetük egyaránt fanatikus kifejezése és kifejezésre törekvése énjüknek. Nem elégszenek meg a kifejezés konvencionális eszközeivel, hanem új eszközöket, a kifejezés új módjait eszelik ki. Azaz nem, kieszelésről nem szabad beszélni, mert megnyilatkozásuk egyaránt őszinte, szinte ösztönszerű."[16]

12. Uő.: Három bemutató az Operában. Nyugat 1911. IV. 957.

13. Jász Dezső: Az Operaház új programja. Nyugat 1909. II. 387.

14. Berény Róbert: Új magyar zenei egyesület. Nyugat 1911. IV. 1112. és Uő: Az UMZE március 21-i hangversenyén. Nyugat 1912. 647.

15. Monár Antal: Országos Magyar Zeneművészeti Társulat. Nyugat 1914. I. 727.

16. Csáth Géza: Bartók Béla. Nyugat 1908. I. 513.

Csáth Géza, aki "polgári" foglalkozása szerint orvos volt, nemcsak a zene erkölcsi hatásáról és a zeneszerző morális magatartásáról írt, hanem megkísérelte a zene hatását a pszichiátria eszközeivel is leírni. Bartók Béla "új kottái"-ról szólva, 1909-ben így jellemezte a zongoraművéknek a hallgatóra gyakorolt hatását: "Szubtilis, elrugaszkodott, az álom és őrület határán mozgó lelkiállapotok ezek, amelyeknek kifejezésre való jogosultságát vagy érdemességét mindenki tagadhatja...". Ugyanakkor azonban nagyszerűen megérezte, hogy Bartók modernsége nemcsak az újszerű zenei tartalomban és a megfogalmazás forradalmian konvencióellenes módjában rejlik, hanem elsősorban abban, hogy megtalálta azt a kifejezésmódot, mely a magyarságnak, ennek a sokszor elcsépelt, a századvégen valósággal elkoptatott eszménynek új lehetőségeit, új összefüggéseit hozta a felszínre: "Mindebben rácio, zenei tartalom magyarság és jövő lakozik. Igen, magyarság, csakhogy persze másféle, mint Simonfy Kálmáné és Egressy Bénié, akik kiváló férfiak voltak, és bizonyára elszomorodnak vala, ha megjövendölik nekik, hogy Magyarországon, mint azelőtt – azután is megszidják és kinevetik azt, aki az elődök dicső munkáját nem ismétli, hanem tovább folytatja."[17]

Ahogy Ady költészetében, Bartók zenéjében is a magyar "fajiság" robbanásszerű megjelenését ünnepelte a kritika. Ezt nem a ritmusban, nem a dallamban, hanem "valahol másutt" jelentkező magyar jelleget üdvözölték a zeneköltő 1909-ben előadott I. zenekari Szvit-jében, mely négyévi huzavona után került a közönség elé. Bartók "elementáris" erejét hangsúlyozta Csáth Géza Bartók Béla és Kodály Zoltán című írásában[18] melyben nagyon pontosan fogalmazta meg a két zeneszerző habitusának különbözőségét, a kontemplatívabb Kodály rögzülését a magyar zenei hagyományokhoz, s az elementárisabb Bartók egyetemességét. S Csáth pontosan érzékelte azt is, hogy a Bartók körül felnövekvő új nemzedék hozza a modern magyar zene igazi értékeit. Musique moderne Hongroise[19] című fontos bírálatában világosan és pontosan rajzolja fel, kik lehetnek ennek az új generációnak kiemelkedő alakjai, s kik azok, akik megrekedtek a semmitmondás, a jelentéktelenség szintjén. A Nyugat zenekritikusai kezdettől felhívták arra a figyelmet, hogy Bartókék zenéje nemcsak új, hanem meglétével tagadja is a régit. Ezen a ponton kétségtelenül érintkezik a lap zeneíróinak szemlélete a folyóirat egész szellemiségével, hiszen a nagy nemzedék írói nemegyszer hangsúlyozták a tagadásnak hasonló gesztusát. Molnár Antal Bartók nagyjelentőségű I. vonósnégyeséről írt recenziójában meg is fogalmazta ennek leglényegét: "Bartók zenéje tagadja az Erkel-féle Liszt-féle irányt. Hangulatai népdal-hangulatok továbbfejlődései. Az élet legelhagyatottabb mélységeiből száll fel ez a zene, s mint egykor az egyházi kompozíciókról mondták, mintha nem e világból lenne. De nem az égi angyalok éneklik, hanem a végső cél, az örök emberi megadás, az egyetlen igazság köznaptagadó szellemei... A mélységek extázisában ott látjuk az embert, az egész állat- és növényélettel összefogódzva, amint együtt csókolja azokkal a napsugarakat, és összeolvad velük a meleg és a fényesség végtelen imádatában."[20] Akár egy expresszionista leírás részlete is lehetne e bírálat. Megint annak a jelenségnek lehetünk szemtanúi, amint a kritikus inkább irodalmi parallelizmusok alapján igyekszik a kevésbé zeneértő olvasók számára is érthetővé, felfoghatóvá tenni

17. Uő: Bartók Béla új kottái. Nyugat 1909. I. 108.
18. Nyugat 1910. I. 474.
19. Nyugat 1910. II. 1479.
20. Molnár Antal: Bartók Quartettje. Nyugat 1912. I. 328.

a zenét. A Nyugat egyéb vonatkozásában kétségtelenül erős kritikával nézte a művészi modernség különféle megnyilatkozásait, annál érdekesebb hogy a zenei jellegű írásokban az ilyen jellegű hatások fenntartás nélkül érvényesülhettek. A zenekritikákban mind többször merült fel az "új stílus" megjelölés, mely a kritikusok szóhasználatában egyet jelentett a korábban ismeretlen népzene emancipálásával, egyre gyakrabban olvashatunk az "irodalmár zenész"-ről, mert csak ő lehet ennek az újszerű zenei formálásnak megteremtője és továbbfejlesztője. Ezzel párhuzamosan a képzőművészeti szemléletmód, szókincs is behatol a zenekritikába. Berény Róbert írásai reprezentálják e törekvést a legnyilvánvalóbban. Ő gyakran ír Bartók zenéjének érzékeinkre tett hatásáról. Fontosnak tartja, hogy érzelmi átéléssel próbálja követni a hallgató "Bartók érzékeinek akcióit", csak így értheti meg "dinamikai kontrasztjait".[21]

A Nyugat első korszakában valóban szimultán haladt egymás mellett a költészet és a zene forradalma. 1912-ben a decemberi számban jelent meg Balázs Béla A fából faragott királyfija és Ady A csontvázak katedrálisában című verse, melynek szellemisége majd a táncjáték zenéjében is visszacsendül:

És Halál-Úr templomában
hol tolongva hal föl az Élet.
Rettegve, félve hódolok
S félek, hogy már tán nem is félek.

A háború előtti években a Nyugat zenekritikája bizonyos vonatkozásban a lap irodalomkritikája előtt járt. Igaz, Ady költészetének megismertetéséért és elismeréséért vívott harc ugyanolyan nyílt és heves volt, mint a Bartók zenéjéért vívott küzdelem. Ám a Nyugat – részben talán az impresszionista kritika jóvoltából – sok másod- és harmadrendű alkotást is méltányolóan, elismeréssel fogadott. A zenében alig találunk ilyenre példát. A lap zenekritikusai teljes biztonsággal rajzolták fel a kor zenei törekvéseinek képét, s magától értetődő természetességgel váltak az igazi értékek bátor szószólóivá.

3.

Az első világháború idején hazánk zenei élete meglehetősen elsorvadt. A zeneszerzők és a hangszeres előadóművészek egy része katonai szolgálatot teljesített. Lényegesen megcsappant a hangversenyek száma. "Ma nincs zene – írta ennek az állapotnak jellemzéséül Monár Antal.[22] – Amit hallunk, az visszhangja annak, ami volt. Szobájukban maradt zeneszerzők részben sírnak, részben remélnek és várnak, részben pedig győzelmi indulókat írnak." Az 1915-ben írt sorok a magyar művészeti élet egészét is pontosan jellemzik. Az irodalomban is hasonló magatartás-változatokat hozott a háború: Ady és Babits következetes pacifizmusa mellett a Nyugatban és a lap körében is akadnak olyanok, akik az első pillanatok mámorában győzelmi indulókat írtak, s a hamisan értelmezett nemzeti öntudat fellángolását fejezték ki. A közhangulatot egyfajta romantikus illuzionizmus, a múlt iránt érzett nosztalgia jellemezte. Amint Bálint Aladár – a Nyugatnak a háborús években vezető zenekritikusa – írja:

21. Berény Róbert: Bartók Béla esete. Nyugat 1911. I. 1081–82.
22. Molnár Antal: A zene és a háború. Nyugat 1915. I. 580.

"Odakünn ágyúk dörögnek, a városi emberek pedig a romantika égszínkék fátyolát teregetik maguk elé. Köszörült cseh poharakkal, dédapák hálósipkáival, hímzett háziáldásokkal rakják tele otthonukat, a színházban Schubert sorsán könnyeznek – a hangversenyirodák pedig romantikus hangversenyeket rendeznek."[23]

A külföldi vendégművészek kényszerű távollétében zenei életünket belterjesség, az önszemlélet, önértékek megbecsülésének kisérlete jellemezte. Ezért lett oly kiemelkedő esemény, amikor az 1917-es szezonban Dohnányi Ernő eljátszotta Beethoven összes zongoraversenyeit s Baré Károly és Kerpely Jenő társaságában a nélunk alig-alig előadott Hármasversenyt. Némely írásokban felvillan már a jövő zeneszerzőjének képe is, aki megszabadulva a dúr-moll hangrendszer bilincseitől megteremti az egységes hangnem-rendszert, s lerázza magáról a "matéria bilincseit".

E fokozatosan elsorvadó zenei közegben is tovább élnek a Nyugat zenekritikájának jellemző törekvései. Amikor 1916-ban hazánkban először hangzott föl Richard Strauss Alpesi szimfóniája, a recenzens, Bálint Aladár Adynak A feltámadás szomorúsága című versének hangulatából igyekszik megvilágítani a szimfónia mondanivalóját. "Ady Endre grandiózus kárpáti verse kísértett Strauss Rikárd dübörgő muzsikájának hallgatása közben"-írta a többi között.[24] Ugyanebben az évfolyamban a lap még egyszer visszatért Strauss művének elemzésére, amikor Monár Antal fordításában közzé tette Alexander Berrsche-nek a Der neue Merkurban megjelent cikkét. Ebben meglehetősen szigorú ítéletet mond a szimfóniáról. Számunkra elsősorban Molnár Antal "utószava" érdekes, mely megintcsak a zene etikai szemléletének hű bizonysága: "Kissé túl erős cikk, de orvosságnak nagyszerű. A legkitűnőbb ellenszere annak a rettenetes, gyomorrontó édes pépnek, amellyel Strauss művét a sajtó üdvözölte... Arról igazán nem tehetnek a németek, hogy jelenleg nincs jobb zenészük. Mindaz a hódító energia, ami a németséget jellemzi, hiány nélkül megvan benne. Ezért lelkesednek érte elsősorban. Az esztétikus szemében félművész, a világtörténelem szempontjába állítva: a kor embere."[25]

A világháború utolsó éveiben a Nyugat adott módot az új magyar zene önértékelésére, amikor rendszeres lehetőséget teremtett Kodály Zoltánnak, hogy tanulmánnyal felérő bírálatokat írjon. Legelsőnek a Waldbauer-vonósnégyes 1917-es koncertjét méltatta, s közben szigorú ítéletet mondott a főváros zenei ízléséről. ("... a magasabbrendű muzsika szeretete nálunk nem valami mélyen lakozik.") Kodály világosan érzékelte, hogy a művészet forradalma a háborús évek kényszerű szorításában valamelyest meglassúdott ugyan, de a folyamatot nem lehet megállítani. Ugyanez a gondolat csendül ki a Nyugat Kodály szerzői estjéről közölt beszámolójában, melyben zenéjét úgy értékeli, mint "egy labilis és bomló korszak megértő, de kritikus beszámolóját".

Még Kodály szóhasználatában, kritikai jellemzéseiben is feltűnt az expresszionizmus szókincsének, világszemléletének nyoma, Bartók Béla első operájáról, a Kékszakállú herceg váráról így írt: "Az új magyar Zenéből egy más, mélyebb gyökerű, elhasználatlan magyarság szűzi tiszta levegője árad, olyan, mint a székely fenyveseké, amelyek közé szorultan megmaradt valami egy valamikor ország-

23. Bálint Aladár: Hangversenyek. Nyugat 1917. I. 321.
24. Bálint Aladár: Hangversenyek. Nyugat 1916. I. 251.
25. Molnár Antal ford. Berrsche: Alexander: Strauss Richard Alpesi szimfóniája. Nyugat 1916. I. 626–28.

got átfogó monumentális erejű élet-áradatból".[26] Talán Kodály volt az, aki legtudatosabban érvényesítette zenei írásaiban az elődkeresés motívumát. Ő mutatott rá elsőnek, hogy Bartók művészetét erős szálak fűzik a régebbi mesterek muzsikájához. S ugyancsak a Nyugatban jelent meg Debussy életútját, művészi törekvéseit ismertető tanulmánya, amelyben szükségszerűen kellett szólnia az új magyar zene egyik ösztönzőjéről és felszabadítójáról is.

Az etikai programadás szép példájaképp jelent meg a háborús Nyugatban a modern zongorapedagógia egyik kiemelkedő mesterének Kovács Sándornak A nagy mesterekhez méltón élni című tanulmánya.[27] Ennek nemcsak a már címében is jelzett morális következetessége ad rendkívüli érdekességet, hanem az a tény is, hogy ez a szerző utolsó írása, egyik fejezete a töredékben maradt, utóbb elveszett A művész hivatása című, összefoglalóul szánt alkotásának. Kovács az úgynevezett "beleérzés-elmélet"-nek volt nagyhatású képviselője. Ez az írása annak bizonysága, hogy nemcsak a Nyugat írói foglalkoztak – elsősorban Ferenczi Sándor közvetítésével – a pszichiátria és a lélektan új eredményei felhasználhatóságának kérdésével. A zenepedagógiában is mindinkább hódított ez az akkor korszerű szemléletmód.

Összefoglalva elmondhatjuk: a világháború idején, ha nem a korábbi színvonalon és gyakorisággal is, de tovább folytatta harcát a Nyugat a zenei megújulásért. Csáth Géza sajnálatos elhallgatása után továbbra is az új magyar zene ügye maradt a lap kritikai írásainak vezérfonala. E néhány évben elsősorban Bálint Aladár és Molnár Antal voltak a vezető zenekritikusok, s ők a korábbihoz hasonlóan igyekeztek egybekapcsolni a zene megújhodásának ügyét a korszerű etikai szemlélet propagálásával. Kodály nagy cikkei pedig már az új zene önértékelésének és önszemléletének bizonyságai. A Nyugat ezek közlésével felbecsülhetetlen szolgálatot tett a huszadik századi magyar zene ügyének.

4.

A következő korszak, melyet a lap történetének kutatói többé-kevésbé egyetértve Osvát Ernő haláláig datálnak, a Nyugat zenekritikai működésének is csúcspontja. Kodály rengeteg elfoglaltsága miatt Tóth Aladárt jelölte a maga megüresedett helyére, s e rendkívüli kritikus-egyéniség zenei szempontból is fontos orgánummá fejlesztette az alapvetően mindig irodalmi érdeklődésű Nyugatot. Kritikusi célkitűzéseit A magyar zenekritika feladatai című tanulmányában foglalta össze.[28] Mondanivalóját a következőkben summázhatjuk: Mindenekelőtt a mai magyar zene ügyéért vállalt meg nem alkuvó harcot: de orientálni szándékozott a legjobb előadóművészeket is, hogy jó, időtálló darabokkal lépjenek a közönség elé. Végül ígérete szerint rendszeresen hírt ad majd a külföldi zene forrongásairól. "A magyar zenekritikusnak – mondja összefoglalásul –, mint látjuk, nehéz és nagy küzdelemre kell felkészülnie. Harcterét csak a legfőbb vonalakban rajzoltuk meg. Folyóiratunk, a Nyugat, az eddigieknél nagyobb rovattal lép ezentúl a zenekritika küzdőterére, abban a tudatban, hogy a meggyőződéses, meg nem alkuvó kritikussal mindig együtthalad a nagyközönség."

26. Kodály Zoltán: Bartók Béla első operája. Nyugat 1918. I. 937.

27. Nyugat 1918. I. 595–604. V. ö. még: Kovács Sándor válogatott zenei írásai. Zeneműkiadó 1976. 285. lap jegyzete.

28. Nyugat 1925. III. 83. köv.

A Nyugat szerkesztése ezekben az években Osvát és Babits kezében volt. Jó okunk van föltételezni, hogy a zenei rovat ilyen kiterjesztése és zenepolitikai szempontokkal való fölfrissítése inkább Osvát szívügye volt (a Babits-korszakban ugyanis erősen visszaszorul majd a zenekritika). Mindenesetre az az érdekes helyzet állott elő, hogy míg a húszas évek Nyugatja kicsit fáradtabb és színtelenebb, mint korábban volt, zenekritikai része sokkal progresszívebb, harcosabb. Ennek részben az lehet a magyarázata, hogy irodalmi vonatkozásban a lap oppozicióba szorult az avantgarde hullámaival szemben. A "második nemzedék"-nek nevezett hullám, laza szálakon egybetartozó fiatalok, majdnem mind a Nyugat ellenében kezdték pályájukat. A magyar zenei avantgarde viszont nem termett Bartókhoz és Kodályhoz hasonló tehetségeket. Az irodalom forradalma folytatódott a Nyugat után is. A zene forradalmát viszont eredményesen vívta meg e két nagy zeneköltő, anélkül, hogy követték volna a dodekafon iskola útmutatásait. A Nyugat irodalmi rovataiban amolyan várharc folyt, Tóth Aladárnak azonban értékmegőrző és -mutató szerepet kellett vállalnia, s ezt a küldetését teljes sikerrel teljesítette is. Megvolt ugyanis az a képessége, hogy tévedhetetlen biztonsággal válassza ki az átlagból a nagy egyéniséget, és annak jelenlétét, művészetét majdnem mindig a kor, a történelem és a társadalom összefüggéseiből magyarázta. Pontosan látta, és megvilágító erővel fejezte ki, hogy Bartókot és Kodályt szemléletbeli azonosság fűzi a zenetörténet legnagyobbjaihoz: hozzájuk hasonlóan találták meg "a legmagasabbrendű művészet népi alapjait".[29] Ezt az azonosságot majdnem mindegyik írásában újra és újra hangsúlyozta, és ezért lett nála az "apollói" és "dionüzoszi" művésztípus megkülönböztetésének (az utóbbira mindig Bartókot, az előbbire Dohnányit említette példának) értékorientáló szerepe és funkciója. Bartók Béla szerzői matinéjáról írva már 1921-ben különbséget tett a kétfajta előadásmód között. "A Bartók-játék kizárólagosságának lehetnek nagyon kellemetlen, a pianisták által megmosolyogható következményei – írja[30] –, egy azonban bizonyos: nem ismerünk élő zongoraművészt, aki kis felületre annyi monumentalitást tudna összesűríteni, amint nem ismerünk élő zeneszerzőt sem, aki úgy meg tudná őrizni legkisebb darabjaiban is monumentalitását, mint Bartók."

Az előbb jelzett tények magyarázzák, hogy Tóth Aladár voltaképp az avantgarde mozgalmak beteljesítőjének példáját látja Bartókban. A II. szvitről írt bírálatának néhány mondata igazolja ezt: "Minden zeneszerző előbb a tradíciók bő ruhájában kezdi működését. Bartók Bélát kiszenekarra írt II. szvitje részben ezen a fejlődési fokon mutatja be. Csak részben, mert a nagyjelentőségű szerzemény összegyűjtő medencéje fiatalkori törekvéseinek, sok olyan forrás vizét foglalja magába, melyek forrása közel van legkorábbi szerzeményeihez, de amelyet szélesebb látókör, biztosabb hozzáfogni-tudás, egyszóval a tapasztalat hatalmas vivőerejű, termékenyítő folyóvá dagasztott. Úgy vagyunk ezekkel az említett tételekkel (első, utolsó), mint Kassák Lajos fiatalabb verseivel, melyeknek főképp Babits felé kapaszkodó gyökere erősebb a szárnál. De egyszerre csak koppan fogain "aranyvillája kacagásnak", kifeszíti mellét és az extázis felszított tüzében újjászületett művész kilöki magából az eddig lefojtott szavakat."[31]

29. Lukács György bevezetése a Tóth Aladár válogatott zenekritikái c. kiadványhoz. Zeneműkiadó 1968.

30. Tóth Aladár: Bartók Béla szerzői matinéja. Nyugat 1921. 482.

31. Tóth Aladár: Bartók Béla II. szvitje. Nyugat 1921. 318.

"Kifelé gazdagodás és metafizikai elmélyülés" – ezekben látja Tóth Aladár a Bartók-oeuvre leglényegét, s ugyanez a gondolat tűnik fel Szedő Mihály egyik zenekritikájában[32], melyben megint az Adyval való rokonitás (illetve a különbségtevés halvány kisérlete) a legérdekesebb: "Bartók idén bemutatott négy zenekari művében szembetűnő az ősi léleknek a modern kultúrával való sajátos keveredése. Bartókra ez a kultúra nem volt kártékony, még annyira sem, mint Adyra: pusztán csak értékeit aknázta ki, azok is megtisztultak kohójában." Ez az ősi elem nemcsak Bartóknál meghatározó élmény, hanem Sztraviszkijnál is, akivel a zeneszerző – mint erről Tóth Aladár tudósította a Nyugat olvasóit – Párizsban találkozott a híres zeneesztéta, Henri Pruniéres fogadásán. (Kettejükön kívül a következők vettek részt ezen: Ravel, Szymanowsky, Roussel és a Hatok tagjai, Honeggerék.)

Abban a Nyugat-számban, mely szerkesztőjének, Osvát Ernőnek huszonötéves irodalmi működését köszöntötte, a Csodálatos mandarin kottarészlete és Kodály Ady Sappho szerelmes éneke című versének kottamásolata is megjelent, mintegy annak bizonyságául, hogy ezekben az években összefonódott a Nyugat és a progresszív magyar zene. Babits, Elek Artur, Füst Milán, Karinthy, Kosztolányi és a többi író-barát mellett e jelképes gesztussal is bizonyította a két nagy zeneszerző, hogy az Osvát irányította lap mily sokat tett az új magyar zene ügyéért.

Tóth Aladár egyébként a magyarság egyik fontos kritériumának érezte a Bartókhoz való viszonyulás kérdését. "Nem éppen hazafias és művészi magatartás"-nak bélyegezte azt a hanyag nemtörődömséget, mellyel a hazai zenekarok viseltettek egy-egy műve iránt. Velük szemben a Tango Egisto vezette Prágai Filharmónikus Zenekar példájára hivatkozott. Az együttes 1925-ben "frenetikus sikerrel" mutatta be Bartók Táncszvitjét." A magyar zenekarok vezetői... láthatták, hogy milyen nagy sikert jelent egy tökéletesen megszólaltatott Bartók-szerzemény, láthatták, hogy a közönség nemhogy nem akarja, hanem kétszer egymás után akarja hallani nagy zeneköltőjének művét... láthatták, a magyar zene Rómáját, ahová ők maguk, nem törődve művészi kötelességükkel, nem akartak elzarándokolni."[33]

A húszas években – mint erről akár Kun Imre szellemes könyvéből is meggyőződhetünk[34] – élénk zenei élet jellemezte Budapestet. Tóth Aladár erről is igyekezett hű képet rajzolni. A viszonyítási alapja azonban mindvégig Bartók és a bartóki törekvés maradt. Dohnányit például így jellemezte: "Ha... nem is jelenti a legintenzivebb erejű előadóművészetet, mégsem lehet tőle elvitatni, hogy bizonyos értelemben az ő művészete a legtöbb, a non plus ultra ... Feltétlenül a dekadensek közé tartozik."[35]

Érdekes az a mód, ahogy Bartókot és Kodályt összehasonlítja. Kimondva-kimondatlanul ebben a cikkében is az apollói és dionűzoszi típust állítja szembe: "... az utat a magyar népzenéhez Kodály Bartók Bélával együtt tette meg. Persze Bartók kizárólagosabb, szertelenségeiben is szigorúbb temperamentum, aki szinte vakon megy rá zenei élményeinek feldolgozására, nem tántorítják el szép mellékkörülmények, túlfűtött viziós képzelete nem ismer hangulati asszociációkat. Kodálynál viszont épp ezek a hangulati elemek nyomulnak előtérbe, mintegy ágyat vetnek a tisztán zenei

32. Szedő Mihály: Bartók Béla zenéjéről. Nyugat 1922. 227.

33. Tóth Aladár: Modern szerzők a hangversenyteremben. Nyugat 1925. III. 475.

34. Kun Imre: Harminc év művészek között. 1960. 24–32.

35. Tóth Aladár: Dohnányi. Nyugat 1920. I. 633.

gondolatnak. Bartók zenéje a legfeszültebb koncentráció, innen drámaisága, mely gyakran gazdagítanak álmodozó tűnődések, mély reflexiók."[36]

Mindez nem jelenti azt, hogy ne kötelezte volna el magát hasonló szenvedélyességgel Kodály ügye mellett. 1923-ban, a Psalmus Hungaricus bemutatója után írta a műről és Kodályról szóló mindmáig legtalálóbb jellemzést.[37] S az sem lehet véletlen, hogy a Nyugatban tette le a garast Kodály mellett – Bartók Béla. (Ez is zenepolitikai írás a javából!) "Kodály Zoltán – írja a többi között Bartók – mint zeneszerző napjaink legkiválóbbjai közé tartozik... Alig akad egy-két jelenkori zeneszerző, – a hazaiakról nem is szólva –, akik olyan értékeket tudnának alkotni, mint vonóshármasa, szóló-gordonkaszonátája, vagy két zenekari dala. És a magyar földnek ezeket a kincseit akarják itt nálunk bizonyos emberek – ki tudja, miféle alattomos szándékkal – sárba tiporni. Akit Ady Sírni dalának zenéje nem rendített meg lelke legmélyéig, az vagy süket, érzéketlen fabáb, vagy elfogultan rosszhiszemű."[38]

A Bartókhoz való viszonyítás magyarázza, miért fordult szembe oly kérlelhetetlenül Európa több újító zenei törekvésével Tóth Aladár (s hozzá hasonlóan Molnár Antal Az új zene című könyvében). Mindkettejük zeneszemléletének közös vonása, hogy a műveket nem tudják a valóságtól elvonatkoztatva, steril, absztrahálható valóságelemnek fölfogni, hanem a korba ágyazva, annak jellemző kifejeződésének, morális tartalmú műegésznek fogják fel. Ez a magyarázata, hogy Tóth Aladár Respighit üresnek, eklektikusnak, Malipierot sikertelen népieskedőnek érezte, a Mahler-epigonok pedig vélekedése szerint "a Schönberg-iskola esztétizáló dekadenciájában száradnak el". Nem volt kedvezőbb véleménye Webern és Berg kísérleteiről sem. Hindemithet pedig "zavaros beszédű"-nek nevezte. "aki talán kiforrja magát, talán torzó marad, mint Reger".[39] Ez az alapállás magyarázza, miért mondott a Nyugatban oly kemény bírálatot Lányi Viktor Honegger Dávid király című oratóriumáról, s miért fogadták a lap kritikusai általában fenntartásokkal a "tiszta zene" minden kísérletét.

Zenei vonatkozásban az Osvát haláláig tartó korszak kétségtelenül a legizgalmasabb. Ekkorra már kialakult és elméletileg is tudatosodott a legjobb kritikusokban az új magyar zene iránya. Ők is úgy igyekeztek orientálni a közönség zenei ízlését, ahogy a legjobbnak ítélt kottákból e fejlődésirányt kiolvasták. E törekvésüket majdnem minden vonatkozásban siker koronázta, legfeljebb a legmodernebb zenei törekvésekkel szemben voltak – épp Bartók és Kodály vélt védelmében – kissé szűkkeblűek.

5.

A Móricz-Babits, majd a Babits-korszak Nyugata kevesebb érdeklődést mutatott a zene ügye iránt. Ennek lehet a magyarázata az is, hogy ekkor már kisebb-nagyobb csetepatéktól eltekintve – elültek a Bartók és Kodály körüli harcok, nem szorultak védelemre, igazolásra. Nem lehet kizárni azonban azt sem, hogy Babits személy szerint kevésbé volt fogékony a zene iránt, s úgy vélekedett, hogy a folyvást csökkenő terjedelmi viszonyok közepette a zenekritika más, értékesebb irodalmi anyag elől veszi el a helyet.

36. Uő: Kodály és vonóstriója. Nyugat 1920. 743.
37. Uő: Kodály és Psalmus Hungaricusa. Nyugat 1923. III. 601.
38. Bartók Béla: Kodály Zoltán. Nyugat 1922. 235.
39. Tóth Aladár: Modern zene Budapesten. Nyugat 1924. III. 593.

Annál jelentősebb, hogy ebben a korszakban jelent meg Bartók elődkeresésének talán legjelentékenyebb dokumentuma. Liszt Ferencről tartott akadémiai székfoglalója, mely azóta a Liszt-kutatást is új irányba indította.[40] A Nyugat közölte 1937-ben Bartók Népdalgyűjtés Törökországban című előadásának bővített változatát. Mindez azonban nem változtat azon a tényen, hogy a harcok elültével lassan elsatnyult a lap zenei érdeklődése. Ebben a vonatkozásban akkor történt változás, amikor a novellapályázaton feltűnt, Kodálynál végzett Keszi Imre bekapcsolódott a lap munkájába. Rendkívül szép és értő méltatást írt például a Cantata profana bemutatójáról és Bartók két füzetéről.[41]

Hogy mit jelentett Bartók a magyarságnak és a világnak, miért hagyta maga mögött a zeneköltő 1941-ben hazáját, arról mégis a Nyugat szólt a legautentikusabban. A hatvanéves zeneszerzőt köszöntő cikkében Szabolcsi Bence a következőket írta: "Így, ebben a szédítő lendületben, ebben a világ végéig kergető feszültségben hagyta maga mögött az egész feszültségben vergődő korát, a romantikus nacionalistákat, impresszionistákat, az expresszionista és az újklasszikus kísérletet, sőt – ő, a közösség meghirdetője – a Közösségek Uralmát. Az egyetlen, amit sosem hagyhatott el, ami visszahívó, örök varázslatként tartja fogva, az Időtlen Zene, a népeké és a régi nagyoké, amelyben mindig újból testvérére ismer. Mint sokszor elmondották róla, leszállt a gyökerekig, a fajta és a népiség örök alapjáig. Hogy időközben e gyökerekből jelszó lett, divat és politikum, nem érdekli, az az Európa, amely a gyökerek és a közösség jelszavát megtanulta, és átvette, épp megérett rá, hogy Bartók odahagyja, mint zsákutcává lett egykori iskoláit, és levesse magáról, mint a kinőtt ruhát. Talán még jókor arra, hogy Európa igaz lelkének megmentésére siethessen, hogy ő képviselje veszendő világunk nemesebb és halhatatlan részét egy tágabb, új világban, mely a réginek roncsait félresöpri majd."[42]

Ezzel a szép, jövőbenyúló gesztussal mintegy lezárul a Nyugat és a zene kapcsolata. Kölcsönösen adtak egymásnak: előbb szinte egymás mellett futott a magyar irodalom és zene forradalma, s a folyóirat magára vállalta a zene forradalmi értékeinek védelmét és felmutatását. Csak akkor húnyt ki a zene iránt való érdeklődése, amikor az már a maga erejéből is megvívta küzdelmét a konzervativizmus ellen.

6.

Bármily tanulságos lenne, ebben az összefoglalásban, mely egy nagyobb tanulmány rövidített változata, nem szóltunk az írók zenekritikáiról. Mert bármily érdekesek is például Füst Milánnak, Kosztolányinak vagy Tersánszkynak a zene és a velük érintkező társművészetek területére tett kiruccanásai, alapjában véve nem ezek az írások szabják meg a Nyugat zenei érdeklődésének irányát, inkább csak szerzőjük életművében foglalnak el sokszor – Kosztolányi Bartók-portréja esetében például – fontos helyet.[43]

40. Bartók Béla: Liszt Ferenc. Nyugat 1936. I. 172. sköv.

41. Keszi Imre: Bartók Béla két füzete. Nyugat 1936. II. 304.

42. Szabolcsi Bence: A hatvanéves Bartók Béla. Nyugat 1941. 137.

43. Breuer János (szerk.): Zenei írások a Nyugatban. Zeneműkiadó 1978. Breuer János Utószava kitűnő tájékoztatást ad a Nyugat zenei törekvéseiről általában, a gyűjteményben pedig szerepelnek az írók zenekritikái, Tersánszkyéi kivételével, igaz, azok táncművészeti jegyzetek.

KISS FERENC

KÉT INDULÁS

Elsőrendű feladatom, hogy a Nyugat újraindulásáról beszéljek. Ha mégis a legelső számmal kezdem, az összehasonlítás érdekében teszem. Az 1908-as kezdettől az újrakezdésig, azaz 1919 novemberéig tizenegy esztendő telik el, de a különbség irodalomtörténeti arányú, a távolság minden szempontból órási. Pedig a beköszöntő írások problematikái szinte rímként felelnek egymásra, de ezt az összezengést kegyetlen disszonanciák feszítik. Nem beszélek most a vezérkar, a stáb átalakulásáról, a tények ismeretesek. Ady, aki az első szám főszereplője volt, halott; Kaffka szintén. Ignotus, aki a beköszöntőt írta, emigrációban, a többi szerző: Joób Dániel, Bíró Lajos, Elek Artur, Lengyel Menyhért, Szász Zoltán szintén hiányzanak. A folyamatosságot az első számmal csak Fenyő Miksa és Gellért Oszkár neve jelzi. Babits, aki a Tanácsköztársaság utáni első számot szerkesztőként jegyzi, a legelső számban jelen sem volt.

Ami a beköszöntők közötti tartalmi érintkezéseket érinti, összecsengést, az abban áll, hogy Ignotus Kelet népe című írása, a magyar kultúra értelméről szól, s Babitsé 1919 őszén a magyar költő állapotáról. A Magyar költő 1919-ben című számvetésről van szó, melyet "beköszöntő"-nek bizony csak kesernyés idézőjelek közt nevezhetünk.

Az Ignotusé is elüt a szabályos program-cikkektől. Egy finn társulat láttán támadt benyomásain meditál: mi értelme késve és tökéletlenül megcsinálni, amit Nyugaton már el is felejtettek. A finnek döngő, kongó, dübörgő színjátszása Vörösmarty rossz drámáit juttatja eszébe, egyik nagyindulatú figurájuk Toldi Miklóst, a játék a mi Nemzetinket: színfalrepesztő dagály, Victor Hugo másodrangú kiadásában – és díszmagyarban. – Mi értelme ennek? – kérdezi Ignotus. De nem erre felel. Pontosabban szólva erről ezt mondja: olyan, amilyen, amit a magyarság létrehozhat. Talán másodrendű, talán mértéktelen, de az övé, helyét Európában így is betöltheti általa a magyarság, ha érzékeli saját kicsiségét, ismeri helyzetét a világban, ha nyitott a nagyvilág, s türelmes minden fia iránt. "A Csaba útja – olvasható a zárósorokban – az égen írt utat honfoglaló Kelet népének. S így van megírva, hogy égen és földön, tudásban, szépségben és munkában mindenütt honfoglaló legyen Kelet népe."

Ihletett, szép szavak, értelmük a Nyugat története felől majd kitetszik. 1908-ban annyi olvasható ki belőlük: mit ér az ember, ha magyar? A tét tehát kezdettől ez volt, de a fiatal Nyugat erejét más, ugyanilyen égető teendők kötötték le. S itt, az Ignotus cikkében is árt a számvetés hitelének, hogy az írásban érvényesülő arányérzék hibás. Formailag azért, mert nem arról beszél a cikk, amiről egy beköszöntőnek beszélnie kellene, nem a lapról és a szerzőkről, akiket képvisel, hanem a magyarságról általában, s ezt sem csinálja szerencsésen. Mikor türelmet kér, nyitottságot sürget, abban még jól felismerhető az új irodalom helyzete, de ehhez képest aránytalan a nemzet magatartását felvázoló szerep egy olyan cikkben, mely alig ismert szerzők ne-

vében szól, s melynek kétharmada kultúránk egészének szakunder jellege felett meditál. Később, az 1919-es újraindulás felől világosan belátható majd a bevezető teljes motivációja, de 1908-ban még csak a nagyon avatottak érthették jól Ignotust. Stratégiai érzéke sem mintaszerű. Nem számolt azzal, hogy ha az említett kétségek létjogát elismerjük (Aranyra is kiterjeszthető érvénnyel), beszélhet már aztán az angyalok nyelvén is. Mindezzel szemben azonnal eszembe ötlik: hátha az én olvasatom a hibás, azé az olvasóé, aki nagyon szerény, nagyon körültekintő, nagyon tárgyszerű program-cikkekhez szokott? És ugyanilyen folyóiratokhoz? "Nem szabad támadási felületet biztosítani az ellenfélnek!" - a mi nemzedékünk ezt az intelmet hallhatta talán a legtöbbet.

Ehhez képest a Nyugat első száma csupa támadási felület. S nem csak egy ostoba ellenfél érzékenysége felől nézve. A Hotel Pimodán első részlete is ebben a számban jelent meg. Számomra megyőző, mikor Király István azt írja, hogy ebben a vallomásban nem a hová a lényeges, tehát nem a narkózis külön világa, hanem a honnan: a magyar valóság, melyből menekülni kell, tehát az értelmes cselekvés lehetetlenségéből eredő líra. De a kortárs-olvasónak ehhez a lírához bizony olyan információk, "beismerések" rétegén kellett átjutnia, melyet Ady ellenfelei vádként fogalmaztak: hogy beteg, részeges, hogy versei borgőzös állapotban születnek.

S ha itt a képmutatást megszégyenítő őszinteség, az önmagyarázat magasabb értelme, ügyekkel egybeforrt merészsége tiszteletet parancsolna is, Joób Dániel novellájában, a Hajnali madarak-ban az életláz és lumpenromantika bizony kínos teatralitással tüntet a konszolidáltság ellen. S nem valószínű, hogy csak a szemforgató prüdériát irritálta Ignotus Nádas című verse, mikor az érzések hatalmát a népies betüetésekkel fűszerezett sanzon ilyen könnyed szimmetriáiban közli:

Előtted mék. Mögöttünk zúg a nád,
Bottal verem a szúnyogfelhőt széllyel -
Tudd meg, leány: szeretőm volt anyád
Sok téli délután, sok nyári éjjel.

Fojtó a lég. A völgy fülledt verem,
Tikkadtan vet az égre szürke pántot.
Mi lesz veled, lyány, és mi lesz velem,
Megcsapja nyakamat forró zihältod.

Forgó szél fog be. Tenyerem tüzel.
Villám vakít s harsan dörej nyomába:
Itt csaphatott le valahol közel -
Gyere mellém. Úgyis minden hiába.

Ami a tájékozódást, a szellemi horizontot illeti, abban inkább a szerzők egyéni vonzalma jelölhette ki a témát, mint egy átgondolt szerkesztői elv. Elek Artur tanulmánya Arturo Grafról, Szász Zoltáné Sully-Proudhomme-ról tartalmaz ugyan a Nyugat törekvéseit erősítő, magyarázó elemeket, de inkább égtájat, érzékenységet jeleznek, mint párhuzamos utakat. A felfedezés vagy érvelés izgalma előadásukból is hiányzik. Érvényes ez Lengyel Menyhértnek az impresszionistákról írott beszámolójára is, bár ez már közeli hajlamokhoz ad bátorítást.

Hogy melyek ezek, Ady írásai mellett elsősorban a kritikákból derül ki: Fenyő Szini Gyula, Kaffka Kosztolányi első könyvéről, Gellért Oszkár Szabolcskáról írott bírálatá-

ból. A szenzibilitás, finomság, gyöngédség, a kultúráltság dicsérete egy új igény, új mérték jegyében szervezkedő nemzedék front-létesítő szándékától kap nyomatékot. A lapban még csak töredékesen van jelen az, amit a Nyugat-nemzedékként ismerünk, csak a sejtje – ahogy Schöpflin írja, de a relációk, az aktivitás már jóval tágabb kört sejtet. "Kellett ő is – írja Kaffka Kosztolányiról –, hogy az új magyar líra képe teljesebb legyen." A szeszély, melyet Ignotus cikkében a világirodalmi tájékozódásban észleltünk, ebben az összefüggésben a gyanútlan nyitottság társtulajdonsága, egy erejét és lehetőségeit sejtő nemzedék fesztelen vitalitása: mindenki csinálja – úgymond –, amihez ért, amihez kedve van, az idő nekünk dolgozik. (Persze túlzás volna ezt elvtelenségnek hinni, hiszen benne éltek a kor polaritásrendszerében, és szerkesztői intenciók nélkül is bizonyos elvi rokonság fűzte össze a szerzőket. S a tehetségtisztelet fogalmát Ignotusék nagyon is átgondolták, s az volt a meggyőződésük, hogy az igazi tehetség ösztönösen is a humánum és az érték ügyét szolgálja.)

Ennek a meggyőződésnek Ignotus tekintélye mellett már az első számban is volt remekmű-fedezete, Ady: A Sion-hegy alatt című verse. Fedezet volt ez a vers, mert Isten-képe profán volt, bizarrul groteszk, mégis bensőséges, a demitizálást egy hitre utalt szellem mítoszalkotó képzelete intézi itt, a profanizált Isten is – akár a költő – tépett és didergő, s ebben nemcsak a sugaras hit elvesztése fejeződik ki, de az Isten-fogalomba áttett emberi lényeg jobbik felének helyzete és kondíciója is, s természetesen a hozzá való hűség fájdalmas nehézsége. A hit nélkül maradt modern embert, a Nyugat ifjú szerzőit a szentségtörés magasrendű értelmének lehetőségében erősíthették meg az ilyen versek. A fesztelen vállalkozókedv vérre menő emberi színjáték érdekkörébe került általuk. A tehetségtudat, műveltség és haladás-vágy szép judiciumai fölött megjelent a tragikum sejtelme.

A vérre menő színjátékot aztán a történelem is megrendezte. Ezt azonban már mozgalommá szerveződött mivoltában élte át a Nyugat. Egy-két év sem telt el, s lapjain már jelen volt mindenki, akit ma a Nyugat klasszikusaként tisztelünk. Érett, nagy tehetségekkel könnyű jó lapot csinálni. Osvát a kezdőkre épített, semmi okunk tehát felülvizsgálni azt a nagyrabecsülést, amellyel erről a tehetség-vonzó és megtartó képességről kortársai írtak. Pedig meglehet, hogy Osvát valóban nem olyan tehetségeket várt, amilyenek érkeztek, de ez már nem irodalomtörténeti kérdés. A fontos, az hogy a vegyes értékű, átütőnek éppen nem mondható első számhoz képest a kibontakozott mozgalom többlete nem vet árnyékot az első számban kitapintható szándékra. Ha a Nyugat más lett, mint amilyennek indult, csak annak a jele, hogy a lapot ketten csinálták: a szerkesztő és a történelem. Történelem helyett tehetségeket is mondhatnék, hiszen a történelmi, társadalmi elvárásokat, szükségleteket a tehetségek érzékenyebben közvetíthették, mint bármilyen más információs bázis.

Hogy a tehetséget hagyni kell saját törvényei és hajlamai szerint alkotni, szerepelni és nem szerepelni, ez tehát a fiatal Nyugat vívmányaként rögzítődött irodalmunk életének egyik alaptörvényévé. Felfedezni ezt most nem is kellett, eleget írtak róla. Ha mégis felidézem, a következmények, a második indulás problematikája végett teszem.

Az 1919 őszén előállt helyzetben ugyanis az volt a legkegyetlenebb, hogy a saját törvényeik szerint és szervesen kiérlelődött tehetségek létjoga vált kérdésessé. Ha az első számban még az volt a kérdés: mit ér a kultúra, ha magyar?, 1919-ben már az volt a kérdés: létezhet-e magyar költőként, aki a Nyugat-mozgalomban nőtt fel, s töltötte be ismeretes szerepeit?

S ez a kérdés, bármilyen képtelennek tűnik is, kikerülhetetlen volt. A legelső szám programcikkének látszólagos ötletszerűsége is jelzi a különbséget. Azt a cikket írhatta volna más is, szólhatott volna másról is, de 1919 őszén arról kellett beszélni, amiről a Magyar költő 1919-ben című vallomás beszél, s más, mint Babits meg sem írhatta. (Hogy miért nem, ennek magyarázata egyszerű lenne, de itt nincs rá időm. A számvetés tartalma amúgyis tanulságosabb.) A pályák logikája és a történelemé tehát kijelölték a kérdéseket.

A kérdés, mely legkíméletlenebbül nehezedett a Nyugat íróira, ez volt: ki a felelős a katasztrófáért? A számonkérő fórumokon természetesen a magyarság katasztrófájáról volt szó: a vereségről s az ország feldaraboltatásáról. Az ellenforradalom sajtója – mint ismeretes – a forradalmakat okolta az összeomlásért, Babits a háborut, a nacionalista szenvedélyeket. De a Tanácsköztársaságtól ő is elhatárolta magát, s ezt tették – ki támadóan, ki csöndes keserűséggel – szinte valamennyien, akik itthon maradtak. Részvételükről később nem beszéltek, mintha kiiktatták volna életükből ezt a részletet.

Az új magyar irodalomtudományt azonban legjobban ez az időszakasz érdekelte. Eleget tudunk tehát róla, egy-egy pálya sajátos alakulásának ismeretében a hűség és az árulás közötti lejtő minden fokozatára található példa. Ám ha a szereplők szemléletének és művészi jellemének állandóbb jegyei felől nézzük az elváltozásokat, azt tapasztaljuk, hogy inkább a Tanácsköztársaság idején vállalt szerep volt kilengés a szemlélet súlypontjaihoz képest. Jóirányú és törvényszerű kilendülés, de mégiscsak intermezzo a pálya folyamatában. A Tanácsköztársaságot tehát meg lehetett tagadniuk az önfeladás és a meghasonlás kockázata nélkül, s ez elég is volt a jelenlét legalitásához, a fel nem adható tartalmak védelméhez.

Persze, a baj ezzel nem lett kisebb, mert ha törvény nem büntette is, a Nyugat nagy törekvései mindenestül válságba kerültek, az idő ellenük fordult: legjobb képviselőiket kívülről rágalom, belülről kétségbeesés bénította. Babits számvetése megrendítő tükre ennek az álláspontnak. Folyóirat azonban nem élhet meg vergődésből, bármily magasrendű legyen is annak tartalma: irányt kell találnia és ügyeket, amelyek felvállalhatók. A tehetség önmagához való hűsége, s a Nyugat önmagához való hűsége, a sokat emlegetett állandóbb tartalmak továbbvitele csak úgy volt lehetséges, ha az éppen zajló idő parancsai szerint szerveződnek újjá.

A Nyugat újraindulásában is ez a legtanulságosabb. Az történik, hogy a demokratizmus és humanizmus jegyében képződött s a radikális szándékok iránt is nyitott szemlélet szétrázódása után nem az alkotóelemek megtagadása, hanem új mag köré csoportosulása révén kezdődött el a hűség és az újrakezdés drámája.

Babits vallomásában és vitájában is ez az érdekes. Vergődésében rendszer van: dialektikája, mellyel forradalmiság és konzervativizmus, kereszténység és humanizmus, tagadás és igenlés összefüggéseit megmagyarázza, ahogy vallomását a nemzeti értékek iránti felelősség gondolatában, a nemes és tiszta építőmunka melletti hitvallásban kifuttatja, abban a feladhatatlannak hitt eszmények átmentése a szervező elv. Az átfogalmazás, a nivelláló megvetés, mellyel jobbra és balra sújt, természetesen veszteségekkel jár. Szomorú veszteségekkel, melyekről tudományunk többször is elmondta véleményét. A hangsúlyokban a pillanatnyi helyzet is vétkes, de olcsó dolog lenne a lényeget is ebből magyarázni, hiszen "hitvallását" négy év múltán a Sziget és tenger előszavában megismétli.

A félelemnél és taktikánál nagyobb kényszer alakítja tehát e számvetés stratégiáját, s ha figyelmesen olvassuk, észrevesszük, hogy az önvédelem és önmagyarázat centrumát

egyetlen ügy alkotja: a nemzettel való kapcsolat kérdése. Ebből ágazik ki s ebbe tér vissza a zaklatott előadás. Mindenekelőtt a nemzet-fogalom új értelméért vív meg. Tépetten is méltóságos fölénnyel adja elő, hogy a nemzeti érzést nem szándékok, programok, lobogók, politikák minősítik, hanem bensőbb adottságok: lélek és szellem, s ami tegnap még idegennek tetszett, holnap épp e bensőbb lényeg képességévé válhat. A sokszínű, gazdag nemzeti kultúra eszményét így en felmutatva ismeri el aztán bírájául a nemzetet: az Aranyban, Adyban formát öltő magyarságot. Aztán már ehhez beszél: a vele egylényegű nemzethez, "... szemedre hánytam sok titkos bűnödet! És nagyítottam őket, mint a lelkiismeret! – nekem ahhoz is jogom volt! mert én és te egyek vagyunk! s talán az a sejt vagyok épp a Te agyadban, ahol a lelkiismeret lakozik." Ebből már szervesen következik, hogy a frázis-magyarok gyalázkodásai el nem űzhetik, el nem némíthatják, s béke-verseit, s egész költői forradalmát a nemzet érdekében való fontos szerv működéseként magyarázhatja.

A szó: "magyarázhatja" pontatlan, mert az írás jellegét nem a magyarázkodás, hanem a megbántott, megrendült ragaszkodás határozza meg. Az illetékesség elszánt visszavívásának pátosza. Merő képtelenség volna hát ezt a számvetést és a centrumát alkotó hűség tanúskodását a rágalmazók által rádiktált problematikának hinni.

A magyarság iránti felelősséget a rágalmaknál súlyosabb bajok avatták centrális ügygyé: a nemzet széthullásának tényleges veszedelme. S ezt a Nyugat megmaradt írói (Móricz, Juhász Gyula, Kosztolányi, Tóth Árpád, Laczkó Géza) mélyebben élték át és szenvedték meg, mint a hivatalos Magyarország. Irredenta kampányokba nem társultak be, de a nemzet életműködésének baljós tüneteire és az orvoslás lehetőségeire épp olyan érzékenyen figyeltek, mint a forradalom napjaiban. Persze tépettebb hittel, a sivárabb és kegyetlenebb valóság törvényeihez igazodva, de 1919-től olyan folyamatossággal, mint előbb Ady költészete.

Az újraindulást jelző novemberi számban nemcsak Babits vallomását, de a szám egészét a közös gyász, a nemzeti megrendülés érzései uralják. Móricz szembeötlő aránytévesztéssel Zempléni Árpád kalevalás turániságát méltatva vívódik a Keletről jött magyarság árvaság-érzésével (A magyar költő). Groteszk rímként utalva az első számbeli Ignotus-cikkre: annak Kelet népe volt a címe, de még Széchenyit idéző értelemmel. Kosztolányi négy verse közül a Jajveszékelő a magyar romokon áll az élen. Tóth Árpád Berzsenyit és Csokonait idéző szonettje két "régi" költőhöz, ahhoz a hagyományhoz folyamadik, amelynek örököseként végezte számvetését Babits. Aki egyébként könyvszemléjében Juhász Gyula verseiben ismét csak a nem külsőséges "esszenciális" magyarságot véli a legszembeötlőbb szépségnek, s ez hatja meg akkoriban Kosztolányit is. Laczkó Géza elbeszélésének hőse, a frontról hazakerült tiszt nem találja helyét a front szenvedései iránt érzéketlennek látszó Budapesten (A leszerelt). S még Gellért Oszkár Naplómból című börtön-verse is így békíti közössé a sokféle szenvedést:

Mennyi sóhaj a cella vasajtaján
Itt eligazodni hiába akarnál:
"Forradalmár" és "ellenforradalmár":
Ha tiszta volt a kéz, s mocsoktalan a szív:
Ne nézd a cégért!
Mind szenvedett ...
Ki hazáért, ki emberiségért.

Mindez természetesen nem egészen új fejlemény, előzményei a pályaképekben sorra fellelhetők. A hősi vadsággal szemben a krisztusi jóságnak Kosztolányi már 1915-ben elkötelezi magát. Babits katolicizmusa a Veszedelmes világnézetben felmutatott Értelem gyökerén nőtt. Nemzetfogalmának csírája is megvolt már a háború idején. A magyarság iránti felelősség ügyében a Nyugat kezdettől hadban állt, Ignotus program-cikke és Babits vallomása között könnyű volna a szoros összefüggést kimutatni. S a szervesség előre nézve is szembeötlő. Elég itt Juhász magyarság-verseire utalni, vagy Kosztolányi regényeire, melyekben a "kereszténység" a humanizmus funkcióját tölti be. Ami a szóbanforgó Nyugat-számot illeti, a folyamatosságot ebben más jelek is mutatják: a világkép alkotóelemeinek, centrumának új elrendeződését éppen az hitelesiti s teheti időtállóvá, hogy a hűség a konjunktúra ellenében is érvényesülni tud. Imponáló példája ennek Fülep Lajos megsemmisítő bírálata Az elsodort faluról, Oscar Wilde nagy költeményének, A readingi fegyház balladája fordítása, mely a fordító Tóth Árpád nevével külön is figyelmeztet a közlés céltudatosságára.

Komolyan kell hát vennünk, ha az előfizetői felhívás a régi Nyugat folytatását ígéri. Ezt a folyamatosságot hangsúlyozza Földi Mihály megszokott folyóiratszemléje, Szép Ernő ifjúságot siratő terjedelmes poémája, s Kosztolányi nosztalgikus versei is. A Régi boldog idill-nek a dátuma is 1917, s Heltai Öreg Marci c. verse is dátumával figyelmeztet, hogy az áthangolódás régebbi keletű:

Elég soká muzsikáltunk
Szép csöndesen félreálljunk,
A költő is, a prímás is ...
Hadd húzza már egyszer más is.

A dátum: 1919 március.

Az ifjúság, a Nyugat hőskora utáni nosztalgiának már a háború éveiben is volt egy tartalmasabb árama: a mozgalom iránti hűség. A kurzus éveiben az egymás iránti figyelem és vonzalom felerősödésében jut új funkcióhoz ez a rokonságérzés. Ady a nemzet-sors jelképévé magasodott alakban állandó argumentum és fellebbezési fórum. Tekintélyét a halál is védi. Kosztolányit e szövetség-tudat szellemében segíti Babits, Schöpflin és Tóth Árpád, hogy kikerüljön az arénából. Ez üzen Juhász Gyuláért, akiről évekig alig tudtak az egykori barátok A hajdani Négyesy-szeminárium volt tagjai közelebb húzódnak egymáshoz, a címlapra ismét felkerül Osvát neve, s a második nemzedék tehetségeit, mikor megékeznek, ez a szövetségesekre utalt, ismét csak nyitottságra kényszerült Nyugat fogadja, s lehet majd elkülönülésük után is mértékük. A nemzet és az irodalom ügyeinek elsőrendű fóruma. Ezért is látta szívesen az új tehetségeket: már nem pusztán a tehetségtisztelet okán, hanem a megnőtt veszély-tudat s a szellem átörökítésének gondja és felelőssége által is szorítva. Ahogy Babits a Pusztták népét és Illyés verseit fogadta, abban ez tisztán látható. A Sziget és tenger előszavának némely passzusa egy mai Illyés-cikkbe is beilleszthető volna. Most veszem észre, még a mondatszövés is a megtévesztésig hasonlatos.

Tudom, hogy kik és miért nem fértek el a Nyugatban. Mégsem merném aláírni, hogy a lap árulta el saját szellemét, inkább az irodalom mezőnye lett szélesebb, s húzódott szét, csoportosultak új súlypontok köré az elsőrendű tehetségek. Sőtér István előadása "túlcsordulás"-nak nevezte ezt. De ez más-más kérdés, bizonyára lesz még róla szó e tanácskozás során is.

POMOGÁTS BÉLA

A MÁSODIK KÖLTŐNEMZEDÉK INDULÁSA

Az első világháborút és a forradalmakat követő évek során számos ifjú költőtehetség lépett az irodalmi nyilvánosság elé. Természetes dolog volt, hogy a korabeli magyar líra általánosabb megoszlását követve részben a Nyugat hagyományait, részben az avantgarde forradalmát követik. Maga a második nemzedék a Nyugat és az avantgarde között helyezkedett el, indulását a két irányzat vonzása határozta meg. Kezdetben az avantgarde vonzotta inkább, később a Nyugat, s végül az avantgarde vívmányaival kiegészült "nyugatos" lírában találta meg a maga költészetét.

Az új költői nemzedék hatalmas formai és nyelvi kultúrát örökölt a Nyugat nagyjaitól. Maga Babits utalt arra, hogy ennek az örökségnek milyen nagy szerepe volt abban, hogy felszabadítsa, illetve lenyűgözze a fiatalokat tehetségük és önállóságuk mértéke szerint. "Könnyű nekik teljes fegyverzetben jelentkezniök – hangoztatta –: hiszen készen kaptak egy nagyszerűen megújított nyelvet, örökölték egy kiművelt modern irodalom pompás és rafinált eszközeit: nem kellett nekik mindent újra teremteni a semmiből vagy a régiből, mint nekünk. A gazdagság csak a gyengének gyengítő: az erősnek erő. S ha tudjuk is méltányolni helyzetük nehézségét, ha érezzük is, mily csüggesztő feladat lehet kitűnni, újat hozni még az Ady hatalmas korszaka után: számba kell venni előnyét és erejét is annak, akinek ily eszközök állnak rendelkezésére, hogy új mondanivalóját, ha van neki, mennél tökéletesebben elmondhassa."[1]

A második nemzedék ifjú költőinek valóban meg kellett küzdeni ezzel a művészi örökséggel, s ha nem akartak egyszerűen epigonokká válni, meg kellett keresniök saját költői szemléletüket és nyelvezetüket. Nem érhették be azzal, hogy pusztán a felhalmozott formai és nyelvi értékekkel gazdálkodjanak. Részben el kellett szakadniok a Nyugat örökségétől, s valóban a nemzedék legjobbjai: József Attila, Szabó Lőrinc, Illyés Gyula, Sárközi György vagy Erdélyi József sorra vívták meg a magúk szabadságharcát. El kellett szakadniok a Nyugat örökségétől, ám ezt az elszakadást úgy kellett végrehajtaniok, hogy ne rekesszék ki magukat a hagyományból, fel tudják használni a hagyomány megkötő erejét és vívmányait. A feladat nem a teljes szakítás kellett hogy legyen, hanem a "megszüntetve megőrzés", az, hogy egyszerre tudják vállalni és átalakítani, illetve elutasítani a közvetlen hagyományokat. Ez a feladat vezetett oda, hogy a második nemzedék részben a háború folyamán bekövetkezett lírai forduló tájékozódását és születő eredményeit teljesítse ki: a személyességgel szemben a tárgyiasságnak, az indulatos szabadsággal szemben az értelmi fegyelemnek, az individualizmussal szemben a közösségi érzületnek adjon szerepet.

1. Babits Mihály: Fiatalok. Nyugat 1924. febr. 1.

Az induló fiatalok egy másik csoportja az avantgarde irányában tájékozódott, Kassák és a Ma vonzásába került. Elsősorban azok, akiket az 1919–1920-as emigrációs hullám magával sodort. Németh Andor, Déry Tibor és Hernádi György Bécsben, Illyés Gyula Párizsban, Márai Sándor a weimari Németországban, Forbáth Imre Prágában, Hidas Antal Kassán, Kádár Imre és Becsky Andor Kolozsvárott, Csuka Zoltán Újvidéken lett avantgarde költő, általában a Ma, illetve a Kassák-kör ellenzékét jelentő emigráns folyóiratok munkatársa. Rajtuk kívül itthon is indult néhány avantgarde hajlamú költő, általában Raith Tivadar Magyar Írás című folyóirata körül, mint Fenyő László, Komor András, Tamás Aladár és Lakatos Péter Pál. Fenyő hamarosan a Nyugat körében talált végleges otthonra, és a költői realizmus, a hagyományos forma képviselője lett, Komor prózára cserélte az expresszionista verseket. Bányai Kornél expresszív erejű, látomásos szabadversei viszont egyenesen a Nyugatban találták meg fórumukat.

A Nyugat követői és az avantgarde neveltjei gyakran kerültek vitába egymással, ezek a viták azonban jobbára megmaradtak a szellemi élet méltó keretei között. Az irodalmi viták különben is mindennaposak voltak, és a viták frontja sem volt egyértelmű és egyszerű. A Nyugat mesterei és tanitványai éppúgy harcban álltak a hivatalos irodalommal, mint az avantgarde, és az avantgarde hívei egyszerre támadták a Nyugat mindkét nemzedékét. Emellett a Nyugat idősebb és fiatalabb írói között is fellángolt időnként a nemzedéki polémia, mint 1924-ben Babits és Sárközi György között, vagy 1926-ban a Pandora alapítása körül. És persze általánosak voltak a viták az avantgarde mozgalmon belül, amely erősen megoszlott, egymással harcban álló csoportokra, szektaszerű képződményekre esett szét az emigráns lét bolasztó viszonyai között.

Az irodalomtörténet mérlegén a Nyugat és az avantgarde mozgalmai, esztétikái között kialakult vitának kell a legtöbbet nyomnia. A két mozgalomnak, különösen fiataljaik vonatkozásában, voltak egyezései: leginkább abban, hogy mindkét áramlat elítélte az ellenforradalmi restaurációt és lázadást hirdetett ellene. Művészetszemléletüket azonban meglehetősen nagy ellentétek választották el, és ennek révén gyanakvással tekintettek egymás világnézetére, sőt politikai szerepére. Két egymással ellentétes esztétika, írói magatartás és mozgalom versengett, mindkettőnek voltak bizonyos esélyei. Habár a nyugatos irányzatnak egyre több esélye volt, mivel a magyar avantgarde valódi fejlődése elé eleve korlátot szabott az, hogy emigrációban dolgozott, s így nem vállalhatta az irodalmi élet motorjának szerepét. Vitájukat és versengésüket mindenesetre az oldotta meg, hogy a magyar avantgarde lassan kifulladt egy másik versenyben, amelyet a változó történelemmel és a kérlelhetetlen hatalommal folytatott. A magyar avantgarde, költői teljesitményeit tekintve, szinte felvirágzott az emigrációban, mozgalmi ereje azonban csökkent. Különösen 1925 után, midőn a Bethlen-kormány lehetővé tette az emigrációs írók hazatérését, és Kassák, Déry, Illyés, Németh Andor, Nádass József sorra hazaérkezett. Az 1926-os Dokumentum című folyóirat, a magyar szürrealisták bizonyára legfontosabb mozgalmi teljesítménye, már visszhangtalan maradt. A soron következő újabb líratörténeti fordulat egy új költői realizmus helyzetét erősítette, általános igénnyé emelte az ábrázoló vagy elbeszélő poétikát és a közösségi elhelyezkedést. A költő valamely közösség, társadalmi osztály, kulturális réteg nevében lépett fel és a valóságról beszélt.

Az újabb fordulatot általában 1928–1931-re teszi az irodalomtörténetírás, a második nemzedék tájékozódásának és világképének végleges kialakulása nyomán. A fordulat előzményei vagy jelzői között tartják számon a Nyugat szerkesztésében bekö-

vetkezett személyi és irodalompolitikai változásokat, valamint azt, hogy a második nemzedék költői mind nagyobb szerepet vállaltak a Nyugatban, illetve kísérletet tettek arra, hogy kialakítsák a maguk generációs irodalmi fórumait (pl. a Magyar Írás, a Kékmadár, a Láthatár, a Kortárs és a Pandora című rövid életű folyóiratokat.) E nemzedéki folyóiratokban az írói világkép, versszemlélet és ízlés általánosabb megváltozása volt tapasztalható. A felfokozott személyesség után a tárgyiasabb költői szemlélet és a mitologikus szimbolizmustól elszakadó stílus, amely a második nemzedék egyöntetű igénye volt. A fordulat előkészítése azonban már korábban megtörtént, valószínűleg 1926–1927 körül.

Ekkortájt találnak hangjukra a második nemzedék legjelentősebb költői. 1926-ban jelenik meg Szabó Lőrinc verseskötete, A Sátán műremekei, 1932-ben a Te meg a világ, 1929-ben József Attiláé, a Nincsen apám se anyám, 1931-ben a Döntsd a tőkét, ne siránkozz, 1932-ben a Külvárosi éj, 1928-ban Illyés Gyula adja ki a Nehéz földet, 1930-ban a Sarjúrendeket, 1931-ben a Három öreget. Valamennyien megküzdöttek az avantgarde-dal és fokozatosan a költői realizmus poétikáját választották a forrongó kísérletek, a lázadás szenvedélye után. Mellettük Sárközi György Váltott lélekkel (1927), Fodor József Lihegő erdők (1927), Fenyő László Elvesztett ének (1926) és Bányai Kornél Közelebb a földhöz (1930) című kötetei, valamint Erdélyi József nagyobb figyelmet keltő válogatása, Az utolsó királysas (1928) is azt igazolták, hogy az alakuló nemzedék elhatározóbb realista fordulata valóban bekövetkezett a huszas évek közepén. Az avantgarde neveltjei a Nyugat köréhez csatlakoztak, mint Illyés vagy Fenyő László, illetve prózára cserélték a szertelen költői ihletet, mint Déry vagy Komor András. Nemcsak a tárgyias és közösségi költészet átütő győzelmét hozta meg a költői ízlés és látás átalakulása, hanem a magyar líra újabb stílusegységét is, amely szinte egy évtizeden át tartott. Egészen a harmincas évek második feléig, midőn a "harmadik nemzedék" mitológikus költői fordulata, az ábrázoló és elbeszélő szemlélettel szakító filozófikus tájékozódása ismét átalakította a költészetet, és megbontotta azt a stílusegységet, amely 1926–1931 között megszületett.

Az 1932-ben megjelent Új anthológia már a második nemzedék seregszemléjét végezhette el. Babits Mihály előszava a líratörténeti fordulat eredményét rögzítette, midőn rámutatott azokra a különbségekre, amelyek mintegy eszmetörténetileg választották el az idősebbektől a fiatalokat. "Semmi sincs messzebb ezektől az új költőktől – hangoztatta –, mint az előző nemzedék egyéniségkultusza, a komplikált és túlfinomult egyéni élet kergetése."[2] A fiatal költők heves lázadással kezdték pályájukat még a forradalom leverése után, szertelen tiltakozással, amely a kifosztott és szabadságában korlátozott alkotó személyiség közvetlen válasza volt az ellenforradalmi berendezkedésre. Azután, anélkül persze, hogy megbékültek volna az adott társadalmi valósággal, hiszen a húszas évek végén még nem történtek kiegyezési kísérletek, nem születtek "különbékék", a tiltakozást az elemző vizsgálat váltotta fel. Szemügyre vették azt a társadalmat, amelyben élniök kellett, s amelyben törvényei bilincsbe verték vágyaikat és törekvéseiket.

A társadalmi valóság kényszerítő ereje növelte meg a költők közösségi tudatát. A Nyugat nagy nemzedéke, éppen világképének individuális természete következtében, kevésbé élte át ezt a tudatot. Ha szóltak, az autonóm és szuverén emberi sze-

2. Előszó. Új Anthológia. Bp. 1932.

mélyiség nevében tették, amely külön és teljes világot alkot, önálló entitás módjára létezik. És csak a háború idején nőtt meg a közösségi képviselet, a magyarság vagy az emberiség nevében felhangzó költői beszéd szerepe. A második nemzedék költői már mindenképpen egy közösség szószólójának, egy társadalmi osztály követének tudták magukat. A költő eleven közösséget látott maga körül, hozzá fordult szavaival, az ő megbízásából szólt és cselekedett.

A valóság iránt megnyilvánult érdeklődés és a közösségi elkötelezettség egyszersmind stílusformáló erőnek bizonyult. Az individualista költészet feltétlen szabadsága, az avantgarde formaromboló és formaépítő kísérletei után mindinkább a költői hagyományok nyertek szerepet. A ritka és váratlan invenciók után a tisztán alakított érzéki képek, a természetes metaforák és hasonlatok, a grammatikailag szabályos versmondatok. A kötött forma, amely nem hívja fel magára különösebben a figyelmet azzal a virtuozitással, amelyről a Nyugat nagy nemzedékének látványos formái tanúskodtak. A ritmus kötött, de nem zenél, általában az időmértékes és a hangsúlyos verselésnek azt a közös alakját követi, amelyet Ady verselése újított fel. A műves tiszta rímek helyett hanyagabb rímek, kevésbé kihívó asszonáncok fűzik össze a sorokat. "A szabadvers és a különböző izmusok harcai lezajlottak – olvassuk Babits idézett előszavát. – (...) Az új nemzedék inkább kezd visszatérni már a kötöttebb és konzervatív, sőt egészen ősi formákhoz".

A kötött forma, a hagyományos versszerűség visszatérése, sőt diadala és a költészet valóság iránti érdeklődése, közösségi elhelyezkedése között természetes összefüggésnek kell lennie. A húszas években végbement, és az évtized közepén általánossá vált folyamat a versszerűség hagyományát újította fel. Ismét érvényesek lettek a megtagadott, ősi konvenciók, a világos, áttekinthető versalak, a hagyományos strófa- és sorszerkezetek, az arányosság, amely megszabta a költői képek alakítását, az egész verskompozíciót. Használatba jöttek a korábban felszámolt vagy fellazított műfajok is: a lírai dal, az életkép, sőt az elbeszélő költemény. A költők minden feszélyezettség nélkül nyúltak a tizenkilencedik századi költői realizmus, sőt a népköltészet hagyatékához, és öntöttek friss vért azokba a poétikai fogalmakba, amelyeket a Nyugat költői forradalma és méginkább az avantgarde megtagadott.

A húszas évek második felétől, midőn a versszerűség elve hosszú időre ismét érvényre jutott, a költők szervezett rendre és fegyelmezett kifejezésre törekedtek. Az eredetiséget, amely a szubjektivista korszak vezető esztétikai elve volt, a józan fegyelem, a klasszikus minták alkotó felhasználása, továbbfejlesztése váltotta fel. A modern magyar költészet a személyes vallomások látványos tüzijátékában született, most a tárgyszerűbb kifejezés és a hagyományosabb ízlés vezérelte további fejlődését. A líratörténeti fordulat általánosan átalakította a magyar költészet poétikai normáit és alkotó módszereit.

KENYERES ZOLTÁN

MEDÚZA-LEBEGÉS

– Weöres Sándor és a Nyugat költészete –

"Kedves Professzor Úr, köszönöm a lapot és a mostani levelet – ez utóbbit csak a napokban kaptam kézhez, mert közben Pesten jártam. Útlevelemet, sajnos, még mindig nem tudtam kiharcolni, ez most egyre nehezebb: s egyre bizonytalanabb, hogy mikor jutok el Itáliába.

De a lelki táj, ahová most jutottam, fölér minden utazással. Írtam arról Professzor Úrnak, hogy eljutottam valami dimenziótlan Semmibe: azt hittem, hogy innen tovább fölfelé kell jutni, s ehelyett kilátás nyílt lefelé, az élet felé, mint a gleccser tetejéről a völgykatlanba. Megdöbbentő és éppen teljes valódisága által valószerűtlen, ahogy itt megmutatkozik a lenti táj nagy vonalakban, rajta a sors felhőárnyékmintázata és mögötte a megfoghatatlan dolgok hegytömbjei. Itt csaknem "érteni" lehet mindent, vagy legalábbis végigtekinteni. Eddigi életemben a legtöbb, hogy ide eljutottam: nem hittem volna, hogy az élet látványa, felülről, ilyen végtelenül szép: itt nem probléma többé, hogy mért kell létezni a sok zűrzavarnak, ha teljes összefogottságában ennyire zavartalan. Innen nézve a legszennyesebb dolgok sem ijesztőek többé, mert nyilvánvaló a hitelességük, a hovatartozásuk. S a legcsodálatosabb, ahogy megéreztem, hogy itt már milyen zavartalanul lehet szeretni mindent, különbség és fokozat nélkül: s hogy ez a szeretet nem "felülről" jön belém, hanem "alulról": a lenti táj, a rengeteg kis éhes acsarkodó, tele van latens, vak felszabadítatlan szeretettel. Akik, egyenként, egymást ölik-marják, együttvéve a szeretetnek csaknem akkora máglyája, mint a Teremtő maga.

A költészethez való viszonyom sajátságosan átalakult. Egyelőre képtelen vagyok az alkotó-koncentrációra, viszont a versek szinte folynak belőlem, pongyolán és igénytelenül. Sok elvont vers után most többnyire konkrét és szenzuális versek.

Úgy látszik, hogy a jelenlegi élményem, bármennyire nagyvonalú is, nem szeret nagyvonalúan kifejeződni: hanem az igénytelenséget, mennél teljesebb ürességet, népdalspontaneitást szereti. Íme például egy dalocska, melyben tulajdonképpen még csak ötlet sincs, mégis a magyar nyelv géniusza mosolyog benne: azt hiszem, első eset, hogy sikerült egy isteni lényt megnevettetnem:

A kutya-tár

Harap-utca három alatt
megnyílott a kutya-tár,
sípal-dobbal megnyította
Kutyafülű Aladár.
Kutya-tár! kutya-tár!
Kutyafülű Aladár.

Húsz forintért tarka kutya,
tízért fehér kutya jár,
törzs-vevőnek öt forintért
kapható a kutya már.
Kutya-tár! kutya-tár!
Kutyafülű Aladár!

Sejtelmem sincs, hogy ebből a fütyülő semmitmondásból hová lesz út tovább. Remélem, Itáliába: nemsokára megint fölveszem a leggyilkosabb küzdelmet az útlevélosztó hatóságokkal. Talán ősszel sikerül Pesten találkoznom a Professzor Úrral: addig is hálával veszem és gyarapodásomra használom, ha Professzor Úr ír nekem.

Minden jót, ép egészséget kívánok, hálás mély tisztelettel, Sanyi.
Székesfehérvár, Szent István tér 7. 1947. szeptember 3."

A kutya-tár, amelyet ma már minden óvodás gyerek kívülről tud, egyike volt az első verseknek, melyekben az új forint szerepelt, a Fülep Lajosnak írott terjedelmes levél pedig tényeket pontosan rögzítő dokumentuma egy hosszan tartó kapcsolat végső fölbomlásának. A Nyugatról és Weöres Sándorról van szó.

Weöres a Medúza c. kötete után, az Elysium és A fogak tornácának korszakában lépett végérvényesen önálló útra és attól kezdve már költészettanilag nincs értelme őt a Nyugat vagy a Nyugat valamely nemzedékének költőjeként tárgyalni. De a kapcsolat, mely a Nyugat hagyományához fűzte, kezdettől a kapcsolat felszámolásának, megszűnésének története volt. E folyamat irányának és perspektívájának lényegéhez tartozik Fülep Lajos preceptori szerepe, hiszen ő a Nyugat megindulásának első éveitől kezdve egy korszerűbb és tágasabb látóhatárú esztétikai kultúra kifejlesztésén dolgozott.

Weöres Sándor kapcsolata a Nyugattal mint publikációs fórummal 1929-ben kezdődött. Abban az évben küldte el első verseit Osvát Ernőnek alighanem a Pesti Hírlapban tavasszal aratott sikerén fölbuzdulva. Osvát azokban a hónapokban már az egyetlen megoldás bizonyosságával őrizte asztalfiókjában a kis fekete revolvert, szikáran, száraz szemmel zárta le függőben maradt ügyeit és új vállalkozásokba már nem fogott, a szombathelyi diákot válaszra sem méltatta. Nem okozott vele nehézséget. A csönd-erdőről álom-balladát író zseniális képességű gyerek nagyszerű gyakorlati érzéket is kapott ajándékba a sorstól és néhány hónap leforgása alatt meghitt, familiáris viszonyba keveredett Kosztolányi Dezsővel, Babits Mihállyal és Füst Milánnal. Mire tizenhét éves lett, otthonosabban és bennfentesebben mozgott az irodalmi élet legmagasabb köreiben, mint az éhes, vad, nyomorgó, szeretetre szomjas József Attila. Szerencsés csillagzat alatt született és csupa nyitott ajtóra, nyílt szívre és segítő karra talált. Igazáért sokszor kellett később vesszőfutást járnia, de zseniális adottságait soha senki nem vonta kétségbe, és képességeinek elismertetéséért egyetlen pillanatig sem volt kénytelen megalázó küzdelmet folytatni. Ezt a boldog konstellációt alighanem nehezen bocsátja majd meg neki az utókor.

Szerteágazó levelezése és ügyes, célratörő látogatásai ellenére a Nyugat hasábjain csak három évvel később, 1932-ben jelent meg először. A 15–16. számban a Hajnal, a 24.-ben pedig a Jajgatás és a Kicsinyesek látott napvilágot. Ettől kezdve rendszeresen közölte verseit a folyóirat, 1941-ig összesen 64-et jelentetett meg. Ennek kitüntető jelentőségét akkor fogjuk fel, ha összehasonlítjuk nemzedék-

társaival: Radnótinak 32, Vasnak és Jékelynek 20–20, Zelknek 15, Hajnal Annának és Rónay Györgynek 10-10 verse jelent meg a Nyugat lapjain. 1932 után, vagyis a folyóirat utolsó tíz évfolyamában csak Illyés előzte meg, neki ekkor 124 versét tette közzé a Nyugat, a nyomában pedig Erdélyi József és Fenyő László járt 62 verssel. De Török Sophie-nek 59, magának Babitsnak pedig csak 23 verse jelent ekkor meg a Nyugatban. A számok alapján azt mondhatjuk, hogy fennállásának utolsó évtizedében Illyés Gyula után Weöres Sándor volt a Nyugat legfrekventáltabb költője. A számok azonban, mint csaknem mindig, ebben az esetben is alaposan félrevezetőek.

Kezdjük tehát elölről. Először 1932-ben méltatta közlésre érdemesnek a Nyugat. Két számban három versét közölte. Csakhogy abban az esztendőben tizenegy verse jelent meg nyomtatásban és a Nyugatban hozott három nem a legjobbak közé tartozott.

A ház mögött a táj fölött már égési sebtől üszkösült az éj-
de a nehéz-szagú szobában még sötétben tapogatott a két kelő fehérszemély.
A falu színesült odakint, holt idomaikból kikeltek a fák
benn a két lány a zsalut kinyitotta, szemükbe tódult a fény, a világ.

Így kezdődött a Hajnal című vers, ami később a Cselédlányok címet kapta. 1934-ben ilyesfajta versek alapján látta Illyés Gyula Weöresben egy realista kismester kibontakozását. Ma már tudjuk, hogy a Hideg van című kötetről írott krtikájával melléfogott, Weöres kísérleteinek már kezdetben sem a falusi zsánerkép volt a lényege. Sokkal inkább az a hang, ami a Disszonancia című versében szólat meg:

Sok hangoknak, kürtökének, imáénak, allarménak
zűr-miséjén fülem dobja visszahallgat Mallarménak

földre-ejtett, félig meddig elfelejtett kínrímére,
ez a vers egy kis levél a múlt-századi csín címére

Csődörré vált a pegázus. Azt hiszed, hogy megfejed te?
Elromlott a csodaóra s az órás ketyeg helyette.

Mi lesz mostan? alig-használt, prima hátultöltő semmi.
Pedig én még most akartam egy igen-nagy költő lenni.

Vas Istvánnak kell igazat adnunk, aki a Nehéz szerelem harmadik részében ezt a verset idézi elsőnek Weöresről rajzolt nagyszerű portréjában. A diákos humor, a kópés játék, a gúny és irónia csakugyan szilárdabb és fontosabb eleme Weöres verseinek, mint a pillanatképeket rögzítő leírás. A vers tartalmi jelentőségére is Vas István hívta föl a figyelmet: a játékos klapanciákban ugyanis Weöres máig változatlan véleménye fogalmazódott meg a művészet korábbi szerepvállalásainak és szerepeinek hívságairól. Ez a pályakezdését, útkeresését több szempontból is lényegileg jellemző vers azonban

nem a Nyugatban jelent meg, hanem a Tulipán című, mára már tökéletesen elfelejtett lapban.

Az irodalomtörténeti rögtönítélő szék máris kimondhatja az elmarasztaló ítéletet: a Nyugat szerkesztősége kontraszelektálta Weöres verseit, a hagyományokhoz kapcsolódókat közölte, a hagyományokon túlhaladókat, az újat teremtőket pedig visszautasította. A közzétett versek ezért nem Weöres egyre határozottabban alakot öltő ízlését tükrözték, hanem a szerkesztőségnek, valószínűleg Babits szájaízének feleltek meg. Ez a verdikt azonban éppúgy igazságtalan, mint ahogy hamis és félrevezető a hízelgő statisztikai adatok alapján annak megállapítása, hogy a folyóirat utolsó évtizedében Illyés mellett Weöres volt a Nyugat reprezentatív költője. Az igazság az, hogy a 64 vers ugyanolyan összevissza gomolygásban tartalmazta a Nyugat első és második nemzedékének költői vívmányait felhasználó, felélő és az azokon túlhaladó verseket, mint amilyen összevissza gomolygásban azok Weöres költészetében akkor még jelentkeztek. A Nyugatban jelent meg a Mocsári dal, az Altwien ábránd (Alt-Wien idill címen), a Pastorale, a Fű, fa, füst, a "Harmadik nemzedék", A Bab-El-Mandeb-en, az Anyámnak, az Istar pokoljára, a Dalok a Na Conxy Panból és a Cseremisz dalok, melyek a Medúzához és az Elysiumhoz vezető úton mégiscsak a legjobb és legjellegzetesebb versek közé tartoztak.

Nem tudjuk, hogy a Nyugat válogatott-e a beküldött versek között, vagy Weöres már eleve a szerkesztői ízlésre számítva adta postára költeményeit. Abból azonban, hogy a folyóirat a Weöres növekedéstervét előmozdító és késleltető verseket egyaránt közreadta, abból, hogy a közléseket ugyanaz a szelíd tétovázás, öntudatlanságból fakadó iránytalanság jellemezte, mint a költőt magát, ebből a tétovázásból arra következtethetünk, hogy a Nyugat rangot osztó megjelenési fóruma, de nem alkotói műhelye volt a költőnek. Az alkotói műhelyt szigorú fegyelem jellemzi, leckéztet, tornáztat, diétára fog, mint hajdan Kassák lapjai. A közlés nem célja, hanem eszköze: hajlítani, formálni, alakítani akarja vele hívét. A 30-as évekbeli Nyugat nem ilyen fórum volt. Pedig ha valaki, akkor Babits be volt avatva a növekedésterv genetikájába. Leveleiben Weöres pontosan tudósította őt minden szándékáról, titkos óhajáról, földalatti kísérletéről.

Beszámolt arról a felfokozott érdeklődésről, amellyel az óegyiptomi irodalom felé fordult és pontosan megnevezte vonzalmát. A nyers monumentalitás ragadta meg, a szép és csúnya között elméleti határt nem ismerő gyakorlat csigázta fel kíváncsiságát. Már 1930–31 körül forrongott lelkében az a később makacs következetességgel megvalósított és filozófiailag vitatható gondolat, hogy a művészet felső, vagy ha úgy tetszik, belső köreiből nézve a létező dolgok összessége mindig szép. Erről szólt a tizenhat évvel később Fülep Lajosnak írott és itt már idézett levele is. Beszámolt Babitsnak az evvel az esztétikával mélyen összefüggő zenei kísérleteiről. Arról, hogy a költészetben szeretné meghonosítani a zenei formákat, a szvitet, a szimfóniát, a prelúdiumot, a fúgát, a szonátát: a vers tartalma tehát nem külsőleges lesz, hanem a szerkezet és a hangzás maga adja. Kísérletezett a slágerek és a dzsessz ritmusaival is. "Egy 'giccs' nevű műfajt akarok csinálni, amiben a sláger-romantikát és a dzsessz-ritmust próbálom megnemesíteni, kicsit nagyképűen: utcasarat mímelni a templomtorony gombján és ily módon a sarat fölcsalogatni: mire fölér, már nem sár lesz, hanem föld" – írta 1933-ban. Később kifejtette véleményét, hogy a modern lírából hiányzik a tárgyilagos lélekrajz és ehelyett önelemzésekkel, hangulatképekkel foglalkozik, kollektív panaszok-

nak és filozófiai tételeknek ad hangot. Nagyobb, szinte már aszkétikus fegyelemre volna szükség az előrejutáshoz, kényelmes disszonanciák után ismét vissza kellene szerezni a formák fölötti tökéletes uralmat. 1938-ban elújságolta, hogy fölfedezte magának a pindaroszi metrum gazdagságát, és úgy érezte, hogy ez a végtelen-lehetőségű forma fogja elvezetni igazi mondanivalójához. A következő évben önálló ritmuskísérleteiről küldött tudósítást. "Mellesleg azzal is foglalkozom, hogy verselésemet fölszabadítsam a készen-adott gépies ritmus-sémák alól és verseim ütemét magam készítsem a görög tragédia-kórusok módján. Ez majdnem szűz terrénum: Mester Laodaemaia jóformán az egyetlen útjelzőm és bázisom. Körülbelül húszféle verslábat próbálgatok, hogy melyik milyen hangulatot hoz a magyar versbe ... Nem tudom, ezt a soksípú orgonát meg lehet-e még egy nyelven úgy szólaltatni, mint magyarul. Mintha a ritmus összes ördögeit a magyar nyelvbe csukta volna az Isten."

Észrevette-e Babits e szertelen és önfeledt kísérletezés kristályosodó magját, észrevette-e, hogy a formát középpontba állító fiatal költő eszménye egyaránt eltávolodott a l'art pour l'art elvétől és a magyar költészetben uralkodó társadalmi hivatástudattól? Az igazi irodalomtörténeti kérdés ezért már nem is az, hogy miért nem bátorította önálló irányának teljesebb kibontakoztatására és miért nem közölte sűrűbben kísérletező szándékának megvalósulásait, hanem az, hogy miért közölte egyáltalán és miért nem utasította vissza, hiszen ezek a kísérletek többé-kevésbé szemben álltak mindennel, ami a kor irodalmi törekvéseit irányította.

De hogyan bátoríthatott volna és különösen hogyan utasíthatott volna vissza egy kibontakozó irányt a Nyugat, amikor nem a stúdió, hanem az intézmény szerepét vállalta? Tökéletesen félreértik a modern magyar irodalom történetét, akik úgy értelmezik az 1911-ben kirobbant Osvát-Hatvany-vitát, hogy ott Osváttal az irodalmi önelvűség győzött. Éppen ellenkezőleg, amikor a Nyugat lemondott arról, hogy alapító gárdájának irányát avassa mércévé és kitárta kapuit mindenki előtt, aki közreműködésre jelentkezett, akkor irodalompolitikai cselekedetet hajtott végre. Osvát olyan ügyesen lovagolt a szavakon, hogy évtizedekkel később sem vették észre: nem Hatvany, hanem ő volt az, aki irodalompolitikai kategóriában gondolkodott. Amikor kijelentette, hogy a Nyugat "közintézmény" és nem fog meghajolni semmiféle "tisztátalan irodalompolitika" előtt, akkor nagyformátumú irodalompolitikushoz méltóan viselkedett és a konzervatív nép-nemzeti iskolával szembenálló táborok egységbeszervező jelszavát fogalmazta meg. A Nyugat súlypontja ettől kezdve az irodalomról átkerült az irodalmi életre, az esztétikai szempont uralmát fölváltotta az organizátori szempont. A folyóirat azt a feladatot vállalta, hogy őrizze, támogassa, védelmezze a magyar progresszió különféle irodalmi köreinek, áramlatainak, irányainak laza szövetségét. Az a soha ki nem mondott, de ettől kezdve a lap megszüntetéséig végig érvényesülő konszenzus, ami ezt a roppant heterogén írótábort egybetartotta, lehetetlenné tette, hogy a folyóirat egységes esztétikai szemlélettel működő műhelymunkát végezzen. Babits átvette és folytatta Osvát örökségét, és mondhatjuk, a Nyugat hagyományának egyik legfőbb építőeleme az organizátori küldetéstudat volt, ami azon a gondolaton alapult, hogy az irodalom fejlődése érdekében szükség van egy viszonylag szabad szellemű, jó légkörű irodalmi életre, egy olyan közvetítő közegre, amely fölerősíti az egyenként megszólaló hangokat és érzékelhető közösséget varázsol az alkotói munka köré. E védőgyűrűt formáló irodalmi élet zavartalanságáért viszont, ha szükséges, fel kell áldozni az irodalom esztétikailag vagy politikailag túlságosan merész, túlságosan messze vezető kísérleteit.

Amikor a 30-as években Weöres nemzedéke föllépett, már egészen nyilvánvaló volt, hogy a Nyugat nem tudja betölteni vállalt szerepét: az akkor kirobbanó viták lövészárokharcaiban végleg széthullott a progresszió tábora és egységbe szervezni többé nem is sikerült. A megrendítő élmény, ami a nemzedéket fogadta, egyszersmind kijózanítóan is hatott. Ha az irodalmi élet mint organizáció, mint intézményesített forma fölbomlik, akkor – mint a történelemben már nemegyszer – marad maga az irodalom. Weöres és nemzedéke ennek a nem éppen derűs, de talán nem is elkedvetlenítő igazságnak a hűvös fölmérésével kezdte el pályáját. A nyelvújítástól és a reformkortól kezdve a magyar irodalom mozgalmak, táborok, társaságok szervezeti formáinak segítségével fejlődött. Most újra meg kellett találni a szervezeten kívüli lét módozatait, s ez másfél évszázad után nem könnyű feladatot rótt rájuk. Ráadásul, mint az erdőben, pusztában bujdokló szegénylegényeknek, mindőjüknek külön-külön kellett rálelni cserkésző területükre. Legmesszebbre a hagyománytól Weöres Sándor jutott.

Nem egy csapásra. Első köteteiben az előtte járó két Nyugat-nemzedék figyelmes tanítványának bizonyult. Az 1939-ben keletkezett Hála-áldozat című versében nem udvariasságból írta le Ady, Babits és Kosztolányi nevét: költészetét valóságos, belső szálak fűzték hozzájuk. De ez föltárt területe líratörténetünknek, mint ahogy közismert a Füst Milánhoz fűződő kapcsolata is. Érdemesebb most tekintetünket a kapcsolat legérdekesebb és legtanulságosabb oldalára vetnünk: a kapcsolat fölbontásának történetére. Logikai bakugrással azt is mondhatjuk, hogy a Nyugat nem esztétikailag, nem költészetével, hanem társadalmi szerepvállalásának kudarcával járult legerősebben hozzá Weöres lírájának belső átalakulásához.

Köztudomású, hogy a magyar irodalom a XVIII–XIX. század fordulójától kezdve szüntelenül átvállalt magára olyan társadalmi feladatokat, melyeket a fejlettebb, demokratikusabb berendezkedésű országokban a sajtópublicisztika látott el. A sajtó intézmény és ennek nem kellő erejű működése kényszerítette a mi irodalmunkat arra, hogy a feladat átvállalására alkalmas intézményt szervezzen maga köré. Ennek a polgári fejlődésnek csúcsán alakult meg a Nyugat. A feladat elvégzéséhez szükségeltetett az organizáció és az abban kivívott tekintély hangot fölerősítő hatása. Amikor az organizáció meglazult és fölbomlott, kétségessé vált a munka sikere, sőt további elvállalása is. A felelősség két irányban dolgozhatott tovább: helyreállítani az egységet és tovább végezni a hagyományos munkát – ez az, amit a Nyugat igazi örököse, Illyés Gyula és a Magyar Csillag tett; vagy pedig közvetítést kezdeni addig nálunk ki nem használt hullámsávokon. Ez az, amit Weöres Sándor csinált.

A folyamat már a 30-as évek elején megindult magánműhelyének rejtett zugában, de hatásosan érzékelhető csak a Medúza című kötete után lett. Szertelenül csapongó és kuszán gomolygó terveiről már kezdetben beszámolt Babitsnak, versíró gyakorlatában uralkodóvá azonban csak a Fülep Lajosnak írt levél idején lett az új út. Akkor sem mennyiségében, hanem jelentőségében.

A másfélszázados magyar hagyomány vezető igealakja az imperatívusz volt: az irodalom mindig mozgósított, parancsoló szükségszerűséggel fölszólított valaminek a végrehajtására, megvalósítására, elérésére. A Nyugat egy erkölcsi imperatívuszt sugárzott, aminek tételeit az értekező próza nyelvén a már halálos beteg Babits fogalmazta meg legszebben A tömeg és a nemzet című megrendítő publicisztikai írásában. Weöres kísérletezésének lényege az imperatívusz kiiktatása lett.

Nem szándékom, hogy kérjelek a jóra.
Perzselő szomjat kelteni a jóra: ezért jöttem.
Nem szándékom, hogy hívjalak a jóra.
Korgó éhet kelteni a jóra: ezért jöttem.
Nem szándékom, hogy kérjelek és hívjalak.

– írta a már idézett Fülep Lajoshoz szóló levél évében, 1947-ben. Szomjat fakasztani és éhet támasztani a jóra és igazra, belülről, a derűs játék és harmonikus szépség igényének feltámasztása révén: ebben rejlik Weöres nyelvi furfangjainak, muzsikáló sorainak, varázsdalainak lényege. Eltér a közvetlen mozgósító hatásra törekvő hagyománytól, de kísérlete – amelyben ars poeticaszerűen vállalja a semmit, a tengermélyi medúza szabad lebegését – mégsem nevezhető üres iparművészetnek, tartalomtalan ornamentikának, mert a legelvontabbnak tetsző zenei formákban és architektikus szerkezetekben az esztétikai kultúra fejlesztésére törekszik a nyelv hatáslehetőségének fokozásán keresztül. Még ebben is van jó adag illúzió: annak ábrándos feltételezése, hogy az emberek jobbak és igazabbak lesznek, ha anyanyelvük tündérsípján felhangzanak a derűs szépség dallamai.

BATA IMRE

A NYUGAT ÉS A VÁLASZ

Sose volt titok, hogy az induló Válaszra a Nyugat belső körén se néztek jó szemmel. Németh László önéletírása tanúskodik róla, hogy Babits és közte 1934-re – ez a Válasz indulásának éve – már a személyes érintkezés is lehetetlenné vált.[1] A Nyugat harminchármas évfolyamában Babits a Tanút teszi mérlegre Könyvről-könyvre című rovatában.[2] 1934-ben pedig Gulyás Pál Tékozló című verskötetéről ír szigorú bírálatot.[3] Ilyen előzmény és körülmény már elegendő magyarázat a két folyóirat enyhén szólva hűvös viszonyát magyarázni.

Abban, hogy a Válasz indulásában Németh László hangsúlyos szerepet játszott, mégse pusztán a Nyugathoz, Babitshoz való megromlott kapcsolata a magyarázat. A Válasz történetéből az is kitűnik[4], hogy Németh László tevékeny együttműködése híján nem is igen lett volna a tervezett vállalkozásból valóság. Németh agilis tevékenysége a lapalapításban összefüggött nemzedékszervező kudarcaival. A Tanút már a Nyugatból kiszorult kritikus indította, s olyan reménnyel, hogy nemzedéki folyóirattá alakíthatja. Ez a törekvése is megfeneklett, 1933 őszén ismét föllobbant a reménye.

Debrecennel bensőséges emlékek kötötték össze. 1932-ben a debreceni Déri Múzeum előadótermében szerepelt nemzedéktársaival, s a debreceni vendéglátók közt ott volt Gulyás Pál, aki füzetnyi jegyzetet mutatott neki az Emberi színjátékról. Ebben a szűk debreceni körben olyan megértését tapasztalta munkásságának, mint pesti körben soha, sehol. Sőt. 1933 őszén már csak itt találkozott megértő barátokkal. Mikor pedig Kozma Miklós a Rádió irodalmi osztályához szerződtette, s evvel a megbízatással jelentős stallum is járt, már pénzt is áldozhatott a debreceni vállalkozásra.

Pongrácz Kálmán kihívó, nyílt levelére szegődött a debreceniek mellé, s csak rá voltak utalva a segítségére, mert a lapalapítás körüli vitákban máris megoszlottak. Hogy a Válasz nem lehetett az Ady Társaság lapja, az már ennek a megosztottságnak a következménye volt. Németh László nem a debreceniek mellé, csak Gulyás Pál mellé állhatott, de pesti írói tekintélye, a pénze elég volt a Válasz kátyúba rekkent szekerét útjára indítani.

Németh László hívta Fülep Lajost is harmadik szerkesztőnek. A zengővárkonyi remete nem sokat látott a lap körüli viszálykodásból. Ő csak Németh Lászlót ismerte,

1. Lásd: Németh László: Homályból homályba I. köt. 473. sk. l. és Gellért Oszkár: Egy író élete a "Nyugat" szerkesztőségében 357–59. l.

2. Babits Mihály: Könyvről könyvre = Nyugat 1933. I. 187–189. l.

3. Babits Mihály: Könyvről könyvre = Nyugat 1934. II. 497–503. l.

4. A Válasz indulására nézve lásd: Bata Imre: A Válasz indulása. = Ívelő pályák 97–147. l.

őt is a Tanú révén. E vállalkozás imponált neki. A lapalapítás pedig érdekelte, mert úgy vélte, nem ifjú irodalmárok becsvágya teremt itt fórumot, hanem közügyi buzgalom. Fülep az egyke-probléma révén kapcsolódott be a harmincas évek elején az irodalmi életbe, s az volt a véleménye, hogy az egyke és a földkérdés szorosan összefügg. Ha a Válasz, mint Németh László jelezte neki, a földkérdés szolgálatára szegődik, akkor ezt a vállalkozást érdemes támogatni. Hamar felismerte azonban, hogy a lapalapítók inkább irodalmi lapot szerveznek, nem szolgálni akarnak, s kiábrándultan visszavonult.

Németh László és Gulyás Pál képviselte tehát az új vállalkozást, s ha Babits róluk szóló kritikáit olvassuk, a Válasz fogadtatása a Nyugatban egyértelmű, hiszen ekkor már Babits kezén a Nyugat, 1933 elején Móricz Zsigmond, s a szerkesztőtárs kivonult belőle. Babits ítélkezése a Válasz szerkesztői fölött ítélet volt az induló Válasz fölött is. Gulyás Pál panaszkodik is levélben Németh Lászlónak, a fiatalok nemigen iparkodnak a Válaszba, tartanak attól, hogy nem nézik-e őket pártütőnek a Nyugatban.

Mert pártütő volt már Szabó Lőrinc Pandorája is, de 1927-ben még nem sikerült a pártütés. Anyagiak és egyetértés híján nem is sikerülhetett, bár Szabó Lőrinc már nem tartott a Nyugattól, Babitstól pedig még kevésbé, hiszen mesterével korábban megkülönbözött. 1933-ban viszont már annyiban is más volt a helyzet, hogy a Nyugat és Babits ugyanazon érem két oldala volt, s már kialakult a gyakorlat: valamennyi fiatal jött, mind a Nyugattól – Babitstól – várta a beavattatást és fölszentelést. Ez Osvát hagyatéka volt, a nagy szerkesztő halálával megszentelt tradíció, s már láthatóan Babits öröksége.

Gulyás Pál is akkor érezte magát költőnek igazán, mikor a Nyugatban megjelenhetett. 1928-ban debütált ott, s versének címe: Babits Mihálynak. Még 1933-ban is négyszer szerepelt a lapban verssel, a kemény kritikát csak a következő esztendőben kapta meg Babitstól. Németh László is lelkesen jött át a Napkelettől a Nyugatba, s nemcsak oda, mert Babits közvetlen baráti körébe is. Mint önéletrajzából ismerjük[5], szakításuk is Babits lakásán történt.

Már azzal is ingerelte Babitsot, hogy visszaadta a Baumgarten évdíjat: ezt azonban még kölcsönös egyetértéssel simították el. Kodolányi évdíja ügyében való protestálását azonban már nem lehetett kimagyarázni. Jól ismerjük, hogy mennyi kárt tett Babitsnak a Baumgarten-kurátorság. A fiatalokkal való kapcsolatának szép vetését nemegyszer letarolta. Az alapítvány történetének forrásai vannak, de a források máig nincsenek kimerítve, az alapítvány története még mindig ismeretlen. A forrásokból kiderülne pedig, hogy az államrezonnak kikötései voltak az alapítvány kamatainak fölhasználását illetően. Voltak írók, akik nem kaphattak Baumgarten-díjat, s a kizártak közt volt Kodolányi is. Babits olykori merevségének indítéka a legtöbbször itt keresendő. Nem szólhat azonban róla, mert kötve a keze, köti az alapítvány érdeke: félti a Baumgarten-díjat a botránytól. A gyanútlan ifjú, a zöldfülű, amilyen akkor Németh László, nem szokott tapintatos lenni. Keserves állapot, gyűlölködés forrása lehet, mint lett is. Babits Tanú-kritikájának egyik sarktétele: Németh Lászlóból hiányzik a megértés. Németh László nem tanú, hanem bíró.

Gulyás Pál is megkapja Tékozló-ját Babits sarkos ítéletét. Ez ifjú poéta – írja Babits – a debreceni hagyományt képviseli. Csokonai tündöklik e hagyomány fölszálló

5. Németh László: Homályból homályba I. köt. 433. l.

ívén. De Csokonai nem szűkítette a magyarságot Debrecenné – teszi hozzá Babits –, mert Európává tágította azt. Vagyis Gulyás Pál redukálja a hagyományt! Gulyás Pál 1934-ben már közismerten Németh László mellé szegődött, annak szövetségese, barátja. Gulyás Pál az Ady Társaságban is olyan Ady-képet hangoztat, amit nemigen akasztanának a Nyugat szerkesztőségi asztala fölé, s ez asztal főhelyén Babits ül. Az Ady Társaság egysége az Ady-értelmezés során bomlott meg, s a nyílt pártütés idejénél – 1938-nál – jóval korábban, 1934-ben.[6]

Rossz híre van az induló Válasznak más körben is. Gaál Gábor és Veres Péter levelezéséből ismerjük azt a passzust, amely Veres Pétert óvja a Válasz fiataljaitól, Németh Lászlótól.[7] Gaál Gábor nem áll egyedül Németh szélsőséges elítélésében. Gombossy Sándor már 1930-ban nyílt levélben támadja Németh Lászlót, mint aki felelős az irodalomban uralkodóvá lett faji megkülönböztetésért.[8] Németh önéletírása felpanaszolja Hatvany egyik írását. Hatvany Gellért Oszkárról írt méltatását támadja, de a támadást fűtő indulat Babitsnak szól. Annyi igaz, hogy Babitsnak nemcsak a türelmetlen fiatalsággal gyűlik meg a baja a harmincas évek elején, nemzedéktársai is gondba ejthetik. Épp Hatvany is, aki Móricznak címzett nyílt levelében csöppet sem kíméli Babitsot.[9] "Jött először Babits Nyugatbeli mosakvása: Magyar költő 1919-ben. (Sic!) Kiolvastam belőle a tegnapi barátok ellen emelt vádat ... Mit gondolsz, hogyan néztünk egymásra számkivetettségünknek nagy elhagyatottságában? Ignotus, kinek főszerkesztői neve ugyan még a Nyugat címlapján tündöklött, és akinak zsidó voltát annak idején épp Babits tartotta novellisztikus torzképben kifigurázni ..." Németh László azért panaszkodik ebben az ügyben, mert a Nyugat őt nem, csak Babitsot védte meg Hatvanyval szemben. Pedig még csak ezután jön az igazi csata Hatvanyval. Hatvany Nyílt levél Németh Lászlóhoz címen teszi közzé a Századunkban az Ember és szerephez fűzött jegyzeteit[10]: ebben Németh Lászlót a szellem különítményesének nevezi. Ekkor szólal meg a Válaszban Németh mellett Kardos Pál[11], Pap Károly pedig a Magyarországban[12]. S mindez már a népi-urbánus vita első nagy hulláma, amely akkor kezdődött, mikor 1933-ban Illyés nevezetes írása a Nyugatban az egykéről megjelent. Ez volt a Pusztulás.[13]

Pedig Németh Lászlónak az egyke dolgában is különvéleménye van, mint ahogy utóbb kétkedve, sőt ironikusan nézi a falukutató mozgalmat is, amint erről drámája,

6. Az Ady Társaságon belül kezdettől vita folyt az Ady-kérdésben. Gulyás Pál volt e vita egyik pólusa. Véleményét e hosszú vitáról összefoglalta a Tíz év Ady nevében című tanulmányában. Protestáns Szemle 1939. 48. évf. 7. sz. 348–359. 1.

7. Gaál Gábor levele Veres Péterhez. Cluj-Kolozsvár, 1934. december 20. = Gaál Gábor: Levelek. 1921–1945. 274–276. 1.

8. Gombossy Sándor: Levél egy Baumgarten-díjashoz. = Századunk 1930. 5. sz. 278–284. 1.

9. Kedves Móricz Zsigmond! (Hatvany nyílt levele) 1931. = Hatvany Lajos: Utak, sorsok, emberek. 474–488. 1.

10. Hatvany Lajos: Nyílt levél Németh Lászlóhoz. = Századunk 1934. 4. sz. 179–182. 1.

11. Kardos Pál: Zsidó válasz. = Válasz 1934. 2. sz. 153–157. 1.

12. Pap Károly: Válasz egy különítményes vallomására. = Magyarország 1934. 135. sz. 3. 1.

13. Illyés Gyula: Pusztulás. = Nyugat 1933. II. 1–16., 189–205. 1.

a Pusztuló magyarok tudósít. Különvéleménye van a paraszt írókat illetően is. Sznobok és parasztok című írását Móricz Zsigmond utasítja vissza.[14] A Tanúban közölt ideológiai polémiáival pedig a korabeli marxistákat hívja ki maga ellen. Magát a Korunkat.[15] Sőt. A Válaszban, igaz, hogy már 1935-ben, már a Pesten, a Németh Imre által szerkesztett Válaszban Szabó Lőrinc is megbírálja az Ember és szerepet.[16] Ilyen körülmények közt, a népi-urbánus vita légkörében, az induló Válasznak túlságosan föl se tűnhetett volna a Nyugat hűvössége, ha a lapszerkesztőknek nincsen külön ügye Babitscsal. De volt, amint elmondtuk, s az is érthető, ha Németh és Gulyás ily vonatkozásban volt a leginkább érzékeny. Ők a Válasz indulásának nehézségeit a Nyugat szellemének elúrhodásában látták, s maguk vállalkozásának egyáltalán nem titkolt egyik értelmét pedig abban, hogy megszűnjék a Nyugat monopolhelyzete a magyar irodalomban.

Azt a feszültséget, amelyben minden olyan indulatosan bonyolódott, az ellenforradalom esztendei halmozták föl. És erről nem beszélnek a harmincas évek elején, mikor az ellenkező állásponton levők egymással pajzsos és dárdás vitába keveredtek. Akárhogy is van Babits Ignotusszal. Hatvanyval, de a velük adódott perlekedés más természetű, mint megkülönbözése Németh Lászlóval vagy akár Gulyás Pállal is. Babits gondolkozását tizenkilenc előtti ifjúsága, ez ifjúság tágabb horizontja determinálja a harmincas évek elején is. Nem beszélhet ugyan erről, de szeretné, ha az ifjúság – Németh László — intencióit megértené. A fiatalabb nemzedék – épp Németh László is – evvel a szellemi szférával semmi összeköttetésben nincsen. Vers vagy tanulmány című esszéjében – 1935-ben – Németh erről a generációs különbségről így ír: "Azok az írók, akik a Nyugat háború előtti telkén kezdték a falat rakni, a háború után nyugodtan fedél alá hozhatták életművüket, a századvég konvenciói (a szeszélyes művészi jelmezek alatt is meglehetős egyenletes talaj) tartották a megváltozott időben is a művet: a háború előtti évek magyar monumentumát ők fejezték be. A háború alatt felnőttek alól azonban már végképp elveszett ez a simára döngölt föld, ők árkokat, gránáttölcséreket és legördült sziklákat találtak: ezeket kellett eltakarítani."[17]

Németh László lobogásával szemben Osvát is értetlenül állott: vajon hogy érti Németh azt, hogy az új szellemi erők organizátora akar lenni? Ez azonban még gyermekes kijelentésnek hangozhatott 1926-ban. De a Tanúval jelentkező Némethet már komolyan kellett venni. És Babits kénytelen volt megállapítani, hogy ő Németh Lászlóval nemigen tud már zöldágra vergődni. Könnyű volna kettejük megromlott kapcsolatáért az emberi természetet felelőssé tenni: Babits túlérzékeny, Németh László összeférhetetlen, de sokkal többről – főként pedig másról – van szó.

Könnyebb megérteni, ha Babits Gulyásról alkotott ítéletét nézzük meg közelebbről. Babits úgy ítélte, hogy Gulyás a tradíciót redukálja. Debrecenre, a debreceni hagyományra a magyarságot. Mintha a nemzet kategóriája a megkülönböztetés normatívája volna. És Babits itt jól érti Gulyás Pál gondolkodását. Később – 1938-ban – Gulyás

14. Móricz Zsigmond: Lehet-e a parasztból író? = Magyarország 1934. 135. sz. 3. l.

15. Szőke Pál: Az irodalom fasisztája. = Korunk 1933. 1. sz. 79–80. l. – (Molnár) Jeszenszky Erik: Nyílt levél a "Tanú" szerkesztőjéhez. = Korunk 1933. 11. sz. 861–863. l.

16. Szabó Lőrinc: Németh László és szerepe. = Válasz 1935. 1. sz. 60–63. l.

17. Németh László: Vers vagy tanulmány. = Válasz 1935. 5. sz. 306. l.

Jelleg címmel akar folyóiratot indítani. E folyóirat az igazi magyarság szolgálatát vállalná, e szolgálatra szólítja föl Gulyás Németh Lászlót is. Németh a felszólítás elől kitér. A Kisebbségben írója sem vállalja Gulyás irreális magyarság-koncepcióját. Babits a Kisebbségben ellen írja meg Paizzsal és dárdával című, valamennyi perlekedése közt legkeményebb hangú vitairatát.[18] Igaz, hogy ő is részt vesz a Szekfű Gyula szerkesztette Mi a magyar? című vállalkozásban[19], azt pedig Németh Lászlótól tudjuk, hogy a Kisebbségbent ő Szekfű felszólítására írta[20], de éppen itt mutatkozik meg a generális elképzelési különbség a fiatalok és Babits közt. Babits tanulmánya a magyar jellemről, arról, hogy mi a magyar? – nagy körültekintéssel, a módszer iránti szkepszissel íródott, s burkoltan a harmincas évek nemzetkarakterológiai, hungarológiai koncepcióival vitatkozik.

Az eddigiekből az látszik, hogy a Nyugat és Válasz viszonyát a Babits és Németh-Gulyás konfrontációra szorítottam. 1933-tól a Nyugatot Babits szerkesztői szelleme határozta meg: ez év elején kivált szerkesztőtársa a lapból. Az induló Válasznak viszont Németh és a vele teljesen egyetértő Gulyás szabja meg irányát. 1934 utolján Németh László a lapot átadja Németh Imrének[21], az új szerkesztő pedig még ez év májusában Sárközinek, aki aztán a lapot megszűnéséig – a Kelet Népébe való beolvadásig, 1938-ig – szerkeszti. Babits Németh Imrét nem is ismeri, Sárközivel – a Sárközi szerkesztette Válasszal – perlekedni? – erről semmi nyomunk. A Nyugat és a Válasz kapcsolatára nézve pozitívumot csak az említett konfrontáció vonatkozásában találhatunk.

Pedig a Válasz Sárközi kezén lett igazán nemzedéki folyóirat. Sőt, az úgynevezett "harmadik nemzedék" is szorgalmasan publikált lapjain. A földreform programját se hagyta Sárközi cserben, sőt, most lett földosztó folyóirat belőle. A szociográfiának is otthona, hiszen a Magyarország felfedezését éppen Sárközi kezdeményezte volt. 1937-ben pedig helyt adott a Válasz a Márciusi Front közléseinek is, mondhatni, a lap a Front fő orgánuma lett. Mikor a Jónás könyvét írta Babits, akkor lett a Válasz a brutális törvény áldozata. A Nyugatnak – Babitsnak! – ellenkezni valója a Válasszal 1935-től kezdve nem akadt.

18. Babits Mihály: Paizzsal és dárdával. = Nyugat 1938. II. 65–72. l.

19. Babits Mihály: A magyar jellemről. = Mi a magyar? 37–86. l.

20. Németh László: Homályból homályba I. köt. 586–587. l.

21. A Válasz történetére nézve lásd még: K. Nagy Magda: A Válasz. Bp., 1963. 380. l., és Bata Imre: A Válasz sorsának alakulása 1934 után. – Kl. Az Országos Széchényi Könyvtár Évkönyve 1970–71. kötetéből.

BÉLÁDI MIKLÓS

A MAGYAR CSILLAG

A Magyar Csillag negyvennyolc száma azokban az években jelent meg, amikor már alig működött nálunk valamire való irodalmi folyóirat. Korábban megszűnt az Apollo, a Gondolat, a Szép Szó, a Toll és a Válasz: 1940-ben a Korunknak kellett elhallgatnia; Móricz halálával a Kelet Népének is vége szakadt. A negyvenes évek elején a Híd, Az Ország Útja és a pécsi Sorsunk képviselt színvonalat; két számával az Ezüstkor 1943-ban éppen csak hogy hírt adhatott magáról. A Magyar Csillagra hárult az óriási felelősség, hogy folytassa Babits Nyugatját, továbbvigye szellemét, otthont adjon íróinak, egyúttal az egész magyar irodalom legjobb erőinek teremtsen nyilvánosságot. A Magyar Csillag helyzetének nehézségeit szükségtelen részletezni: háború volt, az ország hadat viselt, cenzúra sújtotta az irodalmat és a sajtót, megkülönböztető törvények érvényesültek a szellemi életben is. De nemcsak a jelen volt nyomasztó és kilátástalan: az irodalmi élet közelmúltjának aggasztó széttagoltságával, megoldatlan ál-ellentéteivel is számolnia kellett az új folyóirat szerkesztőinek. A Magyar Csillag megjelenését megelőző tíz-tizenöt esztendőben áldatlan, kiátkozó viták mérgezték az irodalom levegőjét. A bajt nem maga a vita, a nézetkülönbség hozta az irodalomra, hanem a kiátkozó hangnem, vagyis az, hogy a valóban létező érdekellentétek higgadt megtárgyalása helyébe a világnézeti, politikai tartalmú gyanúsítás, az erkölcsi megbélyegzés lépett. Az ellentétek kirobbanására sok egyéb mellett reális okot szolgáltatott az a tény, hogy az irodalom egy része mindenben illetékesnek tartotta magát, irodalmon túli társadalmi, nemzeti gondok megvilágítását mindennél előbbre valónak tekintette: sőt, még tovább, nemcsak a magyar élet időszerű ügyeit tárta az olvasók elé, hanem beleszólt a szaktudományok dolgaiba is. Néhányan elegendőnek érezték erejüket ahhoz, hogy tudomány és irodalom között közvetítő folyóirat alapítására gondoljanak, hogy hangjukat hallassák tudományos kérdésekben, illetve, a folyóiratok hasábjait megnyissák a tudomány művelői számára. A népi írókról és a népi írókkal egyetértő tudósokról van szó. Az irodalom szerepkörének ez a társadalmi kiterjesztése robbantotta ki az ellentéteket, melyek a harmincas évek eljétől olyannyira elmélyültek, hogy föloldhatatlan, végzetszerű antagonizmussá merevedtek. Így történhetett, hogy az irodalomban a nemzedékek, ízléscsoportok, irányok fölött pártok és ellenpártok kerültek szembe egymással, kirekesztő jelszavakkal folyt a részérdekek csatája, s úgy látszott, semmi sem szüntetheti meg "keletiek" és "nyugatiak", "magyarok" és "európaiak", "őstehetségek" és "műveltek", "alkotók" és "doktrínerek" különbözését. Ezekben az ellentétekben a mondvacsináltak, a fantomizáltak keveredtek valóságosan meglevő irodalomesztétikai és ezen túl, világnézeti-ideológiai különbségekkel s bár föl lehetett ismerni bennük irodalmi irányok, eszmények, alkotói magatartásformák, stílusváltozatok üt-

közését, – a konfrontációk átléptek az irodalom körein és ideológiai, kultúrtörténeti, "néplényegtani" minősítésekké szélesedtek, illetve hígultak. "Keletiek" és "nyugatiak" vitája legfeljebb részigazságokat hozhatott és kölcsönös vádakat szülhetett.

Legsúlyosabb következményekkel az járt, hogy az 1928–29-ben, 1933–35-ben, 1938-ban zajló polémiák végsőkig élezték a népi-urbánus ellentétet, épp azokban az írói körökben, melyek arra voltak – lettek volna – hivatottak, hogy a kirekesztő viták helyett valamelyest közeledjenek egymáshoz és olyan légkört teremtsenek, amelyben a valódi, nem fantomizált különbségek tárulhatnak fel. Ennek az ellentétnek a tükrében úgy látszott, hogy egyik oldalon a – szűkebb tartalmú – társadalmi-nemzeti érdekek képviselete, míg a másikon a – sokkal tágasabb befogadó képességű – demokratikus, emberi jogok védelme állt. Amint azonban ennek az ellentétnek nem csupán a politikai tartalmú – és gyakran alpárian elfogult – megfogalmazásaira gondolunk, vagyis figyelmen kívül hagyjuk a vádaskodásokat és arra tekintünk, ami eszmetörténeti tisztázásra méltó anyagot kínál, menten kiderül, hogy ezt az értelmezést súlyos következményekkel járó félremagyarázásnak, avagy hamisításnak ítélhetjük. A népiek legjobb íróit másnak nem, egyes-egyedül népi demokratáknak nevezhetjük, radikálisabb eszmékkel léptek fel polgári demokrata urbánus vitatársaiknál, az emberi jogokból meg náluk nem kevesebbet, hanem éppen hogy többet követeltek. Sugyanez mondható el a legszorosabban vett irodalmi elképzeléseikről: szellemi és szellemi erkölcsi magatartásukról. Bebizonyították, hogy nyílik kiút az áldatlan és terméktelen szembenállásból. Hogy milyen irányban, arra – Babits és Illyés szerkesztésében – a Nyugat utolsó évei mutattak példát, 1938–39-től 1941-ig.

E néhány rövid esztendőben, a Válasz és a Magyarságtudomány megszűnésével, kezdett megvalósulni lapjain az a szellemi összefogás, melynek legfőbb jellegzetességéül kiemelhetjük, hogy a Nyugat ismét a szellemi élet egészén próbálta rajta tartani a szemét, fontos ankétokat kezdeményezett, az égetően időszerű kérdések megvitatása elől nemhogy kitért volna, hanem éppen az elevenükbe vágott. Cselekedte ezt pedig úgy, hogy nem tett engedményeket az irodalmi színvonalnak, megkövetelte, hogy az irodalom végre irodalmi eszközökkel végezze a dolgát, azaz hogy a művek mondják ki a döntő szót, az érték legyen az ítéletalkotás alapkritériuma s a gyanúsítások és denunciálások helyébe a mértéket tudó kritika lépjen. A Nyugat kapui rég nyíltak oly tágra, mint ezekben az években.[1]

A Magyar Csillag közvetlenül ennek a Nyugatnak – és nem a húszas évekbelinek, nem a harmincas évek elejinek – nyomdokába lépett, ennek lett utóda, folytatója: nem másolója, hanem kiteljesítője, az adott körülmények között igazi örököse. A Magyar Csillagot nem a Nyugat hattyúdalának kell tekintenünk, nem egy nagy hagyomány szűk partok közé szorult utójátékának, még akkor sem, hogy ha "ez az új csillag a régi Nyugat folyóirattól és a földrajzi Nyugattól veszi a fényét", amit mindazonáltal joggal hangsúlyozhatott a szerkesztő.[2] Illyés Gyula Első állomás című cikkének köztudatba átment kifejezése, a "szekértábor" is csupán saját szövegkörnyezetében pontos és találó, nem egyebet, csak a lap munkájának egyik oldalát hangsúlyozta, magának a folyóiratnak a helyét elégtelenül határoznánk meg ezzel az érzékletes metaforával: a "szekértábor" kifejezés a védekező összefogás, a megóvás, a meg-

1. Illyés Gyula: Nyugat – némi szófejtéssel. Arion 1977. 10. sz. 8. l.
2. Uo.

őrzés akkor mindennél fontosabb irodalmi morálját szegezte a barbársággal, az értékrombolással szembe, ennél fogva egyszerre utalt a nemes vállalkozásra és a történelmi kényszerítésekre is. De arra nem terjedt ki a jelentése, ami pedig szintén fontos része volt a folyóirat munkájának: a jövőt előkészítésre, arra a tervszerű eszmetisztázásra, mely számolt a közeli változásokkal.

A történelmi körülmények nem is akárhogyan szóltak bele a Magyar Csillag tevékenységébe és egyáltalán nem mellékesen, de rövid életében túl tudott nőni ezeken a gátoltságokon. Rendkívüli jelentőségű eszmetisztító munkát végzett néhány esztendő folyamán: igazi műhellyé alakult, az irodalmi értéket, a minőséget állította középpontba: nem az irányokat és a programokat becsülte elsősorban, hanem az írókat s őket nem külső - származási, vallási - jegyek alapján mérte, hanem alkotásaikon. Mindaz, ami a két háború közötti irodalmat a forradalmak előttitől megkülönböztette, amiben a korszak karaktere alakot öltött - az jelentékeny hányadában odakerült hasábjaira, kiteljesült szerkesztői eszmevezetésében, a tanulmányok, cikkek anyagában, tájékozódásának szellemében, vitairásaiban, magas igényében. A legkülönbözőbb írói alkatokat egyesítette: eszményi irodalmi intézmény szerepét töltötte be, s ezzel, általános formában meg is jelöltük helyét huszadik századi irodalmunk történetében. Névlegesen királyi államban, hadra kelt időben, a körülmények ellenére, a Magyar Csillag megteremtette az irodalom eszményi köztársaságát.

A harmincas évek elején föllobbanó népi-urbánus viszály közvetlen kiváltó okául Illyés Gyula dél-dunántúli egykéről, magyarok pusztulásáról szóló tanulmányát jelölhetjük meg. Szükségtelen ezúttal részletezni ennek az összecsapásnak tárgyait, érveit, és ellenérveit; elegendő, ha megjegyezzük, hogy mind ekkor, mind pedig az "új szellemi front" és a Márciusi Front idején is az ellentétes nézetek kendőzetlenül társadalmi, politikai és világnézeti kérdésekben ütköztek meg, az irodalom mintegy a fórumot adta hozzá azzal, hogy nyilvánosságot teremtett mindama feszítő gond elmondására, melyre mások és máshol nem vállalkoztak. Az évtized végén a nemzedéki vitában, az eltérő vélemények az irodalom körein belül kerültek szembe egymással, de ekkor már nem népiek és urbánusok világnézeti vitája folyt, a generációs elkülönülésben az irodalom belső kérdései törtek felszínre: a természetes és elkerülhetetlen nemzedéki különbségeken túl a sokkalta súlyosabb és fogósabb problémákra esett a hangsúly: hol tart és merre kellene az irodalomnak haladnia? Ekkorra a népi írók falukutatása jórészt elvégezte azt a "teremtő leltározást", melynek eredményeit majd Németh László veszi számba, megállapítván, hogy ez a munka "arra elég, hogy elfelejtett milliókat a szivünkbe kössön s amit egy haldokló kultúra a kezéből kibocsát: az új nemzet kifejtse s eltegye magának".[3] Négy év alatt, 1936-tól 1939-ig, napvilágot láttak a szociográfia tág műfaji keretében mindazok a művek, melyek a regényszerű önéletrajz, esszé, riport, társadalomrajz, szociológia eszközeivel éltek, s a megközelítési módok egyéni keverésével az irodalmat közvetlenül társadalmi szolgálatra fogták be. A harmincas évek közepének irodalmát jórészt a Puszták népe, A tardi helyzet, Az Alföld parasztsága, A legnagyobb magyar falu, Viharsarok, A néma forradalom, Parasztok, Magyar város megjelenése határozta meg, s bár 1939 után is jött még néhány ide sorolható könyv, a műfaj virágzása néhány évig tartott. A másik oldalon, az esszéisták, a második nemzedék urbánus szárnya az európai irodalmon nőtt tanulmányt emelte magas szintre, mely nemcsak a választékos-

3. Népi író. Magyar Csillag, 1943. I. 8. 1.

ság, a stíluselegancia, a beavatottság fényűzését csillogtatta, hanem a legigényesebb műveltség terjesztésében vállalt kivételes szerepet.

A nemzedéki vitában a második és harmadik nemzedék, a beérkezett és az újonnan feltörő generáció tagjai fejtették ki véleményüket a versről és regényről, a realizmusról és irracionalizmusról, a szociológráfiáról és klasszicizálásról. A legszigorúbb ítéletet Szerb Antal mondta ki a fiatalokról: hiányzik belőlük "a dac, a szekta, a jelszó, a révület, a mánia", az irodalomban teljes a szélcsend, nem történik semmi.[4] Ma már nem egészen érthető, miként eshetett meg, hogy Szerb Antal azt kifogásolta a fiatalokban, aminek éppen nem voltak híjával; a harmadik nemzedék felszólaló tagjainak válaszából mindenesetre az világlott ki, hogy nem kívánják az előttük járók kezdeményezéseit folytatni, elegük van szociográfiából, szociális lelkiismeretből, mozgalomból: irodalmat akarnak tisztán irodalmi eszközökkel, s a forradalmat egyféleképpen, a forma forradalmának tudják csak elfogadni.[5] Az irodalmiság nevében radikálisan akartak szakítani az országos gondokról szólás kötelezettségével, ahogy Sőtér István írta: "A fiatal nemzedék gyanakvóan, kétkedőn nézi az előtte folyó kísérletet, és úgy érzi: egy megszállott vers több szociális lelkiismeretet képvisel, mint két ívnyi falukutató tanulmány."[6]

Az idő változását a második nemzedék íróinak működésén is mérni lehetett: az Anschluss és a háború fenyegetése az írók tárgyválasztásába is beleszólt. Találóan írta Szabó Zoltán: "az írók, kiknek nemzeti dolgokban a lelkiismerete mindig kényesebb, mint a politikusoké, a kissé forradalmias népvédelem őrhelyéről a szabadságharcos nemzetvédelem őrhelyére helyezkedtek át (...) a jobbaknak be kell látniok, hogy a népért mondott 'fiat justitia' elveszti erkölcsi alapját, ha a pillanatnyi helyzetben a következmény még 'pereat Hungaria' lehet."[7] Pusztán a különböző vállalkozásokat, témaköröket, könyveket felsorolva is jelezhetjük, hogy módosult az irodalom érdeklődése s miként próbált megfelelni az időszak követelményeinek, mely a nemzeti megmaradás és a szellemi értékek átmentése minden másnál előbbrevaló, egyszersmind egybetartozó eszméjében összegeződött. A Magyar Nemzet 1939-ben Szellemi Honvédelem címen indított új rovatot, a következő évben A Szellemi Honvédelem Naptára számára a szerkesztő Szabó Zoltán Babitstól kért és kapott verset Ezerkilencszáznegyven címen. A szociális kérdésekről mindinkább átterelődött a figyelem a nemzeti önismeretre, a népi és nemzeti karaktervonások vizsgálatára. A nemzetkarakterológiai munkák sorából kiemelkedett a Mi a magyar? című gyűjtemény, mely neves tudósokat, írókat, közéleti tekintélyeket szólaltatott meg. A tanulmánykötet írásaival a Nyugat is kitüntetett módon foglalkozott, s amit ekkor Illyés Gyula az egész vállalkozásról leszögezett, az a Magyar Csillag e tárgyban elfoglalt majdani álláspontját előlegezte: "Az eredet-kutatásnak ezer érdekessége lehet, ezer feladata. De az semmi esetre sem, hogy eredményét bármiképpen is értékmérőül használjuk. Ebbe a mostani ki a magyar, mi a magyar kutatgatásba lassanként ilyen

4. Könyvek és ifjúság elégiája. Nyugat, 1938. II. 279. A nemzedéki vitát részletesen ismerteti Rónay László: Az Ezüstkor nemzedéke. 1967. 112–119.

5. Néhány évvel később pontosabb képet festett a harmadik nemzedékről Halász Gábor: Az ébredő város. Magyar Csillag, 1943. I. 496.

6. Sőtér István: A legújabb nemzedék talányos arca. Napkelet, 1939. 304.

7. Magyar nép, magyar város. Magyar Szemle, 1939. 215.

szempont kezd belopakodni. Veszélyes volna ez a szempont akkor is, ha a kutatás látható eredményt mutatna. Eredmény nélkül még veszélyesebb."[8]

A Mi a magyar?-t Illyés tömören úgy jellemezte, hogy a könyv a középosztály magyarság-szemléletét tükrözi s ezzel kemény ítéletet mondott róla és egyúttal jelezte, hogy az irodalom java része másik úton akar haladni: a nemzetkarakterológiai kutatások helyett sokkal időszerűbbnek tekinti a népismeretet, a népvizsgálatot. A szociográfiák ismeretlen társadalmi tényeket tártak fel, a társadalom alsó rétegeinek állapotát festették: a mulasztásokat, bűnöket, gondokat ábrázolták. Fehéren-feketén megmutatták, hogy igazában hogyan él a sokat emlegetett nép, bevilágítottak az ország szegénység-zónáiba – egyszóval, cáfolhatatlanul bebizonyították, hogy a felszín alatt óriási társadalmi igazságtalanságok rejtőznek. A szociográfiák, falukutató művek azért készültek, hogy ezt a mindent átszövő igazságtalanságot s a belőle fakadó tarthatatlan helyzetet napvilágra hozzák. Elkerülhetetlen egyszerűsítéssel szólva, a falukutató munkák közös jellege a szociologizálásban, a társadalmi lét nagyobb egységeinek leírásában öltött alakot, az utánunk következő népismereti írásokban, esszékben a külső körülmények ábrázolásáról áthelyeződött a hangsúly az emberi tulajdonságokra, a lélek jellemzőire, az erkölcsi sajátosságokra – a családiasságnak, az otthonosságnak azokra a vonásaira, amelyek a társadalom állapotának vizsgálata közben – mint a tárgyhoz nem szorosan kötődő motívumok – háttérbe szorultak. A kép, amint a falukutató munkák a nincstelenek világáról, az egykézésről, a falusi életforma felbomlásáról rajzoltak, valóban ijesztő és sötét volt – a népismereti munkák ezt a naturalista társadalmi tablót ha át nem festették is – nem is készülhettek ezzel a célzattal – új vonásokkal, új színekkel bővítették. Mármost a sarkítás hatásossága azt kívánná, hogy az elmozdulást a társadalmi tényektől a lélekhez az egyszerűség kedvéért moralizálásnak nevezzük, ez a megjelölés azonban túl általános lenne ahhoz, hogy a jelenséget megvilágítsa. Közelebb jutunk az igazsághoz, ha azt állapítjuk meg, hogy a társadalom nagyobb egységeinek széles körű bemutatása után a figyelem a kisebb egységek intenzív vizsgálatára terelődött. Illyés Lélek és kenyér, Mint a darvak, Csizma az asztalon című művei, Tamási Szülőföldem je, Darvas Egy parasztcsalád története sorolható a népismereti munkák körébe, a programot adó tanulmányok, esszék közül Veres Péter Mit ér az ember, ha magyar?, Márai Sándor Kassai őrjárat, Röpirat a nemzetnevelés ügyében, Németh László Az értelmiség hivatása című kötete. Meg sem kísérelhetjük, hogy ezeknek az oly különböző szemléletű, módszerű munkáknak egybefoglaló, közös irodalmi jellemvonását megfogalmazzuk. Közös irodalmi jegyük nincs is, legfeljebb az aggodalom és a jövőtervezés rokonította őket. Vagy az, amit Kodolányi jegyzett meg Márai Sándor Röpiratáról: "A főkérdésben egyetértünk. A magyarság célja, hogy megmaradjon."[10] Továbbá egyformán élt mindegyik könyv szerzőjében az az igény is, hogy a magyarságkutatást új alapokra helyezze. Az idő sürgetésére ezt a feladatot aztán a Magyar Csillag vállalta magára, méghozzá oly módon, hogy egészséges munkamegosztásra törekedett szépirodalom és szaktudományok között, a Mi a magyar? tudós szerzőinél fiatalabb szakembereket szólítva fel egy-egy szakterület tudományos megvilágítására. Ilyenformán a Magyar Csillag nemcsak a Nyugat örökségébe lépett, hanem fölélesz-

8. Naplójegyzetek. Nyugat, 1940. 79.
9. Uo. 82.
10. Néhány megjegyzés Márai röpiratáról. Magyar Csillag, 1942. II. 448.

tette azt a munkát is, melyet a Válasz és a Magyarságtudomány kezdett el s amely a két folyóirat megszűnésével a kétes eredményeket hozó "sorstudomány" művelőinek lett vadászterületévé. A Magyar Csillag száműzte lapjairól a "sorstudomány"-t, a hungarológiát nem a humán és társadalomtudományok különleges szintézisének tekintette, hanem olyan diszciplínának, mely általánosító megállapításait egyes-egyedül a szaktudományok egzakt vizsgálataiból építheti föl. A szerkesztő kiváló helyzetismeretét bizonyítja, hogy a szépirodalmi közlemények rovására is helyet biztosított szaktanulmányoknak, melyek a tárgyilagos józanság módszertanával közelítették meg tárgyukat. De a háborús évek kényszerűségei is belejátszottak az arányok ilyenféle alakulásába.

Reális képünk csak akkor lesz a Magyar Csillagról, ha elöljáróban leszögezzük, hogy szépirodalmi anyagán látni leginkább az idő szorítását. Ha a verseket, novellákat, regény- és drámarészleteket vizsgáljuk, azt kell észrevennünk, hogy a műveket mérséklet és visszatartottság jellemzi: szemléletben és esztétikumban egyaránt a kiegyensúlyozottságra törekvés a jellegadó. Különösen akkor szembeötlő bizonyos témák gondos kerülése, a hang megcsendesedése, a klasszicizálás harmóniája, ha a harmincas éveket vetjük össze a negyvenes évek elejével: mintha a magyar irodalom akkor kijátszotta volna összes lapját s mire a Magyar Csillag jelentkezett, energiái kimerültek volna. Jól látható azonban, hogy a versek, novellák nyugalmát, rezignált tónusát, jelképiségét, bukolikáját, önéletrajziságát szándékolt mérséklet tartotta megszabott mederben. Egyáltalán nem azt akarjuk ezzel mondani, hogy a Magyar Csillag szépirodalmát minden ízében óvatosság, netán lapító taktikázás szabta volna meg: éppen hogy nagyon bátor és nyílt szellem nyilatkozott meg publikációiban. Pontosabb, ha tartózkodásról, bizonyos tárgyak kerüléséről beszélünk s azt vesszük észre, hogy a lap írói közül jó néhányan rendkívüli tudatossággal, csupa olyan kérdésre, területre összpontosították érdeklődésüket, melyet a háborús viszonyok között is külső és belső korlátozás nélkül írhattak meg, tárhattak az olvasó elé. Szó sincs tehát arról, hogy a Magyar Csillag szerzői bármiről lemondtak, bármit eladtak volna. Igaz, néhány dologról következetesen hallgattak: nem nyúltak a politika aktuális témáihoz, kerülték a világháborús események kommentálását, távol tartották magukat a napi ügyektől, nem avatkoztak bele közvetlenül az irodalmi jelszavakkal zajló, valójában politikai tartalmú vitákba. E tartózkodás igazi jelentésének megnemértése okozta, hogy a szerkesztői programból kiemelt "szekértábor", ez a nagyon érzékletes kép, később az időből való kimaradás szinonimája lett, az irodalom hivatásának redukciójával azonosult, sőt olykor az írói bátortalanság képzetévé torzult. Igaztalanul, mert a Magyar Csillagot épp a szerkesztői koncepció, annak következetes végigvitele emelte olyan magaslatra, ahonnan visszatekintve, szellemének tágasságával, írói szabadságot védelemző nagyvonalúságával, az egyéni törekvéseket érvényesülni engedő elvi toleranciájával csak a Nyugat első, induló korszakát állíthatjuk párhuzamba. A Magyar Csillag nem hozott pezsdítő irodalmi megújulást, nem mutathatott be olyan írógárdát, amilyet a Nyugat a tízes években: nem volt Adyja, nem volt Móricz Zsigmond-ja; Babits Mihálya sem, illetve ha mégis, többek munkájába szétosztva élt az az igény, amely még nemrég benne egy személyben inkarnálódott. Átütő erejű művek nem láttak napvilágot szépirodalmi rovataiban. Kassák, Szabó Lőrinc, Sárközi, Illyés, Keresztury versei a humánus magatartás normáit, a hagyományok értékeit őrizték a háborús körülmények ellenére: a harmadik nemzedék tagjai – Jékely, Kálnoky, Radnóti, Rónay, Vas, Weöres – viszonylag keveset publikáltak; a negyedik meg – noha ez önmagában jelentős volt – épp csak

megszólalt Pilinszky, Rába, Somlyó jelentkezésével. A szépprózai anyagból valamelyest változatosabb kép bontakozik ki: Nagy Lajos, Nagy István, Illés Endre és Kádár Erzsébet novellái, Márai, Cs. Szabó, Tamási Áron írásai, Illyés regényrészletei, Kolozsvári Grandpierre, Sőtér és Ottlik elbeszélései közvetlenebb formában kapcsolódtak ahhoz az irodalmi eszményhez, amelyet a folyóirat programatikus rovataiban képviselni igyekezett.

Mindezt tudva és hangsúlyozva is csupán a legmagasabb mértékkel mérhetjük a Magyar Csillagot. Szerepéhez, munkájához hozzátartozik a szellemi kisugárzás is: az a termékenyítő és érlelő hatás, melynek művekre váltott eredményei majd 1945 után mutatkozhattak meg. Irodalmi folyóirat helyét és jelentőségét mindamellett nemcsak a hasábjain megjelenő versek és novellák, regények és színdarabok minősítik, hanem legalább ugyanolyan erővel az is, hogy az irodalom önszemléletében, tudatában milyen erjedést idézett elő, a tágan értelmezett kritikatörténetben milyen értékrendszert teremtett és képviselt, vagyis az írói alkotómunkát és az irodalom szerepét hogyan értelmezte, miként válaszolt mindama kérdésre, melyek mindig, minden korban újra aktuálisak és megkerülhetetlenek és a rájuk adott válaszokon múlik, hogy a művek mely csoportja előtt nyílnak ki, illetve zárulnak be a nyilvánossághoz vezető kapuk, s milyen kapcsolat létesül hagyomány és jelen között.

Ebben volt korszakos jelentőségű, újító és bátor a Magyar Csillag: az eszmetisztázásban, a problémák kijelölésében, az alapkérdésekre rávilágításban, a kritika eszményének körvonalazásában és gyakorlati megvalósításában. Mindabban tehát, mely az irodalom legsajátabb köréhez tartozik, egyszersmind túl is mutat rajta, s a gondolatok, elvek, eszmék révén az irodalmat környező világra, az életre, a korra, a társadalomra és a nemzetre utalás fejeződik ki benne.

Mindennél lényegesebbnek tekinthetjük, hogy a Magyar Csillag nem "átlépte", hanem jórészt megoldotta az új magyar irodalom egyik legzavaróbb ellentétét: a népi-urbánus szembenállást. Ez az ellentét súlyos teher volt az irodalmon, kölcsönös diszkriminációkkal és kiátkozásokkal járt karöltve és elkerülhetetlenül átszivárgott az irodalom életéből a műalkotások világába is. A szerkesztők nem jelszavakra, még csak nem is magáról az ellentétről szóló vitákra bízták az antagonizmus megszüntetését. Nem kívülről próbálták megoldani mindazt, amit csak radikális nézőpont-váltással lehetett: belülről és tartalmilag megoldani. Cikkeket, tanulmányokat írtak, írattak azokról a tárgyakról, irodalmi, tudományos és politikai kérdésekről, melyek nem is oly régen még dühödt indulatokat gerjesztettek és nemegyszer eleve lehetetlenné tették az irodalmi jelenségek érdemi megtárgyalását. Mind a témákat, mind a róluk beszélő szerzőket úgy válogatták össze, hogy azok – anélkül akár, hogy közvetlenül kapcsolódtak volna a részint mondvacsinált ellentéthez – a választott tárgy elemzése révén mondták el véleményüket és az így egymás mellett és után sorakozó tanulmányok, kritikák együtt fejezték ki azt, amit a Magyar Csillag képviselt és közölni akart az olvasókkal. Nem egyenként, hanem együtt: ezt kell aláhúznunk, mert épp a többoldalú megközelítést, a nézetkülönbségek dokumentálását, az eszmecserét tartották a célravezető útnak. A Magyar Csillag szerzői jól ismerték az irodalmi élet ábécéjét: viták nem azért kellenek, hogy a felek meggyőzzék egymást és közös nevezőre jussanak, hanem avégből, hogy érveiket kicseréljék, vagyis hogy az eszmecsere még világosabban kiemelje a gondolatok különbözését. A vita célja nem az egyetértés elérése – ez vágyálom volna –, hanem a gondolatok különbözésének határozottabb, élesebb kifejtése. Az irodalom élete ritkán működött oly természetesen és termékenyítően, mint a Magyar Csillag lapjain s a szerkesztők ezt a valódi eszmecserék és a több-

oldalú tájékoztatás bevezetésével érték el. S nemkevésbé azzal az irigylendően pezsdítő szellemű kritikai vélemény-nyilvánítással, mely elsöpörte a tekintélyi szemléletet s nem az író társadalmi szituációját, hanem a művet tekintette a bírálat alapkritériumának: a műalkotás elemzéséből vezette le ítéletét, alkotta meg mondanivalóját.

A Magyar Csillag tanulmányanyaga, kritikai rovata gazdag, nyitott előítéletektől mentes szerkesztői koncepciót tár elénk. Úgy alakulhatott ilyenné, hogy a legjobb erőket juttatta nyilvánossághoz, nem törődött a címekkel és a származással, a megtévesztő népi és urbánus jelzőkkel, az irodalmat több irányzat természetes együttélésének fogta fel. Legendákat oszlató nagy dolognak számított, hogy a folyóirat lapjain együtt szerepelt Kassák és Szabó Lőrinc, Márai és Nagy István, hogy Sárközi, Radnóti, Halász Gábor, Szerb Antal Zilahyval, Illyéssel, Cs. Szabóval, Veres Péterrel, Szabó Zoltánnal, Örley Istvánnal együtt lépett nyilvánosság elé. Csak épp meg kellett törni a jeget, nyomban kiviláglott, hogy az igazában nehezen föloldható ellentétek nem ebben a körben találhatók, hanem másutt rejlenek. A Magyar Csillag kezdettől végig tartotta magát a szerkesztői program egyik sarkalatos pontjához: "Mondtuk s újra mondjuk: nincs magyar író, akinek ne volna felszólalási joga köztünk, ha az érték s jószándék mandátumát bemutatja."[11]

A szerkesztői program fő elvei nem a folyóirat megindulásakor pattantak ki Illyés agyából: az irodalomról régtől olyanformán gondolkodott, ahogyan ezekben az években, amikor kivételes felelősség hárult rá és az eszméket a gyakorlatban kellett működtetnie. Az "igazi" irodalmat egységesnek, oszthatatlannak fogta fel, melynek a tehetség, az érték legfőbb ismérve. Pártállás, világszemlélet, külső célok szolgálata, vagyis az író véleménye, állásfoglalása nem "benne rejlő" minősítése az irodalomnak. Illetve, csak egy módon válhatik azzá: ha mindez belülről fakad, mintegy az író jellemeből tör elő; nem készen kapott szózat, hanem egyénien átélt mondanivaló. Ezek a közhelyekig csupaszított sarkigazságok nemcsak hogy jól megférték a Nyugat szellemével, hanem közel álltak, megegyeztek Babits gondolatmenetével, irodalomfelfogásával is, melyet gyakran szoktak klasszicizmus néven emlegetni. De túl is haladták azt azzal, amit a második nemzedék hozott az irodalomszemléletbe: Illyés az oszthatatlan irodalom eszméjét összekapcsolta a nemzeti jelleg kifejezésének szükségességével, mely azért időszerű változatlanul, mivel a nemzet és a nép még nem szabadult fel. A nemzeti jelleg azonban nem jelent megkötést, valamilyen tematikus vagy esztétikai szűkítést; még úgy sem, hogy azonosnak veszi azt az idézőjelbe tett baloldal képviseletével. A nemzeti jelleg ugyanis nem egyéb, mint a magyar irodalom klasszikus hagyománya Csokonaitól Adyig, a baloldaliság meg az örök emberit jelenti. Ilyenformán az egységes irodalom, nemzeti jelleg, baloldaliság és örök emberi: egymást föltételező, kölcsönösen kiegészítő fogalmak és nemcsak elválaszthatatlanok az esztétikai értéktől, hanem enélkül nem is telítődnek sajátos tartalommal, az értékhangsúly révén kapcsolódnak össze az "igazi" irodalom alkotóelemeivé. Egyenként mást és mást jelenthetnek; együtt Babits klasszicizmus-eszményének és a népi irodalomszemléletnek összefoglalását. Illyés értelmezése szerint a klasszicizált népi irodalomszemlélet fő jellemvonása az egységbe foglalás, a látszólag heterogén elemek összhangba állítása: annak ismételt kinyilvánítása, hogy a szellemi, esztétikai és erkölcsi értékek együttesen fejezik ki az irodalom népi öntudatát. Ebből következik, hogy e felfogás szerint mindaz becsülendő, "ami a szellemiekben érték és magyar".[12]

11. Illyés Gyula: 1943. Magyar Csillag, 1943. I. 1.
12. Uo.

ennélfogva nem képezhető ellentét népi és urbánus vagy társadalomábrázoló és önkifejező irodalom között, egyszerűen azért, mert a kérdést ilyen módon föltenni sem lehet.[13]

Illyés szerkesztői gyakorlata a mítosztól, prófétálástól mentes, tényekre építő, racionális nemzet- és népkutatásnak nyitott szabad teret a Magyar Csillagban és evvel párhuzamosan, azt a tudományos koncepciót és művészetfelfogást támogatta, amely a nemzeti jelleget, az irodalom népi öntudatát is hasonló módon fogta fel. Alapigazságként írta le: "Nincs minden irodalomnak irodalmon túli feladata. A miénknek van, mindig is volt."[14] A vízválasztó az volt, hogy ebből a nem új fölismerésből ki miféle következtetést von le. A Magyar Csillag minden erővel arra törekedett, hogy megértesse: a nemzeti jelleg, a népi öntudat az irodalom ténye, adottsága, szervesen fonódik a művek világába s mintegy külső beavatkozás nélkül, önkéntelenül fejezi ki az "irodalmon túli", a tiszta esztétikán túli eszméket. A nemzeti jelleg csupán oly módon lehet értékhordozó, ha a művek benne rejlő sajátossága; amint követelménynyé lép elő, ideológiai program hívja életre, egykönnyen szűkítő hatásúvá torzul. A nemzeti jelleg nem korlátozó törvénye az irodalomnak és a művészetnek, hanem az alkotómunka természetes velejárója. De épp ezért merülhet föl a jogos kérdés: hogy ha így van, akkor mi a különbség a magyar nyelven írt irodalom és a nemzeti jelleg között; van-e egyáltalán különbség vagy felesleges a nemzeti irodalmat, ami általánosan létezik, újabb fogalommal is jelölni? A kérdés nem oktalan, amit az is mutat, hogy a Magyar Csillagban is akárhányszor a nemzeti jelleg a nemzeti irodalom szinonimájaként fordult elő. Pusztán emlékeztetőül, elegendő utalni arra, hogy ilyenféle azonosítást találunk a Nyugat indulása idejéből is. A nacionalista perzekútoresztétika ellen fölszólaló Ignotus cikkeiben visszatérő állítás, hogy "eo ipso magyar és nemzeti minden, amit ő, magyar vagy magyarrá lett ember, a lelke s az egyénisége kifejezéseképpen magyar nyelven ír"[15] és "A háború éppen az értetlenség ellen folyik, mely bizonyos formákat és irányokat akar kötelezőkül rátukmálni az írókra".[16] Ignotusnak azért kellett szabadságharcot folytatnia, hogy az idegen szelleműnek és nemzetietlennek bélyegzett modern irodalmat, Beöthy Zsolttal és másokkal szemben, elismertesse a nemzeti irodalom egyenrangú tagjának. Bár merőben más helyzetben és indítékok hatására, a Magyar Csillagnak is értékvédő szabadságharcot kellett folytatnia a politika és az irodalompolitika szűkítő, kiátkozó törekvései ellen, a népies jelszavú magyarosság hívei ugyanis mind az "érték és magyar" párosítást, mind e párosítás fogalmi sorrendjét fő nemzeti veszedelemnek kiáltották ki.

A Magyar Csillag tanulmányrovata sokoldalú tárgyválasztásával készteti elismerésre az olvasót. A nemzeti önismeretről, a "hírünk a világban" témájáról, a népkultúráról, történelmi személyiségekről, a 20. századi magyar irodalom nagyjairól, a világirodalom neves alkotóiról, a képzőművészeti és zenei jelenségekről, Kelet-Európáról szóló tanulmányok olyan összefüggő eszmerendszert vázoltak, amelyben föl-

13. Ide vezető gondolatai első megfogalmazását Illyés még a Nyugatban tette közzé: Van-e jobboldali és baloldali irodalom? 1933. II. 93–98., Katolikus költészet. 1933. I. 422–431. Részletesebb kifejtésük a Magyar Csillag szerkesztői cikkeiben található: Naplójegyzetek. 1941. 97–106., Első állomás. 1942. II. 309–314.

14. Első állomás. 312.

15. Utóirat. Nyugat, 1908. I. 227.

16. Hadi készülődések. Nyugat, 1908. II. 451.

ismerhető a szerkesztőnek és segítőtársainak – Schöpflin Aladárnak, Örley Istvánnak – szellemi ösztönzése, a számról számra haladó gondolatmenet kifejtésének következetessége. Előrelátó és igaza tudatában biztos szerkesztői koncepció adhatott helyet 1943-ban Balogh József A nemzeti önismeret eszközei című tanulmányának, mely arra szólít fel, hogy meg kell nyitni az önismeretnek azokat a forrásait is önmagunk számára, amelyek a magyarságról szóló idegennyelvű irodalomban rejtőznek és kedvezőtlen véleményt terjesztenek rólunk. Illyés Gyula és Keresztury Dezső hozzászólásából kiderül, hogy a folyóirat nem véletlenül nyúlt ehhez a veszélyes témához, hanem azért, hogy fölhívja rá a figyelmet: szembe kell nézni a kedvezőtlen véleménnyel, "vagyis nyugodt férfiassággal megvizsgálni: nem az igazat mondják-e?"[17] Ugyanez a tárgyilagos józanság kapott hangot a népkultúra múltját és jelenét, s ami ezzel összefügg, fölhasználhatóságát tárgyaló cikkekben. Két, egymással szöges ellentétben álló véleménnyel szemben fejti ki a Magyar Csillag saját elképzelését népi kultúráról, parasztművészetről és magas kultúráról. Az egyiket a folyóiratban gyakran szereplő Veres Péter képviselte, szót emelve a "magyar ízlés, ösztön, észjárás, tempó és stílus", a parasztság "keleti magyar mivolta" védelmében.[18] A másik felfogást Erdei Ferenc műveiben szétszórt megjegyzések testesítették meg. Eredei nagyra becsülte a paraszti kultúrát, művészetet; úgy vélte, hogy a termelés eszközeire szerzett művek, a hozzájuk fűződő mitológiával együtt, teljes emberséget és egy egész mindenséget fejeznek ki. A népkultúra megmentését és visszaállítását mégsem kívánja semmilyen formában, mert a parasztságnak polgárosodnia kell, s a fejlődés útjából el kell takarítani minden gátló, visszafogó tényezőt, ezt kívánja az előrehaladás történelmi szükségszerűsége. A népművészetnek a múzeumokban a helye. Lajtha László, Szabolcsi Bence, Vargyas Lajos tanulmányai a végletes fogalmazás helyett Bartók és Kodály példájára hivatkoztak, a tudomány érveit vonultatták fel, azzal a végső következtetéssél, hogy a népkultúra bizonyos elemeit – egészséges válogatással – át lehet ültetni a magas kultúrába, nem kell föltétlenül mindent átengedni a pusztulásnak, noha a végcél nem lehet a népi kultúra fenntartása. A szaktudomány megbízhatósága jelentkezett e tanulmányokban: a rögtönzésekkel, fogalmi tisztázatlansággal szemben az alapos kutatásokra épített higgadt érvelés teremtett világosságot, vagy kínált lehetőséget a tárgy további vitatására – annak a vezérgondolatnak jegyében, amit Vargyas idézett Kodálytól: "mindenfajta magyar művész csak úgy tud dolgozni, ha megfogta az eljövendő magyar kultúra víziójának varázslata (...) magyarság és európaiság szintézise. Addig él a magyar, míg meg nem oldja."[19]

Vargyas arról értekezett tanulmányában – Kodály nyomán –, hogy a népkultúra némely elemét – a népnyelvet, társas érintkezési formát, gyerekjátékot – át lehet emelni a magas kultúrába; sőt, ünnepi alkalmakra, a táncot és viseletet is, mivel ezek jól megférnek a szellemi fejlettséggel, vagy legalábbis kívánatos lenne, hogy megférjenek vele és a mai ember életét színezzék, gazdagítsák. A népkultúra hasznosítható, átmenthető elemeinek tovább éltetése ilyenformán tudatos program eredménye lehet, mivel alfája és omegája a tudományos fölismeréseken alapuló kiválasztás, amelyhez azonban társulnia kell átélésnek, a belső elsajátításnak, a lelki azonosulásnak, mert enélkül az átvétel csupán hideg birtoklás marad: tudós adatgyűjtés leltározza

17. Illyés Gyula: Hírünk a világban. Magyar Csillag, 1943. II. 636.
18. Egyenes beszéddel. Magyar Csillag 1943. II. 656.
19. Hagyomány és kultúra. Magyar Csillag 1943. II. 384.

azt, aminek életté kellene válnia. Ne kutassuk, hogy mindebből mi valósult, valósulhatott meg – az elgondolás, hogy a népkultúra, néphagyomány értékes elemei épüljenek bele a napi életbe és az életformába, kivált a népies műipar, a gyöngyösbokréta idején, tartalmas célokat vázolhatott. Több vitatnivalóra adott alkalmat a népkultúra és a művészet kapcsolata, elsősorban a képzőművészet oldaláról. Kállai Ernő, Pátzay Pál és Farkas Zoltán cikkeiből kiderült, hogy a népi vagy népies elem jelenléte a képzőművészetben legfeljebb szűk témacsoportra vagy díszítőmotívumra korlátozódik – ahogyan ezt Farkas Zoltán találóan megfogalmazta: "mert egyáltalán nem oldottuk meg a kérdést, ha tulipánokat biggyesztünk egy proletárokat szállásoló betonház falára, vagy ha meredek erdélyi fatetőt húzunk fölébe". [20]

A magyarság és európaiság oly sokat emlegetett kapcsolata a Magyar Csillag lapjain nem szólam és jelszó, hanem szellemi viszony, melyet több oldalról kell vizsgálni, így a közvetlen történelmi környezetben, az irodalomtörténetben és a szociológia, politika, nyelvészet, művészet oldaláról is. Tárgyiasság, a nemzeti önérzet túlzásaitól mentes józan szemlélet, a nemzeti sajátosságok racionális körben való elhelyezése hatotta át azokat a tanulmányokat, melyek a kelet-európai helyzetről és irodalmakról, a magyar irodalomtörténet problémáiról, szakkönyveiről, a szociológia és politika némely kérdéséről tájékoztatták az érdeklődőket. Széles látókör, a tudomány objektivitása, átitatva a személyes érdekeltséggel és gazdag hivatkozási anyag szabta meg ezeknek a tanulmányoknak a karakterét. S ezzel nem ellentétben, hanem a vizsgált tárgyból, az írások gondolatmenetéből és módszertanából következően, a kor és a magyarság aktuális kérdéseire adandó válaszolás nemes igénye. A Magyar Csillag tartózkodott a politikai véleménynyilvánítástól, szóra alig méltatta a közleményeit, szellemét gyalázó támadásokat, pedig ebből jócskán kijutott a szerkesztőnek és munkatársainak. De ha úgy tetszik, mégis politizált, csak épp a szaktudományok, a történelem, az irodalomtörténet anyagából kibontható érvekkel. S ebben a vállalkozásban, mely az olcsóság és a dilettantizmus, a sznobizmus és a népi misztika ellen egyidejűen, egyenlő erővel irányult – a második nemzedék kitűnő munkatársakat talált a harmadik nemzedék tagjaiban: Grandpierre Emil, Rónay György, Sőtér István, Szabó Zoltán és mások törés nélkül illeszkedhettek abba a szellemi vonalba, melyet Illyés Gyula, Keresztury Dezső, Németh László, Cs. Szabó László írásai avattak jellegzetessé. Megegyeztek abban is, hogy a legtöbbet idézett, példaadó elődnek tekintett Móriczot és Babitsot egyszerre tudták magukhoz közelállónak érezni.

Ha az irodalom szűkebb köreit vizsgáljuk, azt kell megállapítanunk, hogy az, amit a Magyar Csillag a kritikában elért, megteremtett, majdhogy nem előzmény nélkül áll a 20. századi kritikatörténetünkben. A lap azzal a programmal indult, hogy "konokul irodalmi mértékkel akar mérni" s ehhez mindvégig tartani tudta magát. Magas és szigorú elvek jegyében íródtak a kritikák, a műveket világították meg, árnyalt és egyértelmű ítéletet alkotva róluk; nem az irányzatot, hanem a műalkotást méltányolták, vagy bírálták. Móricz, Márai, Németh László, Szerb Antal, Veres Péter, Tamási Áron, Kodolányi János, Sinka István, Féja Géza könyveiről szóló bírálatok – hogy csak néhány példát idézzünk – a magyar kritikaírás legjobb darabjai közé sorolhatók. A Magyar Csillag a kritikában is olyan dilemmát tudott megoldani, amely a két háború közötti időben oly gyakran látszott antagonizmustól terhesnek. Nem állította szembe egymással a társadalomábrázoló és kísérletező művészetet, nem húzott ellen-

20. Nemzetibb képzőművészetet?! Magyar Csillag, 1943. II. 294.

tétet népábrázolás és lélekelemzés közé, nem játszotta ki egymással szemben a realizmust és az avantgarde-ot. Megbecsülően tudott írni Móricz Árvácskájáról, Márai hírlapi krónikáinak kötetéről, Veres Péter művéről, de vitázni tudott, ha kellett, a megtorpanó harmadik nemzedék költőiről szólván. A magyar kritikatörténetben mindenképpen külön lapok illetik a Magyar Csillag kritika-anyagát. Túl a program elvein – azon, hogy az irodalmat irodalomként kell kezelni, ami másutt és szerencsésebb körülmények között tautológiának hangzik – kirajzolódtak egy olyan bírálatnak elméleti körvonalai, amely nem zárható ugyan tiszta képletbe, de annyi tán belemagyarázás nélkül elmondható róla, hogy a tartalomelemzést egyesítette a belső megközelítés nézőpontjaival. Ha a magyar kritika valamiben erős és egyéni volt – az épp ennek a látszólag nem ötvözhető két oldalnak az egyesítésében mutatkozott. Halász Gábor, Kádár Erzsébet, Keresztury Dezső, Kolozsvári Grandpierre Emil, Örley István, Rónay György, Sőtér István, Szabó Zoltán kritikáit látjuk elhelyezkedni ebben a sorban – akik olyan kritikai módszert honosítottak meg, amely életképességét alkalmasabb viszonyok között még meggyőzőbb módon bizonyíthatta volna.

Hogy a Magyar Csillag olyanná lett, amilyenné – az jórészt a szerkesztőknek, mindenekelőtt Illyés Gyulának köszönhető: az ő "középen álló" írói egyéniségének; annak, hogy több oldalt, irányt tudott egyesíteni magában; közelebbről pedig annak az éleselméjűségnek, tárgyilagosságnak, visszatartott szenvedélytől izzó racionalizmusnak, melyet cikkeiben, tanulmányaiban, naplójegyzeteiben közvetlenül tetten érhetünk. Illyésnek a negyvenes évek elején nem jelentek meg nagy művei – az ő igazi műalkotása ekkor a Magyar Csillag volt, azzal, hogy tragikusan nehéz időben programot adott, otthont teremtett a magyar irodalom legjobb erőinek, haladó törekvéseinek, egyúttal példát mutatott arra, hogyan lehet a nemzeti elkötelezettséget szűkítő, vidékies, szektás szempontok elhárításával képviselni, miként kell értelmezni az európaiság és magyarság viszonyát, hogyan lehet egyidejűen nem két istent – népszolgálatot és művészi szabadságot –, hanem a nagy eszményt, az irodalom értékeit szolgálni. Így, ezzel lehetett a Magyar Csillag a magyar irodalmi ellenállás középpontja, organizátora, mértéke, a humánum őrzője – ez az irodalomtörténeti érdeme, s a mi dolgunk a jövőben az lehet, hogy ennek az erkölcsi munkának megadja azt a történelmi elégtételt, amelyet ez a lap napjaink irodalmától, kultúrájától elvárhat.

SZABOLCSI MIKLÓS

A NYUGAT ÉS A VILÁGIRODALOM

1. A kérdés felvetése. A fenti címben voltaképpen két, sokféleképpen értelmezhető fogalom van egymás mellé rendelve. A Nyugaton a továbbiakban nem csupán a folyóiratot, hanem a körülötte kialakult könyvkiadót, irodalmi ankétokat, esteket értjük – s bizonyos fokig a folyóirat képviselte irodalmi törekvést, az új magyar irodalom egy jelentős áramlatának fontos összetevőjét. És a világirodalom? Ismeretes, hányféle értelemben használjuk – mennyiségi összegezéseként egy időszakban a világon mindenütt megjelent műveknek, vagy a másik végleten: értékelő, válogató, esztétikai és történeti érték alapján kiemelt művek összességét értik rajta. De hogy minek alapján és milyen körből válogatjuk ki a "világirodalom" körébe tartozó műveket, az maga is történetileg változik.

A továbbiakban olyan művek együtteséhez mérjük a Nyugatot, illetőleg olyan áramlatok és törekvések kirajzolta hálóban igyekszünk elhelyezni, amelyek a kor köztudata számára esztétikailag és történetileg értékesek, reprezentatívak voltak. Természetesen ezt az elhelyezést, illetőleg ezt a világirodalom-képet szembesítenünk kell a maival, azaz: az 1908–1944 közti időszak világirodalmi műveit és áramlatait az ugyanezekről 1978-ban irodalomtörténeti-kritikai értékrend alapján fennálló képpel kellene kiegészítenünk.

Így értelmezve a Nyugat és a világirodalom viszonyát, még mindig többféle módon tehetjük fel a kérdéseket. Az egyik például így hangozhatna: mit tartott fontosnak a maga számára a Nyugat a kor világirodalmából? Mit választott belőle s miért – s milyen funkciója volt ennek a választásnak?

És a másik kérdés: milyen helyet foglal el a Nyugat a kor világirodalmában?

2. A Nyugat és a világirodalom. A kérdésről – tudomásom szerint – összefoglaló irodalom nincs. Több, terjedelmesebb részletfeldolgozás született.*

*Közöttük legnagyobb Harsányi Zoltán disszertációja: A "franciás" Nyugat. Francia vonatkozások a Nyugat harminc esztendejében, 1908–1938. Debrecen, 1942. L. még: Komlós Aladár: A Nyugat körül. Irodalomtörténet, 1969. 793–802. – Gál István: A Nyugat angol kapcsolataiból. Filológiai Közlöny, 1964. 417–420. – Bodnár György: A "Nyugat" és az orosz irodalom. Tanulmányok a magyar-orosz irodalmi kapcsolatok köréből. 2. köt. Bp. 1961. 437–458. – Csukás István: A Nyugat lírikusai és a modern szlovák líra. Tanulmányok a csehszlovák-magyar irodalmi kapcsolatok köréből. Bp. 1965. 351–397. – Rónay László: A Nyugat és a világirodalom. Nagyvilág, 1971. 1547–1556. – Vita a Nyugatról. A Petőfi Irodalmi Múzeum kiadványa. Bp. 1973.

A folyóirat átolvasása után kiderül, hogy a Nyugat indulásakor és első tíz évében világirodalmi tájékozódása franciás-osztrákos, ezen belül is elsősorban a szimbolizmus, kései szimbolizmus, impresszionizmus megjelöléssel illethető vonulat volt fontos számára – olykor még a felületes, felszínesebb bulvár-irodalom ismertetésére is vállalkozott. Természetesen e tájékozódás mögött azért ott volt a 19. századvég nagyságainak ismerete. Ám mindenestül, a Nyugat világirodalmi tájékozódása és tájékozottsága nem sokban különbözött a Hét körétől.

Talán mégis két kivétel akadt: Babits Mihály a maga angolosabb s szélesebb látókörű tájékozódásával, s a fiatal Szabó Dezső, aki felfedezi tanulmányaiban a századvég francia "átkozott költőit", az új irodalom megalapozóit. Természetesen nem szólunk most azokról, akik a Nyugat körén kívül egy más, olykor korszerűbb világirodalmi tájékozódás képviselői: Balázs Béla, Lukács György, a maguk filozófiaibb, elsősorban a német irodalomra támaszkodó készültségével – és Kassák, aki – nagy ugrással – ismeri és ismerteti a késő-szimbolizmus, az expresszionizmus és futurizmus körét – a Nyugat íróinak és kritikusainak átlag-világirodalmi tájékozódásánál kétségtelenül időszerűbbnek látszanak. Könnyű lenne meglepő példákat felsorolni a fáziskésésre – arra, kiket nem vett észre ekkor a Nyugat.

De a Nyugat többségénél ez a látszólagosan akkor már kissé avultnak, elmaradottnak látszó tájékozódás is fontos szerepet játszott – mint erre már többen rámutattak –, katalizátor és ürügy lett egy sajátos, a szimbolizmus eszközeit is felhasználó, de azokat átalakító új művészet megteremtéséhez, amely egyszerre lett újtípusúan magyar és korszerűen európai, egyéni mélységeket felidéző és történeti mélybe markoló. Mint ahogy akár Nietzsche, akár a spenceri evolucionizmus, akár a vitalizmus. Bergson hatása eredeti jelentésétől eltérően hatott a Nyugat első éveiben – éppen a konzervatív megelégedettség, a századvégi látszat-idealizmus, konformizmus ellen: egy társadalmi töltésű művészetet segített igazolni.

A húszas években más a kép. A Nyugat és köre nagy erőfeszítést tesz a világirodalom minden áramlatával való lépéstartásra, a tíz éves elkésettség behozására – mindezt a fiatalabbak, a Kassák-kör és a fiatalok más folyóiratainak versenye következtében is –, s természetesen 1918–20 felrázó, felkavaró s új tájékozódásra kényszerítő hatására is. A Nyugat fiatal kritikusokkal, tudósokkal íratja a szemléket (Gyergyai Albert, Lazicziusz Gyula, Hevesy Iván), a "második nemzedék" s főleg Szabó Lőrinc újtípusú, például németes tájékozódást keres. Többé-kevésbé sikerül is felzárkózni: a húszas évek közepén szinte jelképes, hogy Gorkij az Artamanovokját elsőnek a Nyugat közli – s egy másik tény: Julien Benda írástudók árulásának röviddel megjelenése után Babits híres tanulmányában máris visszhangja támad. A Nyugat és köre tehát szinkronba kerül a világirodalom eseményeivel – ha nem is "szalad előre", hanem válogat és mérlegel, ismét a maga céljai szempontjából.

A harmincas években azután a tájékozódás még szélesebb körű, a szerkesztés ebből a szempontból tudatos és átgondolt. Szakértők, filológusok, esszéisták állandó gárdája (pl. Reményi József, Gyergyai Albert, Brachfeld Olivér, Turóczi-Trostler József) számol be a legfrissebb könyvekről, eseményekről – a Dekameronok sorozata pedig ugyancsak friss és átfogó képet ad a külföld irodalmáról. Hadd tegyük hozzá: a tájékozódás egyre inkább kiterjed a francián, németen kívül az orosz irodalomra – s egyre szélesebb körű az angolszász irodalmak szerepeltetése. Egyetlen érdeklődéskör hiányzik: a Nyugat alig foglalkozott a szomszéd országok, a kelet-európai kis népek irodalmával. Ezt a feladatot más folyóiratok és személy szerint Németh László vállalták...

A szemlézés, szemmel kísérés mellett egyre világosabban kirajzolódik a világirodalmi tájékozódás célja, funkciója: egy, a humanista értékeket őrző, s egyre erősebben antifasiszta Európa eszméje irányítja a válogatást. Babits 1933 utáni esszéiben, a PEN kongresszus alkalmából kiadott különszámban, főleg az európai irodalom történetében és a körülötte folyó vitákban, Bálint György, Kassák Lajos cikkeiben, majd a harmincas évek közepétől az "esszéírók" tanulmányaiban rajzolódik ki az új világirodalmi kép. A harmincas évek közepétől egyre inkább egy társadalmi töltésű humanista újrealizmus tűnik fel ideálként – egy Ehrenburgtól Hemingway-ig terjedő skálán, Cs. Szabó és főleg Halász Gábor írásaiban.

És végül: az 1940–44-es években, az utolsó Nyugat-számokban és a Magyar Csillagban tovább folytatódik egy sötét és széttépett Európában ez a világirodalmi tájékozódás – az áhított "virtuális Európa" megidézése.

3. Mit lehet mondanunk a Nyugat világirodalmi helyéről? Mint folyóirat természetesen olyan sorba tartozik, amelyet a századeleji, központi irodalmat szervező új áramlatot jelentő folyóiratok alkotnak. Tehát a vele egyidőben indult Nouvelle Revue Française, a már régebben megjelent, de akkor befolyása tetőpontján álló Die Neue Rundschau mellé állítható. Bár e folyóiratoktól ugyanakkor sok vonás meg is különbözteti: egyik sem olyan értelemben jelentett fordulatot, mint a Nyugat, az NRF talán meglevő tendenciák és értékek felerősítésével, a Neue Rundschau pedig a német naturalista és későszimbolista irodalom végleges elfogadtatásával játszott szerepet. Mindkettő sokkal erősebben volt elméleti-kritikai, mint a Nyugat (főleg a német folyóirat), s mindkettő mögött egy-egy tőkeerős kiadó állt. Mintegy az is teremtette meg, nálunk viszont a Nyugat mögött változó pénzforrások, ingatag vállalati megalapozás volt. Talán inkább olyan folyóiratokkal kell egy sorba állítanunk, mint a spanyol Revista de Occidente, amely – igaz – 1923-ban indult, de célkitűzéseiben, irányában sok volt a hasonló, vagy s még inkább a szomszéd országok folyóirataival.

Ha mármost a Nyugatot mint áramlatot próbáljuk elhelyezni, a korabeli világirodalomban akkor, még nagyobb nehézségekbe ütközünk. Ismeretes a századunk világirodalmi korszakolására, áramlataira, irányzataira vonatkozó feltevések, kísérletek sokfélesége és egymástól elütő volta. Hadd utaljak csak arra, hogy a marxista irodalomtudományban a realizmus, modern realizmus, szocialista realizmus dekadencia-modernizmus ellentétpárral, az angolszász irodalomban pedig a "modernism" (1880–1950), és postmodernism korszakokkal szokás újabban operálni – azok pedig, akik stílusáramlatok szerint tárgyalják a kort, a szimbolizmus-későszimbolizmus-avantgarde-Neue Sachlichkeit egymást váltó hullámairól szólnak.

Annyit azért meg lehet kockáztatni, hogy a Nyugat, mint irodalmi áramlathordozó, első időszakában a "modernism" (angolszász terminológiával), a "modern realizmus" (újabban használt marxista terminológiával) egy sajátos változata, olyan áramlatot képviselt és részesített előnyben, amely társadalmi funkciójában progreszszív, poétikai eszközeiben pedig sokat felhasznált a szimbolizmus, későszimbolizmus eszközeiből. – Úgy is lehetne fogalmazni, hogy a "szimbolista mozgalom", ahogyan újabban szokás nevezni, sajátos, folklórra is támaszkodó, társadalmilag haladó változata. Egy más megközelítésben pedig beletartozik az Osztrák-Magyar Monarchia területén kialakult század végi, sokirányú szellemi mozgásba – sok szál fűzi annak összefüggésrendszeréhez.

A húszas, majd főleg a harmincas években a Nyugat mint áramlat helye egyértelműbben határozható meg – ekkor beletartozik abba az "újklasszicizmusnak" is ne-

vezhető széles ölelésű áramlatba, amely az első avantgarde hullám lehanyatlása után bontakozott ki Európa-szerte, és amely maga is része a "modern realizmus" harmincas évekbeli irányának. Hangsúlyozni kell: humanista értékeket és magatartást hordozó, ezeket az értékeket védelmezve őrző, és ezért is antifasiszta jellegű irodalom volt ez.

S mint ezen az ülésszakon már sokfelől bebizonyították, a világirodalom egészét is tekintve az eddigieknél világosabbá válik: a harmincas évek végén a Nyugat, utóbb a Magyar Csillag a maga egészében az igazi Európa (az ekkor olykor csak képzelt Európa) igazi folytonosságához tartozik. A második világháború éveiben szétszakadt Európa irodalmának volt egy antifasiszta egysége, egy társadalmi érdeklődésű "modern realista" poétikai eszközökkel dolgozó áramlata, amely frontokon és a láger őrein át is érvényesült, és a ma szemszögéből tisztán rajzolódik ki. Ehhez az igazi, antifasiszta, humanista európaisághoz tartozik a Babits és Illyés teremtette kései Nyugat és Magyar Csillag. 1938–1945 között nem egyfajta Európa és nem egyfajta európai irodalom volt, – de a magyar irodalom, és benne a Nyugat s utóda az igazihoz tartozott.

KÁNTOR LAJOS (Kolozsvár)

NEMZETI IRODALOM, NEMZETISÉGI IRODALOM, VILÁGIRODALOM

"Nem győzök rámutatni arra – írta Ignotus 1913-ban a Nyugatban –, hogy a világnak nemcsak művészi, de minden tereken száguldva fejlődő kozmopolitizálódásával egyaránt olyan felszabadulási fejlődése folyik minden egyesnek, minden rendnek, minden foglalkozásnak, fajtának és nemzetnek, aminőt nem ismert sem a középkor internacionalizmusa, sem az újkor nacionalizmusa. Ma minden és mindenki és mindenhogy érdekes, ha érték s ahogy ki tud fejeződni. Mentől inkább uniformizálódik a világ, annál becsesebb lesz benne a sajátság ..."[1] Nem túl elegáns a fogalmazás (mentségére szolgál, hogy előadásként hangzott el) – a jelenség megfigyelése annál pontosabb; hat és fél évtized múltán sem veszített időszerűségéből. Ignotus írása részletmeglepetéssel is szolgál: a problémák, illetve témák internacionalizálódására román író példáját említi, egy cîmpulungi éjszakát megjelenítő novellát ismertet, meleg szavakkal, megjegyezve, hogy ez a történet máshol is előfordulhatott volna. (Az utalásnak személyes vonatkozása van, ami szintén figyelemre méltó: "Minap egy Budapesten tanuló fiatal román barátom elhozta hozzám egy ünnepelt írójuknak remekbe készült kis novelláját.")

Ezt az aprónak látszó mozzanatot annál inkább érdemes kiemelnünk a Nyugat oly tekintélyes történetéből, mert az utókor teljesen megfeledkezett róla – mint ahogy évekre megfeledkeztek róla a folyóirat szerkesztői is –, jóllehet létfontosságú kérdésről van szó. Rónay László A Nyugat és a világirodalom című tanulmányában[2] nem említi Közép-Kelet-Európa, a "kis népek" irodalmát, Szabolcsi Miklós pedig (lényegében jogosan) azt tette szóvá az 1972-es Nyugat-vitán, hogy a hagyományosan francia mellett oroszos, majd angolos világirodalmi tájékozódású folyóiratból hiányzik a német irodalom, "és majdnem végig a szomszéd népek hangja".[3] E kérdésfelvetésen túl, mely nemzeti és világirodalom összefüggésrendszerében vizsgálja az irodalmi jelenséget, indokolt a nemzetiségi szempontot is figyelembe venni – konkrétan egyrészt a román irodalom korai jelentkezésével kapcsolatban, másrészt a transzilvanizmus problémájához kapcsolódva. Ha az elmélet számára e vonatkozásban viszonylag keveset nyújt is a Nyugat harmincnégy évfolyamában rendelkezésünkre álló anyag, a gyakorlat tekintetében annál izgalmasabb és tanulságosabb. S már csak azért sem hagyható figyelmen kívül, mert elválaszthatatlan a XX. századi magyar irodalom történetétől.

1. Ignotus: Világirodalom. Nyugat, 1913. II. 277.
2. Nagyvilág, 1971. 1547–1556.
3. Vita a Nyugatról. Bp. 1973. 169.

Többszörösen is elválaszthatatlan. Amit senkinek sem juthat eszébe kétségbe vonni: Ady gondolatvilágának, irodalmi és politikai örökségének lényeges alkotóeleméről van szó. Az Ady-életműnek természetesen megvannak a szakemberei, ők tudják a legjobban, hogy mit jelentett Ady Endrének a magyarság és a szomszéd népek viszonya, s mit jelentett Erdély. Ebbe az ágas-bogas problémába nem akarok belebonyolódni, különben is könyvet lehetne, kellene írni róla: csupán a Nyugat-vonatkozásokra utalok tehát, annak jelzésével, hogy a kérdés attól még létezik, ha nem beszélünk róla. 1912-ben így ünnepelte Ady a Jászi Oszkár könyvét: "Megtalálta nemzetiségi kérdésünkben, e valóban 'legvéresebb' kérdésben, a demokrácia archimédeszi pontját."[4] És ugyancsak ő, Ady írta a magyar irodalom elzsidósodásának vádját megfogalmazó Goga Octaviannak, válaszul, tanulságképpen: ..." nemesen meg kellene becsülnünk egymást, szomszédoknak a Földön s lelkeink útirányában, de ehhez megértés is kell s amaz ócska, kompromittált, bizonyos szeretet. Ez a szeretet most csak az igazság kedvéért látszik kitérülni Goga és a románság elől, de bennem például megvan s megmarad, de Ignotusnak buzdítása szerint s nagy tanulással csak nőni fog."[5]

Ady és Goga sokat emlegetett barátságának, illetve konfliktusának egyetlen mozzanata ez, de a legjellemzőbbek közül való. Lényeges mozzanata a Nyugat történetének is, s szorosan kapcsolódik hozzá a szintén erdélyi román költő, Emil Isac és Ady barátsága, Isac és a Nyugat kapcsolata. Nyilván nem véletlen, hogy a tulajdonképpen személyében is megtámadott Ignotus az új magyar irodalomról vallott nézeteit Isachoz címzett nyílt levelében fejti ki,[6] határozottan szögezve le álláspontját a nemzetiségi kérdésben is: "A román is, a magyar is sokkal ostromlottabb nemzet, semhogy a chauvinség luxusát megengedhetné magának." Isac fejtegetései pedig a Nyugatban egy "új románság"-ról eszmei-politikai szövetséget, barátságot ígérnek, "a magyar úripolitika" ellen, a korabeli magyar progresszió, Adyék pártján.[7] A kolozsvári román költő fegyverbarátságot vállal, ám hangjából nem hiányzik az öntudat. "Igaza van Ignotusnak – olvassuk Isac cikkében –, amikor azt írta hozzám írt levelében, hogy elmúlt az az idő, amikor a nemzetiségek kultúrájáról gúnyosan volt szokás beszélni."

Ennek a levélváltásnak, pontosabban egy világos politikai felismerésnek a materializálódásával találkozunk a Nyugatban, már 1913-ban: néhány hónappal az idézett Ady-, Ignotus- és Isac-cikkek után jól tájékozott, tömör összefoglalás olvasható, Hatások a román irodalom fejlődésében[8] címen, dr. Pável Konstantintól. Talán éppen ő volna az a Budapesten tanuló fiatal román barát, aki a címpulungi novellát Ignotus figyelmébe ajánlotta? A Pável-cikkhez fűzött szerkesztőségi jegyzet (I-s. jelzéssel) e feltételezést szó szerint nem támasztja alá, ám mégis valószínűsíti: ettől függetlenül azonban jelentős a mindössze néhány sornyi (szignóval is kiemelt!) szöveg, amely józan helyzetfelismerésből eredő vállalkozást jelent be, a következő

4. Ady Endre: Jászi Oszkár könyve (A nemzeti államok kialakulása és a nemzetiségi kérdés). Nyugat, 1912. I. 835–37.

5. Ady Endre: Goga Octavián vádjai. Nyugat, 1913. I. 789–790.

6. Ignotus: Az új magyar irodalom (Levél Isac Emilhez), Nyugat, 1913. I. 496–498.

7. Emil Isac: Új románság. Nyugat, 1913. II. 900–903.

8. Nyugat, 1913. II. 723–724.

szavakkal: "Az a tervünk, hogy nemzetiségeink irodalmi és kultúrállapotairól hivatott kezekből értesítsük a Nyugat közönségét. Egy fedél alatt élünk velük s kevesebbet tudunk róluk s mint kevés tudomásunkból is észrevehetjük: a mieinkkel rokon küzdelmeikről s helyzeteikről, mint messzi népekéről. Pável román nyelv- és irodalom tanárnak, a mi románjaink egy igen becsült emberének ez a kis vázlata érdekesen mutatja, hogy a románság szellemi élete a Kárpátokon innenről indult, s hogy fejlődésük ritmusa most tart körülbelül ott, ahol a miénk Arany János után tartott. Mondanunk sem kell, hogy a tanulmányok közlésével a bennük tárgyalt harcokban nem foglalunk állást." Egyelőre nem tudunk választ adni rá, miért nem születtek meg a hasonló összefoglalások a szlovák, a szerb és horvát irodalomról, hiszen a világháború kitöréséig még egy fél év áll a szerkesztők rendelkezésére. Némi folytatásról azonban – épp román vonatkozásban – mégis beszámolhatunk: 1914 elején Emil Isactól közölnek rövid prózát,[9] s ugyancsak tőle beszámolót Octavian Goga Domnul notar (A jegyző úr) című darabjának bukaresti sikeréről.[10] Ez utóbbi írásnak nem csupán statisztikai jelentősége van: a román Isac az Ignotuséhoz méltó józansággal értelmezi, az Elnémult harangokéhoz hasonlítja a mű politikai jellegű hangos sikerét; mértéktartás, érett kritikai hang s a Goga-darabban jelentkező társadalmi problémák reális értékeltetése jellemzi ezt a sajnos meglehetősen társtalan Nyugat-cikket.

Ami később, közel három évtized alatt elszórtan következik, e biztató kezdettől mind mennyiségileg, mind gondolatilag messze elmarad. Alkalmi méltatások Panait Istratiról,[11] Victor Eftimiu drámai költeményéről[12], s a román népköltészetről.[13] Eftimiu jelenléte a Nyugatban valószínűleg mégsem véletlen: a recenzió után, a folyóirat 1932-es ünnepi számában "A csodálatraméltó Nyugat jubileumára!" ajánlott aforizmái olvashatók,[14] s fényképe a Gide-é, Galsworthyé, Thomas Manné, Stefan Zweigé és Nexőé mellett látható – Victor Eftimiu írói rangján kívül bizonyára annak elismeréséül is, hogy a változott politikai helyzetben megmaradt a magyarok barátjának (és ennek a romániai magyarok felé is kifejezést adott). Feltűnik még egyszer Emil Isac, a régi Nyugat-munkatárs is.[15] Szót érdemel Erdélyi József könyvismertetése, Kádár Imre Kolozsvárt kiadott román népballada- és népdal-fordításainak a méltatása, mert szintén a barátság gondolatát, szolgálatát olvassa ki "a havas balladáiból". ("Drága töredékek, régi zálogai annak a sovány hitnek, annak a halvány reménységnek, hogy amit politika, civilizáció elront, azt a kultúra jóvá teheti.") Erdélyi maga is vállalja még e szolgálatot, ennek bizonysága a Bartók gyűjtéséből ismert ballada, A szarvasokká vált fiúk igényes költői tolmácsolása.[16]

És ez már mondhatni a leltári teljesség. Harmincnégy év alatt soknak igazán nem mondható. Még akkor sem, ha hozzáadjuk azokat az utalásokat, amelyek más tárgyú cikkek mélyén húzódnak meg. De: (a húszas évektől) az erdélyi irodalomról szóló be-

9. A szerecsen. Nyugat, 1914. I. 212.
10. Nyugat, 1914. I. 498–499.
11. Füst Milán: Panait Istrati. Nyugat, 1926. II. 707–710.; Passuth László: Panait Istrati. Nyugat, 1935. I. 439–440.
12. Kárpáti Aurél: Prometheus. Nyugat, 1931. I. 630–632.
13. Erdélyi József: A havas balladái. Nyugat, 1932. I. 630–632.
14. Szavak!... Szavak!... Nyugat, 1932. I. 531–532.
15. Az eke. Nyugat, 1932. I. 652.
16. Nyugat, 1930. I. 60–61.

számolók, különösen pedig a transzilvanizmus értelmezései új dimenziót adnak az Ignotustól 1913-ban felvetett kérdésnek. A nemzetiségek helyzete, a nemzetiségi irodalom a magyar irodalom vonatkozásában most egészen mást jelent – az elvek azonban bizonyára nem avultak el. És ezt főképpen azok tudják, akik sorsukon közvetlenül érzik a megértés hiányát – és szükségességét, a "rokon küzdelmek" felismerésének nélkülözhetetlenségét. Az ő híradásaik, az erdélyi – mai szóhasználatunkkal: romániai magyar – íróké így szükségképpen többek, mint szimpla beszámolók a születő új magyar művekről s külön nemzetiségi intézményeikről. 1919-től tehát az erdélyi magyarok jelenlétét a folyóiratban semmiképpen sem lehet "A Nyugat és a vidék" címszó alatt tárgyalni[17] – még ha e (régi és új) munkatársak helyzete jószerével vidéki is. Schöpflin, Makkai Sándor Ady-könyvéről, a Magyar fa sorsáról írva, érzékeli a különbséget, sőt hajlandó a különbségben többletet látni ("erdélyi testvéreink (...) az eszmék fejlődése szempontjából máris előbbre jutottak, mint idehaza"[18]). Maga Ady, még 1905-ös "sírásában és panaszkodásában", tehát a Nyugat indulása előtt jegyzi fel egy ismeretlen Korvin-kódex margójára: "próbáljuk Erdélyt folytatni, hátha lehet".[19] Móricz Zsignond, szintén egy Makkai-kötet kapcsán (Magunk revíziója) "a kisebbségbe szakadt magyarok szavára" figyel, s nemcsak jóindulattal, de nagy elismeréssel regisztrálja az életrevaló gondolatokat.[20] Ignotus, azúttal is híven 1913-as megnyilatkozásaihoz, Osvát Kálmán Erdélyi lexikonát így méltatja: "Van valami ebben a Lexikonban, amely egy szentelt fájdalom megszállottságával veszi céljául s viszi végbe az alfabétikus bizonyítást, hogy Erdély egy külön kis világ, sőt világegyetem, melyben természettől s három nemzettől háromfelől kifogyhatatlan és sajátosan megvan s együtt van sok civilizáció és teméntelen kultúra." Visszagondolva a múltba, Ignotus fájlalja, hogy "mily kevés köze volt egymáshoz a magyar, a román, a német munkának", de nem kisebb keserűséggel szembesíti új tapasztalatait korábbi, balul sikerült kapcsolatfelvételi kísérleteivel (melyek egy erdélyi szász lap szerkesztőjéhez s Ady valamikori költő-barátjához, Gogához vezették el). Tanulni kellene a történelemből, tanulni nemzetiségi politikát csinálni, ám az illetékesek nemigen mutatnak hajlandóságot rá, egyik oldalról sem. "Istenem, még ma sem?"[21] – kiált fel Ignotus.

Az erdélyi magyar írók esszéi, tanulmányai más képet mutatnak. Osvát Kálmán kissé kusza "első jelentése" után[22] Kuncz Aladár, az egyik legrégibb Nyugat-munkatárs lendületes, lírától áthevített esszéje jelenti az igazi kezdetet.[23] Gaál Gábor

17. Péter László vizsgálta ezt a kérdést az 1972-es Nyugat-konferencián, de lényegében nem tett minőségi különbséget az erdélyiek és szegediek vagy a debreceniek szereplése között.

18. Schöpflin Aladár: Ady apológiája. Nyugat, 1927. I. 830–833.

19. Ady Endre: Ismeretlen Korvin-kódex margójára. Jóslások Magyarországról. Budapest. (é.n.) 285.

20. Móricz Zsigmond: Magunk revíziója. Nyugat, 1931. I. 565–575.

21. Ignotus: Erdélyi lexikon. Nyugat, 1929. II. 557–559.

22. Osvát Kálmán: Erdélyi elbeszélők. Első jelentés az új erdélyi irodalomról. Nyugat, 1926. I. 263–273.

23. Kuncz Aladár: Az erdélyi gondolat Erdély magyar irodalmában. Nyugat, 1928. II. 501–508.

nyilván joggal bírálta a Korunkban az "erdélyi gondolat" osztályfelettisége, "hatalmi érdekek bölcs és eszes kiegyensúlyozását" hirdető, ezt a valóságban azonban fel nem fedezhető tartalmát,[24] fél évszázad elteltével viszont el kell ismernünk, hogy Kuncz szép illúziója nemzetiségi vonatkozásban már akkor sem csupán epés megjegyzéseket érdemelt – ha nem csupán a tények, de a lehetőségek felől is nézzük megállapításait. A táj varázsa, a történelem specifikuma mindenesetre tény. A nosztalgiát a nyugati műveltség iránt mindhárom nemzetnél (nemzetiségnél) felismeri. Apáczai, a Bolyaiak, Kőrösi Csoma Sándor példája után hivatkozik a román és szász bizonyítékokra is: "A román irodalom scoala ardeleana-ja a nyugati eszméket ülteti át Erdélybe, az erdélyi származású Coşbuc s az erdélyi műveltségű Eminescu a nyugati műformákat honosítják meg a román költészetben. Hogy a szászok Honterutól kezdve Bruckenthalon keresztül egészen a mai időkig mennyire a nyugat-európai szellem légkörét és színvonalát igyekeztek műveltségükben megvalósítani, arról részletesebben felesleges is beszélni." Kuncz Aladár hangsúlyozza mindhárom esetben az anyaország kultúrájával való kapcsolat folyamatosságát: "Ez az érintkezés nemcsak a hatások átvételéből állott, hanem az erdélyi gondolatnak elsősorban a román irodalomban és nem kis mértékben a magyar irodalomban is sokszor vezető és irányító szerepet juttatott. E közös vonások és közös rendeltetések ellenére is azonban Erdélynek mind a három kultúrája kimondottan nemzeti maradt, eredeti színeiből, népi vonatkozásaiból mit sem engedett." Szentimrei Jenő szintén e hármasságban hirdeti a transzilvanista szellemet;[25] az ő szavait éppen nem lehet mítoszteremtőnek nevezni, inkább józanítónak minősülhettek már 1930-ban is: "Itt nem egysíkú, egysorsú és egymúltú magyarok tömegei élnek – írja Erdélyről. – S nem is csak mind magyarok. E kicsiny üstben, a történelem lángjain, különféle népek sorsa fortyog a gazdasági viszonyok közös levében. S akárhonnan jöjjön a külső megerősítés: végeredményben mégis a kölcsönösség egymásrahatásai uralkodnak itt jelenen, múlton és jövőn. A lélek formáit ezek a kölcsönhatások alakítják, edzik és kalapálják ki."

A probléma nem csak az erdélyieket foglalkoztatja. Az idézett cikket Erdély tízéves magyar irodalmáról Szentimrei Móricz Zsigmond felkérésére írta;[26] Babits Nyugatbeli megnyilvánulásai mellett nem szabad figyelmen kívül hagynunk az Erdélyi Helikonban megjelent írásait sem, s különösen nem Európaiság és regionalizmus című esszéjét.[27] Babits, az egységes európai fejlődés, európai szellem híve állást foglal ugyan a "regionalizmusokkal" szemben (nemzet, faj, népréteg, társadalmi osztály szerinti regionalizmusokról beszél), enged azonban az elméleti szigorból, amikor az előtte kibontakozó jelenségről szól, sőt plusz-lehetőséget lát a "regionalizmus" bizonyos fajtájában – napjaink terminológiája szerint a nemzetiségi irodalomban. A szívének kedves jelenséget (hiszen fogarasi évei jogán egy kicsit erdélyinek érzi magát[28]) így egyezteti az európaiság, az egyetemesség igényével: "A mai Emberség sor-

24. Gaál Gábor: Az "erdélyi gondolat" tartalma és terjedelme. Korunk, 1928. december.

25. Szentimrei Jenő: Erdély tízéves magyar irodalma. Nyugat, 1930. I. 537–544.

26. Szentimrei utal e felkérésre 1935-ben, az erdélyiség vitájában.

27. Erdélyi Helikon, 1930. (január) 3–6.

28. Babits Mihály: Könyvről könyvre. Nyugat, 1935. II. 71–75.

sának gyökeréhez bizonnyal annak az irodalomnak van legtöbb kilátása hozzáférkőzni, amely Nemzet és Ember viszonyát legforróbban átéli önmagában; s a kulturális válság gyökeréhez az ér, amelyiknek számára a saját partikulárizmusa legvitálisabban vált problémává. S itt van a kis irodalmak reménye, hogy fontosat és izgatót mondhassanak ma, amikor a nagyok is alig tudnak ilyent mondani."

Az erdélyi magyar irodalom új alkotásai a jelenség mélyebb, távlatosabb átgondolására késztetik a kritikust. Schöpflin öt új társadalmi regény (Székely Mózes, Berde Mária, Nyírő József, Kacsó Sándor és Tamási Áron egy-egy műve) apropójára fejti ki, hogy "az erdélyi magyarságban megindult a nagy szellemi és erkölcsi revízió, a nemzeti gondolat átformálódása demokratikus alapon".[29] Babits ugyan politikán-felülíséget lát a transzilvanizmusban, ugyanakkor azonban éles szemmel látja meg az új helyzet lényegét: "A politika egy csapásra megcsinálta azt, amiről a kultúra elméletileg ábrándozott: kényszerhelyzetet teremtett és karddal decentralizálta az irodalmat"; egyetemes művelődésszemlélete a folyamat általános irodalomtudományi, művelődéstörténeti jelentőségére ébreszti rá. Babits Mihály az, aki felfigyeltet "egy olyan literáris mozgalom történetére, mely szinte egyedüll áll a históriában; mintha a kultúrtörténet istenének egy nagyszabású experimentumát tanulmányozná".[30]

És hogy valóban az érdeklődés előterébe került az erdélyi – helyzete, státusa szerint romániai – magyar irodalom, azt az a meglepő tény is jelzi, hogy az új fejlődés, maga a jelenség korai számottevő könyves-összefoglalásai nem önmeghatározások, hanem egy román, illetve egy magyarországi irodalomtörténész munkájának eredménye. Ion Chinezué az elsőség,[31] az ő román nyelvű, határozottan jó kritikai érzékről tanúskodó tanulmányát három évvel később követi a Tolnai Gáboré.[32] Tolnai kis könyve szolgáltatja az első alkalmat az erdélyi magyar irodalomról s a transzilvanizmusról kialakult nézetek szembesítésére a Nyugatban. Schöpflin Erdélyi irodalom című problémaelemző cikkében[33] e tanulmány kapcsán szögezi le, hogy "elindult egy olyan fejlődés, amely tudatosan hangsúlyozta az egyetemes magyar irodalomtól különböző, sőt autonóm voltát, (...) s ma már bizonyos irodalomtörténeti jelentőség igényével lép fel, olyasféle külön tagjaként a magyar irodalomnak, amilyen a németnek a svájci". Schöpflin keresi a specifikumot ("Miben erdélyi ez az erdélyi irodalom? Mennyiben más, mint a többi magyar irodalom?"); a témaválasztás tulajdonképpen külsőséges szempontját s egy ennél lényegesebbet: "az irodalom nemzeti fontosságának spontánabb, sőt talán naivabb átélését" találja, perspektivikusan azonban az egységesülésben, az egyetemes értékekben látja a kibontakozás (Tamási Áront említi pozitív példaként). Szemlér Ferenc válasza lényegében csak az íróutánpótlás kérdésében vitázik Schöpflinnel, természetesen védi nemzedékét.[34] Érdekesebb a Tolnai Gábor hozzászólása:[35] Tolnai azt érzékeli, hogy "az első nemzedék romantikus transzil-

29. Schöpflin Aladár: Az erdélyi regény és az erdélyi regények. Nyugat, 1931. II. 194–197.

30. Babits Mihály: Transsylvanizmus. Nyugat, 1931. II. 480–482.

31. Ion Chinezu: Aspecte din literatura maghiara ardeleana (1919–1929) Cluj (Kolozsvár), 1930.

32. Tolnai Gábor: Erdély magyar irodalmi élete. Szeged, 1933.

33. Schöpflin Aladár: Erdélyi irodalom. Nyugat, 1934. I. 109–111.

34. Szemlér Ferenc: Az erdélyi irodalom jövője. Nyugat, 1934. I. 234–235.

35. Tolnai Gábor: Az erdélyiség fordulóján. Nyugat, 1934. I. 345–346.

vanizmusa" a fiatalabbak törekvéseiben átalakul "valami objektív transzilvanizmussá".

A jelzett téma – nem csupán a transzilvanizmus – vonatkozásában a legizgalmasabb a következő, az 1935-ös évfolyam. Az éles polémiát, sőt vihart Jancsó Elemér tanulmánya váltja ki, amely Erdély új irodalmi életének áttekintését ígéri.[36] Jancsó – az előtte megszólalt más erdélyi szerzőkkel, főképpen Kuncz Aladárral és Szentimreivel ellentétben – nem hisz a transzilvanizmusban, s ebben Schöpflint is túllicitálja, amikor határozottan kijelenti: "Az erdélyi irodalom sokat hangoztatott transzilván jelszavai ellenére nem más, mint az összmagyar irodalom egyik provinciális elágazása." Noha a "provinciális" jelzőt a fiatal kolozsvári irodalomtörténész nem egyértelműen elmarasztalólag használja, az irodalmi jelenséget esztétikailag meglehetősen leegyszerűsítő jellemzései, kritikai megállapításai – amint erre Szentimrei ugyancsak a Nyugatban mutatott rá[37] – szükségszerűen választ követeltek. S a válasz annál hevesebb, minél közelebb áll a válaszoló a transzilvanista nézetekhez. A Nyugat hetvenedik évfordulóján újraolvasva Jancsó Elemér tanulmányát s érzékelve a fogalmazás "érdekességét", felületességeit, szociologizáló hangját, számításba véve a sértett érzékenységeket, mégis meglepődünk az Erdélyi Helikon lapszemléjét jegyző Makkai László elfogultságán.[38] Jancsó ugyanis tévedhet számos irodalmi kérdésben, szimplifikálhatja a jelenségeket, de éppen szociológiai közelítésmódja olyan felismerésekhez vezeti, amelyekre a valamennyire is politikai érzékkel rendelkező sorstársnak már akkor oda kellett volna figyelnie. A tanulmányíró keresetlen szavakkal jellemzi a román polgári nacionalizmus, a korabeli hivatalos Románia politikáját s abban az irodalomnak szánt szerepet. A fogalmazás ezúttal is "érdes", de nem egy vonatkozásban a lényegre tapint: "Az irodalom mellékes szerepét jól láthatjuk a románok magatartásából is, akik uralmuk alatt szellemi életünk szabadságát eddig lényegesen nem korlátozták. Sőt az erdélyi irodalom nemegyszer részesült »hivatalos« elismerésben is és továbbfejlődését semmi sem gátolta. De ugyanakkor ugyanazok a román vezetőrétegek, amelyek nem láttak »veszélyt« Erdély kiterebélysedett magyar irodalmában, annál inkább támadtak mindent, ami valódi és társadalmat formáló, fenntartó erő: föld, ház, tőke, iskola, nyelv.

A román írók és kultúrpolitikusok állandóan hangoztatott megértő nyilatkozataiban részint azért is dicsérték az erdélyi magyar irodalmat, mert tőle egy Budapesttől elszakadt, attól eltávolodott magyar szellemiség kialakulását remélték. És nem támadták román részről az erdélyi irodalmat azért sem, mert annak nagy része nem a jelen Erdélyével, hanem a »régmúlt« Transilvániával foglalkozott."

Az irodalom szerepe persze nem annyira elhanyagolható társadalmi szempontból, mint ahogy ebben az idézetben olvasható – korabeli és újabb példákat említhetnénk az elnagyolt szövegezés cáfolatául –, s a "megértés" és "dicséret" is bonyolultabb már a harmincas években, semhogy ilyen sommásan elintézhetnénk azokat a megnyilatkozásokat. (Különben éppen Jancsó elemzi majd, mint látni fogjuk, okosan e téren a soros feladatokat.) Végül is az irodalom társadalmi hivatásának elismerését kell látnunk abban, hogy az erdélyi magyar irodalom Jancsó felvetett kérdései tovább gyűrűz-

36. Jancsó Elemér: Erdély irodalmi élete 1918-tól napjainkig. Nyugat, 1935. I. 283–298.

37. Szentimrei Jenő: Az erdélyiség vitája. Nyugat, 1935. II. 183–186.

38. Erdélyi Helikon, 1935. május

nek a Nyugatban, mi több, néhány folyóiratszámon, azaz hónapokon át a szerkesztők érdeklődésének középpontjába kerülnek. Igaz, hogy a Helikon válasza magát a Nyugatot is elmarasztalja, sőt rosszindulattal vádolja, a viszontválasz tehát ennek is szól. Mégis, nem tudhatjuk be az 1935 júliusával folytatódó cikksorozatot csupán lapközi torzsalkodásnak. Ha az volna, aligha kerül a júliusi szám élére Schöpflin néhány soros bevezetővel ellátott könyvszemléje,[39] majd augusztusban szintén a főlaptest elejére Babits egyéni rovata, a Könyvről könyvre,[40] amelynek máskor a Figyelőben van a helye. Schöpflin is, Babits is a kritika jogát és szükségét hangoztatja a "védekező kollektivitás"-sal, a "regionális öntudat"-tal szemben. Itt fejti ki Babits az ő erdélyiségét, noha irodalmilag változatlanul az egység híve. Akárcsak a Helikonnak (1930-ban) írt cikkében, ezúttal is megtalálja az egyeztetés módját: "A transzilvanizmus nem elzárkózni, hanem gazdagítani akar: erdélyiségében magyarságát őrzi és Európát gazdagítja."

Ugyancsak az augusztusi szám közli Jancsó Elemér válaszát[41] az őt (nem csak az Erdélyi Helikonban) ért támadásokra. Hangja sokkal higgadtabb, letisztultabb, s irodalompolitikailag is a realitások talaján áll, amikor az erdélyi irodalom feladatait többek közt így jelöli meg: "Őszinte és becsületes kultúrközeledés a románok felé és ugyanakkor harc a szélső nacionalizmus ellen a román írókkal együtt. (...) A szellemi kapcsolatok kiépítése a magyarországi modern magyar irodalommal ... Minden elkülönülés: visszaesés, pusztulás és halál: minden egységre törekvés, ha az a problémákkal való őszinte szembenézésen alapszik és nem azok megkerülésén: jövőbe mutató, erőt kibontó akarat. Élet és továbbfejlődés!" De szomorú utóhang is társul ezekhez a gondolatokhoz, a Nyugat 1935. novemberi számában: a "Külföld" rovat élén olvasható a Babits Mihály erdélyi körútja című cikk[42] – amely a marosvásárhelyi Kemény Zsigmond Társaság meghívása nyomán tervezett irodalmi körút elmaradásáról számol be. A betiltás tényének ismertetése után reprodukálja a magát meg nem nevező Nyugat-szerző Dsida Jenő tiltakozó vezércikkét (Hídverés vagy hídrombolás) a kolozsvári Keleti Újságból; többek közt ezeket a keserű mondatokat: "A tilalom megbotránkoztató tényéből lehetetlen el nem jutni arra a kényelmetlen megállapításra, hogy a román-magyar kultúrközeledés gondolatának hangoztatása nagyon egyoldalú, nagyon szánalmas és naiv kísérletezés volt a gyengébbek részéről. Azon az oldalon, ahonnan a kezdeményezésnek tulajdonképpen el kellett volna indulnia, sohasem talált komoly támogatásra." Ugyanitt olvashatjuk, hogy e hatósági visszaélés alkalmából Szentimrei Jenő nyílt levelet intézett Emil Isachoz, a Brassói Lapokban. S még egy idevágó hír, szintén a Nyugat-számban, az Árkádia-rovatban:[43] az Ortutay-féle székely népballada-kötetből közölt mutatóba egy balladát valamelyik romániai magyar folyóirat, s a "Vigyétek bé Brassóba" versor a cenzúra jóvoltából ritmikailag a következőképpen módosult: "Vigyétek bé Brasovba"...

39. Schöpflin Aladár: Erdélyi irodalom. Nyugat, 1935. II. 1–4.
40. Nyugat, 1935. II. 71–75.
41. Néhány szó a "megtámadott erdélyi irodalomról". Nyugat, 1935. II. 136–140.
42. Nyugat, 1935. II. 392–393.
43. Vers országhatárok szerint. Nyugat, 1935. II. 398.
44. Cs. Szabó László: Mérleg. Nyugat, 1941. 475–489.

A nacionalizmus európai elhatalmasodásának, a fasizmus előretörésének évei már ezek, nemsokára kitör a második világháború. A nemzetiségi irodalom, a nemzetiségi kérdés újabb fordulatot vesz, ám a nemkevésbé bonyolult helyzet alig vagy meglehetős egyoldalúsággal, naivitással jelentkezik a Nyugat utolsó két évfolyamában. Cs. Szabó László egyébként rendkívül izgalmas, alapos Mérlege szimptomatikus e-tekintetben: miközben megkísérli kijelölni a jövő útját "népiek" és "nemzetiek" (az-az népiek és urbánusok) vitájában, s erdélyiségére is hivatkozik ("az erdélyi ember folyton Európán keresztül tér haza"), értetlenül utasítja el a "kelet-közép-európai" felfogást. Hivatkozik ugyanakkor egy erdélyi íróra, aki pesti látogatásakor megdöbbenve tapasztalta, hogy "a hivatalok s az írók egyaránt készületlenek a nemzetiségi kérdésben".

Meggondolkoztató mérleg a Nyugat indulásának hetvenedik évfordulóján...

G. F. CUSHING (London)

A NYUGAT, ANGOL SZEMMEL NÉZVE

Az angol számára a Nyugat legcsodálatosabb vívmánya kétségtelenül az, hogy a huszadik század egyik legzavarosabb korszakát túlélte, mégpedig diadalmasan. Átvészelte az első világháborút, a Monarchia szétesését, a rövid életű Tanácsköztársaságot, a Horthy-korszakot s a fasizmus előretörését, s csak Babits halálával volt kénytelen feladni a harcot. Mert szinte állandó harcot vívott az új magyar irodalom ügyéért – Babits azt mondta, hogy a Nyugat nem békét és nyugalmat jelentett –, s a mi huszadik századunkban harminchárom év nagyon hosszú időt jelent egy folyóirat életében. Maga a Nyugat név megtévesztő egy kicsit: a folyóirat nagyonis magyar volt; máshol nem jelenhetett meg, mint Pesten. Igaz, hogy kitekintést adott a külső világ felé, s különösen nyugat felé, de nem hanyagolta el a keleti irodalmakat sem. A magyar irodalmi folyóiratok között a Nyugat elsőségét ma senki sem tagadhatja, de nem szabad elfelejteni az elődeit – a Magyar Géniuszt például, vagy a Figyelőt, a Szerdát, a Jövendőt – vagy azt, hogy más, inkább politikai beállítottságú lapok is léteztek a Nyugat korában, s hogy a Nyugat írói nem elszigetelt csoportot képeztek akkoriban.

Különös, sőt kivételes helyet foglal el a Nyugat a modern magyar irodalomban:

1) Politikai irányzatot nem képviselt. A célja inkább művészi volt, s ezt Ignotus többször kifejezte. ("A művészetnek csak egy törvénye van: csinálj, amit akarsz, ha meg tudod csinálni". "Művésznek csak egy kötelessége van, hogy az legyen, aki... A művészeket nem lehet igazgatni, csak tudomásul venni lehet."[1]) Mindez látszólag a legnagyobb szabadságot nyújtja az íróknak. Gyakorlatban azonban más volt a helyzet. A művészeti szabadság nem azt jelentette (mert magyar körülmények között nem is jelenthette), hogy a nemzet ügyét nem szolgálta, de hogy mennyire és milyen eredménnyel, ez a különböző főszerkesztőktől függött. Még 1908-ban Ignotus azt hangsúlyozta, hogy "csak az művészi, ami nemzeti. Csakhogy ezt nem parancs gyanánt szabom meg, hanem megfigyelésképpen szűröm ki."[2]

2) Ebből következik az, hogy a Nyugat szerkesztői egészen kivételes hatalmat gyakoroltak. Az ő ízlésüktől függött minden. S itt a Nyugatot az a szerencse érte, hogy egész életén át kiváló szerkesztőket kapott. Természetesen nagy különbségek voltak köztük, nézeteltérések is akadtak – olvassuk csak el Fenyő Miksa vagy Gellért Oszkár emlékezéseit ezekkel kapcsolatban. S ahogy már hallottuk, a nők is érdekes szerepet játszottak a Nyugat szerkesztésében. Mégis magas színvonalat tartottak, néha elég drága áron, ami nem kis dolog, különösen abban a korszakban. S itt érde-

1. In Komlós Aladár: Gyulaitól a marxista kritikáig. Budapest, 1966. 119.
2. Uo.

mes megjegyezni, milyen szerencsés a magyar irodalom abban, hogy válságos időkben mindig akadt egy vagy több rendkívüli ember, akinek irodalmi ízlése s szervezési képessége elő tudta segíteni nemcsak az irodalmat, hanem annak révén a nemzet ügyét is. Ilyen volt Kazinczy, ilyen az Athenaeum szerkesztősége, ilyenek a Nyugat szerkesztői is.

3) Mert nagy feladatuk volt. Nemcsak új irányt szabtak, nemcsak beérkezett íróktól kértek verseket, tanulmányokat, novellákat – ami különben elég könnyű dolog lett volna a huszadik század első felében, annyi kiváló új író jelent meg együtt a magyar irodalomban –, hanem fontos nevelési munkát végeztek a fiatalabbak körében, új tehetségeket fedeztek fel, támogattak (s néha elejtettek). S itt különösen Babitsra gondolok, a harmincas években. Azt hiszem, ideje volna Babits nevelési munkájával, vagy ha tetszik: irodalompropagandájával behatóan foglalkozni, a Vörösmarty akadémiai előadásaitól kezdve egészen haláláig. A Nyugat tehát mindig előmozdította a magyar irodalmat, s bizonyos értelemben mindig kísérletezett, s ehhez nagy bátorság kellett, különösen politikai válságok idején.

4) Az is fontos, hogy írót mint egyéni alkotót tudta megbecsülni. A Nyugat nem volt mozgalom, csoport, egyáltalán nem volt kollektív. Egyéneket vonzott, s csak azt követelte tőlük, hogy jól írjanak. Ebből a szabadságból ered a szinte hihetetlen változatossága. Az a tény, hogy szándékosan a jövő felé nézett, s hátat fordított a XIX. század fő irányzatainak, s ezek kihajtásainak, néha bizony elég bizarr kísérletekhez vezetett, különösen a vers terén. De mindez életet, modern nagyvárosi életet jelentett, s ha az olvasók néha nem tudtak mit kezdeni a legújabb irodalmi divattal, legalább kénytelenek voltak számításba venni. A Nyugat soha nem volt unalmas, s lassan olyan tekintélye lett, hogy nem lehetett csak úgy mellőzni.

5) S mivel az olvasóhoz jutottunk, meg kell jegyezni, hogy a Nyugat egy új olvasótábor szükségleteit kívánta kielégíteni – a nagyvárosi polgárságét. A nagyváros létezésére nagyon hosszú időre nem figyelt fel a magyar irodalom –, vagy inkább szándékosan nem akarta észrevenni Budapest rohamos fejlődését. Igaz, Vajda János már 1877-ben így kezdte Találkozások című költői elbeszélését:

> A Váci utcán, fényes délben,
> úgy féltizenkettő után...
> – Szép olvasónő a vidéken
> ez prózai neked talán?[3]

De, ahogy látjuk, ő is a vidéki olvasóra gondol. S aztán gondoljunk csak a Mikszáth-paradoxonra: egy olyan íróra, aki évekig nemcsak lakott Pesten, hanem a nagyvárosi riporter minden szellemességével tájékoztatta olvasóit a parlamenti életről, mégsem akart könyvet írni a nagyvárosról (az Új Zrinyiász kivételével). S ne felejtsük el azt, hogy a nagyváros azt a tetemes zsidó szellemi és anyagi támogatást jelentette, amely rendkívül sokat adott a huszadik század magyar irodalmának.

Mindezt összevéve tehát, a Nyugat új, modern szellemet hozott a magyar irodalomba. Nem volt népszerű, nem is akart népszerűséget szerezni magának – az olvasótábora mindig kicsi volt –, hanem inkább azt a "mégis új és magyar" műveltséget követelte, amelyről Ady oly sokszor írt versben és prózában.

3. Vajda János összes művei. III., Budapest, 1977. 189.

Ha most visszatekintünk a Nyugat-korszakra, nagyon kell vigyázni, nehogy hamisítsuk a szerepét a magyar irodalomtörténetben. Az az érzésem, hogy a magyar irodalomtörténészek általában úgy írnak, mintha iskolai tankönyvet szerkesztenének. Nagyon szeretnek csoportosítani, beskatulyázni, hatásokat megállapítani, s ez nagyon veszélyes a Nyugattal kapcsolatban. A Nyugat írói mindenekelőtt egyének voltak – már említettem azt, hogy Nyugat-mozgalomról nem lehet beszélni. Hogy X a Nyugatba írt, Y pedig nem, nagyjából egyéni határozatoktól, egyéni ízléstől függött. Tehát vigyáznunk kell, nehogy túl sokat tulajdonítsunk a Nyugatban szereplőknek, s ha különböző Nyugat-nemzedékekről szólunk, ne felejtsük azt, hogy nemcsak a Nyugatba írtak legtöbben. Persze voltak olyanok, akik abban látták saját szempontjaiknak a legjobb fórumát. De sok magyar írónak, köztük elsősorban Adynak, eléggé sajátságos viszonya volt a Nyugattal. Már 1909-ben Ady azt vallotta (a Félelem és írásban), hogy "A Nyugat már nem az én ügyem, habár a Nyugat rögtön jött, s magáévá tette az én ügyemet".[4] Hozzá kell tenni, hogy rögtön ezután, a temesvári Nyugat-matinéről szóló, Hatvany Lajosnak írt levelében Ady a Nyugat mellett foglalt állást ("Úgy gyűlölnek bennünket, úgy félnek tőlünk, úgy terjed a hírünk, úgy terjed a publicitásunk, hogy biztosan lesz belőlünk valami... a Nyugatnak élnie kell.").[5] Ebből az is következik, hogy nem szabad úgy feltüntetni a Nyugatot, mint Ady lapját (vagy Móricznak, vagy éppen Babitsnak a lapján sem). Fórum volt, szabadjára hagyta az írókat, hogy írjanak, de határozott irányt nem szabott nekik. Ebben a tekintetben nagyon közel állt az átlagos angol irodalmi folyóirathoz – sokkal közelebb, mint bármely más magyar lap.

Már említettem, hogy a Nyugat név megtévesztő. Ezt is figyelembe kell venni, ha erről a folyóiratról van szó. A Nyugat fő gondja mindig a magyar irodalom volt. A nem magyar irodalmak közül főleg a francia és a német érdekelte. Például inkább kedveli a XIX. századi klasszikus verseket fordításban, ugyanakkor írásokat közöl T. S. Eliot-ról, Galsworthy-ről és James Joyce-ról (főleg magyaroktól), míg Vernon Duckworth Barker, Karinthy fordítója, több cikket ír a korabeli angolokról, így D. H. Lawrence-ről, Wilfred Owenről, Harold Monro-ról. Köztudomású, hogy Babits nagyon kedvelte az angol irodalmat. S mi több: mindig ezt ajánlotta fiatal híveinek tantárgynak – így például Szabó Lőrincnek is. De Babits levelezéséből kiderül az is, hogy mindig nagy figyelemmel kísérte a legújabb angol irodalmat, s a Nyugatban hírt közölt róla. Vernon Duckworth Barker tanulmányai mindig a legfrissebb angol könyveket ismertetik, s ezeket maga Babits fordította magyarra. Tehát, ami az angol irodalmat illeti, a harmincas években a Nyugat az egyik legjobban tájékozódott európai irodalmi folyóirat volt. Egyébként Vernon Duckworth Barker egyike volt azoknak a ritka külföldieknek, akik rendszeresen publikáltak Magyarországon, a Nyugatban és a Hungarian Quarterlyben. Ugyanakkor azt meg kell hagyni, hogy a 99 angol író közül, akik szerepelnek a Nyugat hasábjain, igen kevesen merültek feledésbe. De ha már a külföldi irodalomról van szó, az is feltűnő, hogy milyen keveset ír a Nyugat a szomszéd országok irodalmáról, arról nem is szólva, hogy Horváth Ödön nevét hiába keresi az ember. Két cseh novella szerepel benne fordításban például, s egy lengyel vers. Többet közöl a japán és skandináv irodalomból, bár mindez kevés a magyar főhangsúlyhoz képest. Az az érzésem, hogy az olvasók fűszernek tekintették a Nyugatnak a

4. Ady Endre összes prózai művei. IX. Budapest, 1973. 363.
5. Ady Endre válogatott levelei. Budapest, 1956. 302.

MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA KÖNYVTÁRA

külföldi irodalom iránt való érdeklődését. A magyar irodalom mindig befelé néz, s ebben a Nyugat sem kivétel, bár figyelemmel kísér egyes külföldi mozzanatokat. Ebben is nagyon hasonlít a tipikus angol irodalmi folyóiratokhoz!

De a Nyugat több volt, mint puszta folyóirat. Saját impresszuma alatt sok magyar és külföldi író művét adta ki – s ez a tevékenysége túlélte magát a folyóiratot. 1910-ben például Ady, Ambrus, Babits, Balázs Béla, Bíró Lajos, Gellért Oszkár, Hatvany Lajos, Heltai Jenő, Ignotus, Kaffka Margit, Lengyel Menyhért, Lesznai Anna, Móricz Zsigmond és Szomory Dezső mind szerepelnek a Nyugat kiadványainak listáján. S Kosztolányi Dezső halála után megjelentette hátrahagyott műveit, 1948-ig. A folyóirat természetes kifejlődésének tekinthetjük ezt a tevékenységet, amely ugyanazt a célt szolgálta, nagyjából ugyanabban az olvasótáborban. De a propagandamunka tovább hatott a Nyugat-matinék és felolvasások révén, amelyekben bemutatták az írókat és műveiket egy más közönségnek. Ezekről a társadalmi eseményekről a napisajtó mindig beszámolt, néha igen epés megjegyzések kíséretében, így mindenesetre a Nyugat sokat szerepelt a nagy nyilvánosság előtt, s befolyása mindig sokkal nagyobb volt, mint ahogy a példányszáma engedte volna következtetni. S nem szabad elfelejteni azt sem, hogy a Nyugat érdeklődési területe a zenére, képzőművészetre, filmre és rádióra is kiterjedt, s hogy a történelem, filozófia és az elkerülhetetlen politika is időről időre lekötötte figyelmét.

Utoljára hagytam a legalattomosabb veszélyt, mégpedig azt, hogy politikai mércével próbáljuk tárgyalni a Nyugatot. Ez csak eltorzítja a valóságot. Ne keressünk tehát haladó vagy konzervatív irányokat, ahol éppen nem léteznek. Vegyük annak, ami volt: minőségi folyóirat volt, a huszadik század legérdekesebb és egyben legeurópaibb magyar szépirodalmi folyóirata, egy kivételes korszak kivételes teljesítménye.

RÁKOS PÉTER (Prága)

A NYUGAT ÉS A CSEH IRODALOM KAPCSOLATA

A megtisztelő megbízatást, hogy ezen a tanácskozáson felszólaljak, a nyár utóján mindjárt kész címmel kaptam, mely így hangzott: "A Nyugat és a cseh irodalom kapcsolata." A címet tehát nem magam választottam, de nem is berzenkedtem ellene: jó cím, jó alkalmat kínált mindjárt kezdetben a dolgoknak gyakran termékeny elméleti összekuszálására. Három terminus igényli benne követelőn a tisztázást, nevezetesen: mit értünk azon, hogy "Nyugat", mit értünk azon, hogy "kapcsolat", s végül, mit értünk a jelen esetben azon, hogy "irodalom"? Ezek nem mondvacsinált bonyodalmak. A komparatisztika, melynek körébe témánk a hagyományos meghatározás szerint kétségkívül beletartozik, válságos korszakát éli; tekinthetjük e válságot ösztönzőnek vagy bénítónak, de nem tekinthetjük nemlétezőnek. Nem kívánok persze e három fogalom elemzésébe itt és most belebocsátkozni, nem szándékozom alapvető tényeket és összefüggéseket spekulatív eszmefuttatásokkal pótolni, de azért mondanivalóm logikai váza mégiscsak ebből az elméleti kérdésfelvetésből épül fel. A Nyugatról kell szólanom; de a Nyugat – ma –, amennyiben külföldi viszonylataiban vizsgáljuk, nem egységes, az irodalmi fejlődés szempontjából korszakalkotó jelentőségű folyóirat, mozgalom, irány, áramlat, szekértábor, közintézmény (a jelen tanácskozáson elhangzott állító és tagadó értelmű állásfoglalásokból sok ilyen kifejezést gyűjthettünk), hanem kiváló alkotók sora és művek summája: ezeket valami láthatatlan, legendás kötelék kapcsolja egybe, kötelék, amely csakis hazai viszonylatban válhat koronként és alkalmanként fontosabbá, mint az, amit vagy akiket összeköt. Magyarán szólva, azon a területen, melyről feladatom szólani – s gyanítom, hogy külföldön másutt is –, a Nyugat kapcsolatairól beszélni annyi, mint Ady, Móricz, Babits, Kosztolányi stb. idevonatkozó kapcsolatait összegezni. Ámde mi az, hogy kapcsolat? Alkotók hatása, műveik kritikai visszhangja, kölcsönös eszmecseréjük a tárgyalt nyelvterület íróival, tipológiai összefüggések és analógiák fennállása, tükrözőnek és tükrözöttnek felcserélhető viszonya vagy egyszerűen valamiféle "recepció", mely esetben ismét szigorúan különbséget kell tenni aközött, vajon úgy fogalmazom-e meg tételemet, hogy "a cseh irodalom a Nyugatban" (ki-ki ellenőrizheti a Nyugat-repertóriumban, hogy ez igencsak rövidre fogható beszámoló volna), vagy pedig "a Nyugat a cseh irodalomban", avagy – végezetül – valamely irodalmi jelenségnek a beillesztése egy másik irodalom koordináta-rendszerébe afféle gondolati kísérlet formájában, ami az adott esetben a legcélszerűbbnek látszik. De nem volt erőszakolt a harmadik fogalom megkérdőjelezése sem. Vajon vizsgálandók, vizsgálhatók-e egyáltalán a Nyugat és más hozzá hasonló áramlatok kapcsolatai a külföldi irodalmakkal mint sajátosan irodalmi kapcsolatok? Az irodalomtudománynak és szűkebben véve az összehasonlító irodalomtudománynak nem éppen ezek a feladatai igénylik-e a legin-

kább a tágabb történeti-társadalmi távlatokat, az irodalmon kívüli, irodalmon túli szempontok figyelembe vételét elannyira, hogy azok az úgynevezett tisztán irodalmi aspektust fontosságban jócskán meghaladják s a vizsgált tárgy hátteréből a vizsgált tárgy lényegévé lépnek elő?

Miután – már e nehézségek tudatában – végighallgattam a tegnapi két ülésszakot, csupán azért nem téptem el eredeti beszámolómat, hogy felhasználhassam viszonylag összefüggő foszlányait. Egy monotématikus tudományos tanácskozás harmadik napjára nem is volna szabad előre megírni egy felszólalás végleges szövegét: nemcsak fiológia szükségeltetik ahhoz, hanem telepátia is, előérzet, prognózis, mi válik a három nap során tárgytalanná, s mi bizonyul meritumnak. Így aztán könnyű szívvel mondok le arról, hogy holmi helyi érdekű faktográfiával vegyem igénybe az idejüket és figyelmüket, annál is inkább, mert a nemrégen lezajlott Ady-centenárium az Ady-recepció országonkénti megvilágításán túlmenően mai témánk felé is távlatokat nyitott, s nemcsak azért, mert Ady Magyarország határain innen és túl némileg jelképezte a Nyugatot, hanem mert az ő kritikai fogadtatását és visszhangját kutatók óhatatlanul rábukkantak lépten-nyomon egyéb nyugatos vonatkozásokra is. Tapasztalta ezt két tanítványom is, kik a jubileum tiszteletére szakdolgozati témául választották Ady csehországi, illetve szlovákiai visszhangját: Marcella Husová és Schreierné Molnár Angéla. Ami a dolog csehországi részét illeti, éppen Husová vizsgálódásai néhány érdekes és meglepő eredményt hoztak, vagy korábbról ismert és sejtett dolgokat helyeztek új megvilágításba. Munkájuk főbb eredményeit előbb-utóbb feltehetően mindketten publikálni fogják, s ennek itt nem szeretnék túlságosan elébe vágni. Beszámolóm, mint jeleztem, a Nyugattal, azaz a nyugatosokkal kapcsolatban elsősorban a speciálisan cseh látószög kérdését veti fel. Ha az előttem szóló Cushing professzor előadása, igen szerencsésen, "A Nyugat angol szemmel" címet viseli, az én rövidre fogott mondandóm élére ennek variánsaképpen "a Nyugat cseh szemüveggel" cím kívánkozna, a csehek ugyanis három szemüvegen át nézhették s nézték is a Nyugatot: volt – fukarul mérve – egy saját cseh szemüvegük, egy szlovák szemüvegük és utóbb egy csehszlovákiai magyar szemüvegük is; márpedig három szemüveggel többet is, kevesebbet is lehet látni, mint szabad szemmel. Hogy a "cseh szemüveg"-gel kezdjem: tudnivaló, hogy a Nyugat megalakulása idején, általában a dualizmus évtizedeiben, de kisebb mértékben később, az első világháborút követő államfordulat, a történelmi Magyarország széthullása után is, az elfogulatlan szellemű cseh tájékozódási ösztön figyelemmel kísérte a magyar irodalmi életet, rendszeresebben, mint megfordítva, de persze a kölcsönös tájékozódásnak akkor nem volt intézményesen kialakított hálózata, mint ma (ami, zárójelben szólva, elvben hátrány, a gyakorlatban viszont olykor szellemi tettekre serkentő előnyös fogyatékosság). Hogy ne maradjunk nevek nélkül, František Brábek, az egykori "Bach-huszár" miskolci és szerencsi iskolákat megjárt gyermeke vagy Gustav Narcis Mayerhoffer, Bródy Sándor egykori önkéntestársa a josefovi-josefstadti garnizonban, de különösen az előbbi, időről időre beszámolt a cseh sajtóban a magyarországi kulturális eseményekről. Ők természetesen a saját nemzedékükkel voltak szinkronban: Jókai, Mikszáth, Madách, Csiky, Herczeg álltak érdeklődésük középpontjában. Említett hallgatóm szakdolgozatában egy Karel Šarlih (polgári nevén Karel Čada) nevű író és fordító személyében lelte fel a fentiekhez hasonló misszióra elhivatott, de tragikusan korai halála folytán ígéretnek maradt propagátort. Ez a rendkívül érdekes egyéniségű fiatal literátor, kit katonasorsa a történelmi Magyarországra vetett (többek között Temesvárra, Szegedre, Brassóba és Nagyszebenbe, s ami nem érdekte-

len, éppen a darabont-időkben Budapestre), Adyt – úgy tudom, világviszonylatban is rendhagyó módon – még életében mint novellaírót vezette be a cseh irodalmi tudatba, méghozzá, kötetben is, de megszólaltatott rajta kívül más nyugatosokat, így Móricz Zsigmondot, Kaffka Margitot is. Šarlih az első világháború idején meghalt. De jóllehet a modern magyar irodalom ekképpen már a tízes évek elején nem maradt figyelmen kívül Csehországban, érezhető azért egy feltűnő hézag, melyet többféleképpen lehet megmagyarázni. Az egyik lehetséges magyarázat az, hogy a további kutatások nyomára jönnek a Nyugat-mozgalom olyan korai visszhangjainak, melyek eddig elkerülték figyelmünket. A másik, hogy a Nyugat megalakulása és első hősi csatái éppen arra a korszakra, a nemzetiségi kérdésben igen keménykezű koalíciós kormányzat idejére estek, amikor a cseh-magyar ellentét (a szlovák kérdés kapcsán) növekvőben volt: ennek példájaképpen említem meg, hogy Az ember tragédiája 1892-es és 1904-es fergetegesnek mondható csehországi sikere után az 1909-es felújítás (noha Jaroslav Kvapil színpadi megoldása a korábbiaknál átgondoltabb és modernebb volt) éppen emiatt a politikai atmoszféra miatt kapott általában feltűnően közönyös, hűvös, olykor ellenszenvező visszhangot. Idő kellett annak fel- és megbecsüléséhez, hogy a Nyugat éppen ennek a koalíciós rövidlátásnak volt egyik reménybeli ellenszere. De számba kell vennünk azt a körülményt is, hogy ha a modern magyar irodalom táborba verődése és érvényesülése, harcának megharcolása a konzervatív irodalommal szemben hazai környezetben is nehéz és hosszadalmas folyamat volt, külföldön annál inkább őrségváltásra, új, fogékonyabb prókátorokra volt szükség, s nyilván annyival is inkább, mint odahaza, mert az induló Nyugat szenvedélyes dinamikája a higgadtabb és szervesebben fejlődő cseh társadalom és irodalom számára csak áttételesen volt kommentálható és közelhozható.

Ha most tovább haladok s azt a korszakot jellemzem röviden, amikor a Nyugat – hőskorával maga mögött – Magyarországon már kétségbevonhatatlanul az elit tekintélyét élvezte. S mert – ami korántsem magától értetődő – egy ellenzéki beállítottságú szellemi elitét, annál inkább számot tarthatott a polgári demokratikus hagyományok szellemében és jegyében virágzó (s azokon ekkorra már természetszerűen túl is lépő) cseh irodalmi világ érdeklődésére. Újkori irodalmi kapcsolatainknak ez a korszak amúgy is kulcsfontosságú fejezete. A Nyugat, illetve a nyugatosok csehországi nyomait kutatva elsősorban egy módszertanilag rendkívül fontos alaptételt kell szem előtt tartanunk, amit a műszavasítás minden igénye nélkül a spektrum eltolódásának neveznék; ez megfogalmazható társadalmi-politikai síkon, de megfogalmazható mint sajátosan irodalmi jelenség is: hogy ti., ha a két irodalom akkori színskáláját egymással szembeállítjuk, bizonyos fáziskülönbség mutatkozik: a csehszlovák állam polgári demokratikus jellege szembesül a hivatalos magyar kurzus ellenforradalmi (s ne feledjük: egyben forradalom utáni) jellegével, a modern cseh irodalom korábbról kelt s már kialakult stílusa és értékrendje a még mindig hatalmas konzervatív és akadémikus tekintélyektől szorongatott magyar irodalomével. Világosabbá válik ez, ha így tesszük fel a kérdést: hol találkozunk Csehországban a Nyugat, illetve a nyugatosok iránti érdeklődéssel, netalán a tájékozottságnak valamely szerényebb formájával? A leglogikusabb talán az volna, ha sorrendben elsőként Karel Čapek nevét említenénk: ez a par excellence polgári humanista író, ki életművé egy részével – az utópia, a science fiction területén kedvtelve kalandozó képzeletével, bukfencező humorával – olykor döbbentesen emlékeztet Karinthyra, míg munkásságának egy másik része – a kisember lélektanához vonzódó, a hideg racionalizmussal az enyhítő, könyörületes esztétikumot

szembeszegező, relativizáló hajlama alapján – Kosztolányival volna rokonítható, a leginkább lehetne szellemi pendantja a nyugatosoknak, s valóban volt is a Nyugattal és a nyugatosokkal némi kapcsolata. Ismert adatokra utalok, amikor megemlítem, hogy 1925-ben a Móricz felvetette kisebbségi sérelmekre a Prágai Magyar Hírlap felkérésére ő reagált – mint várható volt, kulturált és toleráns szellemben, de bármi többet tulajdonítanánk ennek a megnyilatkozásnak, megmásítanánk az igazságot: Čapek éppoly távol volt a szlovákiai magyar valóságtól, mint a Nyugat a csehtől. Egyébiránt azonban az említett eszmecsere mindössze két évvel előzte meg Móricz első csehszlovákiai útját, s nem lehetetlen, hogy Móricz Zsigmond későbbi, annyi port felvert prágai látogatásakor a cseh és a szlovák értelmiség egyes haladó képviselői részben erre is emlékezve tanúsítottak udvarias, olykor rokonszenvező érdeklődést. Kosztolányit Čapek személyesen is ismerte és becsülte, hiszen ő már a R. U. R. című Čapek-dráma magyar szövegének a kialakításán is közreműködött. Dobossy László feltételezi, hogy a Nyugat éppen Kosztolányi kezdeményezésére kért Čapektől a folyóirat huszonötéves jubileumára cikket, s a cseh írónak ez "A kétfejű sas nyomában" című írása 1932-ben meg is jelent a Nyugatban. Később is voltak Čapeknek ilyen szellemű megnyilatkozásai; a fentebb jelzett "spektrum-eltolódás" ugyanakkor abban nyilvánul meg, hogy a világnézetében, sőt lelkialkatában is plebejusabban demokratikus Čapek a polgári Csehszlovákiában majdhogynem a kormánykörökhöz tartozó író volt, míg a nyilvánvalóan arisztokratikusabb szellemi alkatú, világnézetileg és politikailag tartózkodóbb és esztétizálóbb Babits vagy éppen Kosztolányi Magyarországon – a legenyhébben fogalmazva is – a kurzussal közösséget nem vállalók táborához tartoztak. Akik a cseh polgári irodalom táborában eleven és kezdeményező érdeklődést mutattak a magyar irodalom értékei s köztük elsősorban éppen a Nyugat iránt, azok jobbára a csehszlovák kormányzatnak – többnyire, de nem szükségképpen balfelől – kritikus szemlélői voltak. Ide számítom a magyar irodalomtörténészek körében egyre ismertebbé váló, a kapcsolattörténet művelői közt már csaknem legendás méretűvé nőtt apostolát a csehszlovák-magyar kultúrális közeledésnek, a kassai származású szlovák Anton Strakát, Szabó Lőrinc egy szép verssora szerint a "hű csehet", aki a harmincas években a csehszlovák polgári köztársaság diplomatájaként Budapesten működött, valósággal irodalmi szalont vitt, rengeteget tett a két irodalom kölcsönös megismertetése érdekében, séppen, mert sikerrel járt, magára vonta a magyar hatóságok neheztelését és gyanúját. Az ő alakja témánk majdani tüzetesebb feldolgozásának egyik alapvető fejezete (habár Gál István, Kemény G. Gábor, Hana Kindlová, Jaroslava Pašiaková, Juraj Szántó és mások írásai már sok mindent tisztáztak körülötte). Straka a Nyugat második nemzedékének volt kortársa s elsősorban a Nyugathoz is vonzódott, Adyval az élen és a középpontban, de fontos feljegyezni, hogy figyelme, érdeklődése és kapcsolatai lényegesen tovább mentek a Nyugatnál, kiterjedtek a Szép Szó körére, az avantgarde irodalomra, szándéktalanul is illusztrálva a magyar ellenzéki irodalomnak az egyre zorduló magyar égöv alatt némely kérdésben viszonylag egyre egységesebb voltát. 1936-ban kiadott magyar nyelvű antológiájába nyugatos költők is fordítottak. A legszámottevőbb talán Szabó Lőrinccel való kapcsolata volt, de felkarolt és ápolt mindent, amit értéknek tartott. Csehre ő fordította (ugyancsak 1936-ban) Móricz Zsigmond "Légy jó mindhalálig" című regényét. Hazatérése után nagy vállalkozásba fogott: kétkötetes antológiát készített elő a modern magyar lírából, s bízvást mondhatjuk, hogy a tervezett válogatás zöme a Nyugat költőiből került ki. Az első kötet, mely kéziratban már a befejezés felé közeledett, egy, az addigiaknál jóval terjedelmesebb Ady-válogatás

lett volna, melynek dolgában igen sokat levelezett nyugatos költőkkel és kritikusokkal, s persze másokkal is: Babitscsal, Schöpflin Aladárral, Földessy Gyulával, Komlós Aladárral, Sándor Lászlóval, Gál Istvánnal. Ady Straka számára is elsőrendű misszió volt, de belekezdett már fordítótársával, dr. Antonín Hartllal a második kötet munkálataiba is, Babits, Kosztolányi, Tóth Árpád, Juhász Gyula, Szabó Lőrinc, Szép Ernő és más nyugatos költők verseinek fordításába. Strakáról már eddig is sok szó esett; de nemcsak az ő példája, hanem más, a már említett szakdolgozatban részben összegezett, részben szerzőjének további kutatási terveiben szereplő mozzanatok igazolják, hogy a harmincas évekre megérett a cseh polgári és szocialista értelmiség némely köreiben az a törekvés, hogy a nagyvilágra nyíló ablakok ne csak a nagy nyugati nemzetek irodalmára nézzenek, hanem a szomszédnépek s éppen a magyar irodalom megismerését is lehetővé tegyék. Nemcsak Strakának, hanem – többek között – František Halasnak, a nagy cseh költőnek a kéziratos hagyatéka is ezt látszik igazolni, és még sok más érdemes kezdeményezés kevésbé hangzatos nevek viselői részéről; idetartozik például Bohumil Müller, az első cseh Ady-kötet fordítója. Mindezek a készülődések a második világháború következtében elsorvadtak, vagy jó időre megszűntek, de ismeretükben már-is megdöntöttnek tekinthetjük azt a gyakran hangoztatott korábbi vélekedést, hogy a magyar líra nem jutott, nem juthatott tovább a magyarsággal k ö z v e t l e n ü l szomszédos népeknél. E tekintetben éppen a harmincas évek hozták meg azt a felismerést is, hogy a két nemzet legfogékonyabb intellektuális rétegeit korábban – s a konzervatívabbját még akkortájt is – nem is a nemzeti szempontból elfogult rövidlátás, hanem inkább a messzelátás jellemezte: jól tájékozódtak a távolabbi nagy nemzetek kultúrájában, de miként Thales, ki tekintetét a csillagokra függesztve a lába előtt tátongó verembe esett, maguk elé-köré nem néztek és nem láttak. [Ezt a jelenséget Horváth János esetével szoktam illusztrálni, akiről egyébiránt másokkal együtt a tisztelet és kegyelet hangján tudok csak szólani. Ő írta le úgy a szerinte egyedülállóan sajátos "magyar nemzeti versidomot", hogy annak metrumai minden magyar gyermek lelkében "előre zengenek"; jól tudta ugyanis, hogy a német, francia, angol gyermek nyelvileg determinált ritmusösztöne más, de – ha nem csalódom – sejtelme sem volt arról, hogy (mint éppen Karel Čapek is megírta) az izokrón ütemekre tagolódó szótagszámláló metrumok a cseh gyermekek lelkében is "előre zengenek".] E kis kitérő után most megemlítek egy, a dolgok természetéből kevésbé logikusan következő, de annál inkább figyelemre méltó érdeklődést. Egy határozottan konzervatív, némileg barokkos szemléletű cseh irodalomtörténész, Arne Novák, több ízben is cikkezett a Lidové Noviny című polgári lapban a magyar irodalom megismerésének szükséges voltáról. Elsősorban ő is a harmincas években megjelent két kis Ady-válogatás örvén. 1935-ben megjelent ismertetésének Mirek Elpl akkor megjelent kis Ady-füzetéről az "Irodalmi szankciók" címet adta, minden valószínűség szerint a Népszövetségnek Olaszország ellen foganatosított vagy inkább hangoztatott szankcióira célozva (az olasz-abesszín háború időszaka volt ez). A cikk mögött sejthető politikum bizonyára elemzést igénylő kérdés – Arne Novák itt éppen az olasz, lengyel és magyar irodalom megismerését sürgeti –, de az írók közt, akikre felhívja a figyelmet, ott van Babits, Kosztolányi, Móricz Zsigmond és Karinthy Frigyes – fölösleges meglepődnünk azon, hogy Szabó Dezső és Körmendi Ferenc is. A felhívás pedig tartalmában egyértelműen pozitív kicsengésű. Azok között viszont, akik a mindenkori aktualitásoktól függetlenül – ha lehet így fogalmaznunk – majdhogynem törvényszerűen érdeklődtek a magyar kulturális valóság iránt, olyan neveket találunk, mint Zdeněk Nejedlý, a történettudo-

mány kommunista professzora, a felszabadulás után a Csehszlovák Tudományos Akadémia szervezője és elnöke, évekig a Csehszlovák Köztársaság oktatásügyi minisztere, vagy F. X. Šalda, a kiváló esszéista, a cseh szellemi élet "nagy condottiereja", de talán helyén való idesorolnunk ebben az összefüggésben Emanuel Rádl professzort, a nagyhatású nevelőt, vagy Jan Blahoslav Čapekot, a cseh irodalom történetének egyetemi tanárát, a neves komeniológust, aki maga is foglalkozott – például – Adyval s mindmáig a magyar irodalom barátja. Mindez nem az adatok és nevek puszta felsorolása, hiszen azoknak csak töredékét említhetném itt, csupán olyatén csoportosításuk, hogy a helyzet körvonalai kirajzolódjanak. Nem lehet azonban említés nélkül hagyni azt az egyébiránt érthető és természetes körülményt, hogy ehhez a lassan nekilendülő folyamathoz nemcsak kezdetben, hanem a továbbiakban is állandó közvetítésre volt szükség: ha az érdeklődés nem volt meg, akkor felkeltéséhez, ha spontánul adva volt, akkor kielégítéséhez. Említettük már, hogy ezt a szerepet részben a földrajzilag és történetileg egyaránt a két kultúra között elhelyezkedő szlovák értelmiség töltötte be, melynek idősebbjei a történeti Magyarországon elsajátították a magyar nyelvet: ebben az összefüggésben tavaly elég sokszor hallottuk-olvastuk Emil Boleslav Lukáč, Ján Smrek, Ján Poničan, Valentin Beniak nevét és más neveket is. Itt valóban cseh-szlovák fogadtatásról is beszélhetnénk (a másik szemüveg!), jóllehet korunkban csak cseh vagy szlovák irodalomról lehet szó. Az említett közvetítés vitathatatlanul kétirányú volt, a szlovák értelmiség legjobbjai nemcsak tájékoztatták Prágát, hanem kaptak is tőle inspirációt, s amennyire fogékonyabb lehetett a szlovák a nyugatos áramlatra a közvetlenebb és korábbi keletű kontaktusok okán, annál fogékonyabb lehetett – hangsúlyozom: lehetett – a cseh az analógiás tünetek okán: ebben az értelemben a nyugatosok cseh és szlovák kapcsolatai nem is választhatók el teljesen egymástól. Itt és most persze nincs arra idő és alkalom, hogy eltűnődjünk rajta, hogyan oszlott meg a nyugatos áramlat iránt éledezni kezdő érdeklődés és rokonszenv egyfelől a bátor és megalkuvást nem ismerő nemzeti önkritikát gyakorló, másfelől a dekadens voltában modernnek érzett, "új borzongásokat" kultiváló Nyugat között. A Nyugat sokat vitatott, állítólagosan megosztott világnézeti profilja, "elefántcsonttornyot" és "lövészárkot" egyszerre és váltakozva elénk villantó arculata éppen cseh vonatkozásaiban kivételes plaszticitással rajzolódik elénk.

Külön ki kell azonban emelnünk azt a sokszor emlegetett híd-szerepet, amelyet az államfordulat utáni fiatal magyar értelmiség legjobbjai az évek során fokozódó mértékben programszerűen vállaltak: s ha szűkebb témánk – megint csak itt és most – a Nyugat, melynek egyszersmind hetvenedik évfordulóját ünnepeljük, ugyancsak egy – félszázados – évforduló jogán érdemel itt külön nyomatékot a haladó szellemű csehszlovákiai magyar ifjúság egyesülete, a Sarló. Elsősorban, ha nem is kizárólag, Dobossy László emlékező tanulmányaiból bontakozik ki következetes erőfeszítéseik képe. A cseh szellemi közélet fentnevezett kiválóságainak úgyszólván kivétel nélkül a Prágában tanuló magyar diákok voltak az informátoraik: az említett cseh professzorok és írók, művészek felé ankétok, interjúk, rendezvények, programnyilatkozatok, cikkek révén, de ugyancsak ők fordultak Kosztolányihoz, Ignotushoz, Móriczhoz, Babitshoz azzal a felhívással: egyengessék a cseh és szlovák kultúra megismerésének az útját Magyarországon. Végső soron a Szép Szó szerkesztőségének nevezetes csehszlovákiai turnéja is hozzátartozik a témához.

Rövid és eleve érintőlegesnek szánt beszámolómra visszapillantva nem az elmondottaknak, hanem magának a tárgynak módszertani jelentőségét kívánnám aláhúzni.

"A Nyugat és a világirodalom" témáról szólván – gondolok például Rónay László évekkel ezelőtt a Nagyvilágban megjelent írására – elsősorban a nagy, világnyelvű irodalmakkal való szerves és bensőséges összefüggések jutnak eszünkbe: mit fogadott be, mit olvasztott belőlük magába a Nyugat, mint vált, ha nem is világszerte köztudottan, de számunkra nyilvánvalóan világirodalmivá minőségével, horizontjával olykor maga is; esetleg örvendezve jegyezzük fel, ha valamelyik nyugatos szerző nyomot hagyott a nagyvilágban. "Kicsiny" vagy szomszédos irodalmak esetében jobbára a kapcsolat mozzanata kerül előtérbe. A cseh vonatkozások a két irodalom és kultúra sokat és joggal emlegetett hasonlóságai és különbségei következtében olyan szembesítést eredményeznek, amely a Nyugat elé egy önmagában is, magyar irodalomtörténeti szempontból is tanulságos, sajátos tükröt tart. Ez a tükör, mint elöljáróban figyelmeztettünk rá, nem tükrözheti a Nyugatot, csupán egyes nyugatos szerzőket: ám – különösképpen – éppen ezért alkalmas arra, hogy igazolja, amit tanácskozásunk során többen és többször burkoltan vagy expressis verbis kétségbe vontak: hogy volt Nyugat és voltak nemzedékei.

A Nyugat a második világháború idején megszűnt, de a táborához tartozott nemzedékek – élők s holtak – utóélete külföldön s éppen Csehországban folytatódott, sőt regenerálódott. Az elmúlt három évtizedben két cseh Ady-kötet, egy Tóth Árpád-kötet jelent meg, a próza műfajában Móricz Zsigmondtól mintegy tíz regény (s most van sajtó alatt a centenáriumi alkalomra a Tündérkert), továbbá ugyancsak Mórictól két novelláskötet, Babits Gólyakalifája, három kötetnyi Karinthy, Kaffka Margittól a Színek és évek és a Hangyaboly, Kosztolányitól – akinek Édes Annája és Nérója már korábban megjelent csehül – a Pacsirta, az Aranysárkány és új kiadásban az Édes Anna, valamint ugyancsak egy kötetnyi elbeszélés, Tersánszkytól a Kakuk Marci legjobb darabjai és nemrégiben – egy kötetben – a Margarétás dal és a Viszontlátásra, drága, Füst Milántól A feleségem története, kisebb, folyóiratokban megjelent szemelvényekről, közleményekről, kommentárokról nem is teszek említést. Ezeket a könyveket – csehországi kiadók bevett szokása szerint – többnyire előszó vagy utószó kíséri, melyek minden alkalommal rámutatnak, hogy a kötet szerzője a Nyugat táborához tartozott, s természetesen meg is kísérlik a Nyugatot mint irodalmi jelenséget a cseh olvasó számára megvilágítani. S ez persze nem minden, hiszen például Krúdy vagy Nagy Lajos műveinek cseh kiadásai sem esnek ebben a viszonylatban kívül a Nyugat körén. De a Nyugatról kell szólnunk mindannyiszor, amikor egy cseh József Attila-válogatás előszavában elmondjuk, hogy a legnagyobb magyar szocialista lírikus Ady nyomdokain indult, Juhász Gyula vezette be a magyar irodalomba, Kosztolányi volt élete végén atyai barátja, Babitstól nem kapott (sokáig) Baumgarten-díjat s írt hozzá engesztelő verset; amikor Illyés Gyuláról elmondjuk, hogy a Nyugatban indult s lett utóbb a Magyar Csillag szerkesztője, Babits és Kosztolányi örökségének gondozója; amikor a fiatal Németh Lászlóval kapcsolatban a Nyugat novella-pályázatát emlegetjük, majd a Nyugatból való emlékezetes kivonulását, Babitscsal való szakítását tesszük szóvá; amikor Kassák önéletrajzi művének cseh kiadásában arról kell beszámolnunk, hogy a magyar avantgardizmusnak ez a megtestesítője – akárcsak egyébként a Csehországban viszonylag jól ismert Déry Tibor és sokan mások – pályája kezdetén ugyancsak a Nyugathoz kapcsolódott, amikor Ottlik Géza nagysikerű regényének cseh kiadásában elmagyarázzuk, miért érezte a szerző szinte lovaggá ütésnek Babits egyszavas üzenetét ("tetszett"), amikor a közel-

jövőben megjelenő cseh Weöres-válogatás utószavában Füst Milánról, Babitsról, Kosztolányiról teszünk említést. De szóba kerül óhatatlanul a Nyugat egy cseh Bródy-regény, a cseh Áprily-kötet, a cseh Radnóti-kötet örvén is. A képzeletbeli cseh olvasó, aki mindezeket a kommentárokat elolvasná – nem mondanám ma már képzeletbelinek az olyat, aki sokat elolvasott közülük –, minden bizonnyal arra a következtetésre jutna, hogy a századforduló óta mindenki, aki a magyar irodalomban jelentett, vagy legalább ígért valamit, a Nyugatnak tört utat, a Nyugatban indult, a Nyugathoz tartozott, a Nyugattal vitázott, a Nyugat ellen lázadt – s a cseh olvasónak, mint tudjuk, mindebben igaza is volna, legfeljebb a felgyorsult ismerkedési folyamat még jobban kidomborítja ezt az irodalomtörténeti közhelyet. S ha gondolati kísérletképpen megkonstruálnánk egy olyan magyar írót, aki a huszadik század első négy évtizedében élt, de soha egyetlen sort sem írt a Nyugatba, esetleg nem is tudott a Nyugat létezéséről, róla is azt jegyezné fel az irodalomtörténet, hogy ez volt a költő, akinek semmi köze sem volt a Nyugathoz. Másrészt a nyugatos líra méltó fordításai, nagyságát és szépségét elhitető cseh átültetései mindmáig váratnak magukra, talán az egy Tóth Árpádot kivéve. Ilyen és hasonló megfontolások sugallták e beszámoló szerzőjének egy olyan nyugatos versantológiai koncepcióját, amely levelek, szépirodalmi és kritikai szemelvények, dokumentumok stb. segítségével a Nyugatot már nemcsak mint egyes szerzők summáját, mint címkét, hanem mint a maga nemében egységes áramlatot tenné hozzáférhetővé a cseh olvasó számára. Ezt a tervezetet a prágai Odeon kiadó elfogadta, s itt tartunk a Nyugat csehországi visszhangjával a hetvenedik évforduló pillanatában, két fontos feladattal előttünk: tovább kutatni a Nyugat csehországi múltját és bebizonyítani, hogy van csehországi jövője.

KAROL TOMIŠ (Bratislava)

A NYUGAT ÉS A SZLOVÁK IRODALOM

A Nyugat körül csoportosult írók, publicisták műveinek fogadtatása a szlovák közvéleményben és irodalomban, illetve a Nyugat által képviselt eszmei, irodalmi és esztétikai nézeteknek a visszhangja a szlovák irodalmi tudatban és ösztönzései magában az irodalomban a szlovák-magyar irodalmi kapcsolatok egyik fontos, az idők folyamán egyre erősödő vonulatát képezik. E témakör kutatásában a szlovák hungarológiának van néhány részleteredménye – itt főleg E. B. Lukáč[1] és R. Chmel[2] cikkeire, tanulmányaira gondolok –, egyelőre azonban hiányoznak a mélyebbre szántó elemzések és átfogó jellegű tanulmányok, amelyeket a magyar szlovakisztika Csukás István munkássága eredményeként felmutathat.

A szlovák irodalomnak a Nyugathoz való viszonyában több, a változó történelmi-társadalmi viszonyokkal, körülményekkel meghatározott időszakot különböztethetünk meg. Lényegesen más jellege és tartalma volt e viszonynak az 1918-as államfordulat előtt, amikor a szlovákság még a történelmi Magyarország keretein belül, ennek népei számára nagyjából egyforma társadalmi feltételek között élt. És ismét más jelleget és tartalmat nyert ez a viszony azután, hogy a két nép külön államban fejlesztette tovább kultúráját. Más lett a két világháború között, más a háborús években és megint más 1945 után. A továbbiakban főleg az első időszakra összpontosítjuk figyelmünket, mely a magyar szlovakisztikában sincs olyan részletesen feldolgozva, mint az 1918-as fordulat után következő időszakok.

A nemzetiségek helyzete a történelmi Magyarországon annyiban volt nehezebb, hogy a szociális elnyomást a nemzetiségi elnyomás súlyosbította. A szlovákság részéről a Nyugat köre iránti érdeklődésnek kezdetben főleg politikai motívumai voltak. Nyílt szembefordulása az uralkodó társadalmi eszmékkel és konzervatív művészi ízléssel, kapcsolatai a Huszadik Század c. folyóirat körül és a Galilei-körben csoportosuló liberális, demokratikus szellemű értelmiséggel, amely közül néhányan, mint pl. Jászi Oszkár, a nemzetiségek egyenjogúságának elvét hirdették, rokonszenvet és bizonyos reményeket váltott ki a szlovák értelmiség köreiben. Ezt bizonyítja többek között Anton Štefáneknek,[3] a múlt század 90-es éveiben fellépő fiatal szlovák pol-

1. Emil Boleslav Lukáč, érdemes művész (1900), költő, műfordító, publicista, a szlovák-magyar irodalmi kapcsolatok lelkes építője.

2. Rudolf Chmel (1939), szlovák irodalomtörténész, hungarológus, a magyar-szlovák irodalmi kapcsolatok szakértője.

3. Anton Štefánek (1877–1964) a HLAS (HANG) c. folyóirat körül tömörülő liberális demokrata értelmiségi csoport egyik vezető személyisége. A fordulat után nemzetgyűlési képviselő, szenátor, majd miniszter, 1937-től a bratislavai Szlovák Egyetemen a szociológia tanára volt.

gári nemzedék tagjának Ifjú Magyarság[4] c. cikke. Ez egyben az első hír a szlovák sajtóban a Nyugat létezéséről.

Štefánek úgy jellemzi a Nyugat körét, mint a hivatalos magyar tudomány, művészet és sovinizmus ellenzékét, amelynek a tehetséges költő, Ady Endre a vezére. Rámutat az összefüggésre a Nyugat írói és a Huszadik Század tudós és politikus gárdája között, amelynek vezéreként Pikler Gyulát említi. A cikk írója a továbbiakban röviden felvázolja a magyar nemzet történelmi fejlődését az elmúlt másfél évszázadban. Felidézi Mária Terézia sikeres törekvéseit a magyar nemesség elnemzetlenítésére, kiemeli a francia forradalom és a német filozófia pozitív hatását a magyar nemzeti szellem felébredésére. Szembeállítja az 1848-as hazafias nemzedék erkölcsi nagyságát az 1867 utáni generáció soviniszta, nemzetiségeket elnyomó politikai gyakorlatával. Beszél a század végi magyar társadalom szellemi hanyatlásáról állítását alátámasztva Hatvany Lajos szavaival, aki szerint a magyarság az utolsó ötven évben szellemileg nem produkált semmit, ami megütné az európai szinvonalat. Stefánek hangsúlyozza: a legkiválóbb személyiségek már látják, hogy a magyarság jelen nemzetiségi és szociális politikájával a vesztébe rohan. Cikkét a következő kérdéssel zárja: vajon az ifjú magyaroknak sikerül-e megvalósítani Magyarország megújhódását, és ismét visszavezetni a kulturáltságnak arra az útjára, amely az általános emberi műveltséghez és humanitáshoz vezet.

Részletesebben foglalkoztam Štefánek nem irodalmi jellegű cikkével, hogy felidézzem azt a társadalmi és szellemi légkört, amelyben a Nyugat szlovák fogadtatása lejátszódott megindulása idején és a következő években. A korabeli szlovák sajtó figyelmet szentelt a magyar irodalmi élet eseményeinek. Így pl. Jozef Škultéty[5] "Öregek" és "fiatalok"[6] a mai magyar irodalomban c. cikke nyomán azok is, akiknek nem voltak saját olvasmányukra alapozott tapasztalataik, értesültek a magyar irodalomban végbemenő nemzedék- és korszakváltozásról az új irodalmi törekvésekről és azok értékeléséről Rákosi Jenő cikkében, továbbá a Világ c. folyóirat válaszáról a fiatalok nevében, akik úgy a Nyugat, mint a Világ törzsgárdáját képezték. Škultéty mindkét fél nézeteit objektívan ismerteti s ő maga – kora és nézetei szempontjából "öreg" – nem foglal állást az öregek és fiatalok vitájában.

A Nyugat indításával kezdődő új irodalmi korszakról kialakuló képet a szlovák kultúrközvélemény tudatában negatívan befolyásolta Octavian Goga román költő cikke, az Anarchizmus: magyar nemzeti kultúra, amelyet a Romanul c. napilap közölt 1913 januárjában. Goga írása a Pintér Jenő szerkesztette Irodalomtörténetben is megjelent és felkeltette Škultéty érdeklődését, aki a Slovenské pohľady c. havilapban ismertette tartalmát és röviden Ignotus válaszát.[7]

A Monarchia nemzetiségeinek politikusai és irodalmárai kölcsönösen figyelemmel kísérték és támogatták egymás tevékenységét. Fokozott mértékben vonatkozik ez a

4. Anton Štefánek: Mladé maďarstvo. Slovenský denník 1910, 32. sz. 1. o.

5. Jozef Škultéty (1853–1948) a szlovák kulturális és irodalmi élet szervezője, történész, nyelvész, irodalomkritikus, több folyóirat szerkesztője, 1918 után a Matica slovenská gondnoka.

6. Jozef Škultéty "Starí" a "mladí" v dnešnej maďarskej literatúre. Slovenské Pohľady 31, 1911, 190–192. o.

7. Jozef Škultéty: Ostavian Goga o novej literatúre maďarskej (O. G. az új magyar irodalomról). Slovenské pohľady 33, 1913, 63. o.

magyarországi nemzetiségek politikai kongresszusa (1895) utáni időszakra. Így a szlovákok ismerték Gogát, a román hazafias mozgalom aktív résztvevőjét, akit Ady Endre egy időben barátai közé sorolt, majd nacionalista demagógiája miatt szakított vele. A Slovenský Týždenník (Szlovák Hetilap) 1910-ben és 1911-ben Ivan Krasko[8] fordításában közölte Goga egy-egy versét.

Goga fent említett írásának alaptételét, amely szerint a magyar nemzeti kultúra megszűnt létezni és a helyét a budapesti Zsidók irodalma foglalta el, Škultéty ellenérv nélkül elfogadja. Hasonlóképpen teszi ezt Ivan B. Zoch[9] Modern magyar irodalom[10] c. cikkében, amely áttekintést ad a Goga cikke alapján kirobbant heves vitáról is. Zoch teljes mértékben a Nyugat ellenzékének, Gogának és Rákosinak álláspontjára helyezkedik és torz, antiszemita szellemmel áthatott képet fest a Nyugat kibontakozóban levő irodalmi mozgalmáról.

Mivel a Nyugat iratanyaga elveszett, sohasem fogjuk megtudni, hogy a mai Szlovákia területén kik és hányan fizettek elő rá. Csak nagyon kevés konkrét tényre támaszkodhatunk ebben a kérdésben. Tudjuk pl., hogy kezdettől fogva járatta a Nyugatot a nagy műveltségű szlovák realista író, Ladislav Nádaši-Jégé,[11] aki kezelőorvosa volt Pavol Országh Hviezdoslavnak,[12] a századforduló legnagyobb szlovák költőjének és valószínű, hogy Hviezdoslav Nádaši jóvoltából ismerkedett meg Ady költeményével, A magyar jakobinus dalával, amelyre nevezetes ódájával válaszolt. Ennek kezdő soraiban "a virradó idők Heroldjának" nevezi a közel három évtizeddel fiatalabb magyar költőtársát, mintegy megsejtve azoknak a történelemformáló társadalmi erőknek a szerepét, melyeknek a forradalmár költő szószólója volt. Hviezdoslav a továbbiakban azonosul az Ady versében lévő társadalomkritikával, az elnyomottak összefogására való felhívásával és az igazságos, szociális és nemzeti egyenrangúságon alapuló jövőbe vetett hite jegyében fejezi be ódáját.[13] A két költemény eszmei összhangjával, humanista pátoszával, mély demokratizmusával és a jobb, igazságosabb jövőbe vetett hitével messze túllépi az irodalmi kapcsolatok kereteit és a két nép dolgozó osztályainak törekvéseit, társadalmi-politikai vágyait, céljait fejezi ki.

Egy másik pozitív nyom E. B. Lukáč visszaemlékezése. Mint a selmecbányai evangélikus líceum ötödikes diákja 1915-ben ismerkedett meg a Nyugattal, amelyet az iskola liberális szellemű tanára, Klanitczay Sándor járatott az iskola Petőfi-önképzőköre számára.[14]

8. Ivan Krasko, nemzeti művész, (1876–1958) költő, műfordító.

9. Ivan B. Zoch (1843–1921) tanár, gimnázium igazgató, középiskolai tankönyvek szerzője, több szlovák újság és folyóirat munkatársa.

10. Moderná madarská literatúra. Slovenský denník 1913, 192. sz. 1. o.

11. Ladislav Nádaši-Jégé (1866–1940), több történelmi és jelenkori témájú regény és novellaskötet szerzője.

12. Pavol Országh Hviezdoslav (1849–1921), terjedelmes életművét lírai, epikai és drámai költészet, továbbá műfordításai alkotják. Többek között Petőfi, Arany és Madách műveit fordította szlovákra. E tevékenysége méltányolásaképpen a Kisfaludy Társaság 1912-ben levelezőtagjává választotta.

13. Többek között Kardos László fordításában Ady Endre: A nacionalizmus alkonya c. gyűjteményes kötetben található.

14. E. B. Lukáč: A nagy üzenetváltás. Madách, Bratislava 1973, 37. o.

A diákság, amely különösen fogékony az újdonságok iránt, nagy érdeklődést mutatott a Nyugat irodalmi törekvései iránt. Gyakoriak voltak a viták Ady költészetéről és vele kapcsolatban Baudelairről és Poe-ról. Egyes figyelemre méltó verseket, cikkeket kivágtak a folyóiratból s ezek azután kézről kézre jártak. Valentin Beniak[15] a huszadik századi magyar költészetből Večerná blískavica c., 1957-ben kiadott fordításkötetének utószavában írja, hogy Tóth Árpád Új isten c. verse egy ilyen újságkivágáson került a kezébe.

A Nyugat köréhez tartozó íróknak könyv alakban megjelent műveit ugyancsak ismerték a magyarul olvasó szlovákok. E. B. Lukáč említi,[16] hogy diákkorában nagy hatással volt rá Elek Artúr könyve az Újabb magyar költők lírai antológiája, amely 1911-ben jelent meg. Štefan Krčméry[17] A szlovák irodalom története c. művében rámutat a Tevan Könyvtár szerepére a Nyugat íróinak megismertetésében,[18] amely hozta Ady, Juhász, Kosztolányi, Kaffka Margit és mások műveit.

A Nyugat szerepének egy másik vonatkozása 1918 előtt az, hogy egyike volt azoknak az információs csatornáknak, amelyeken keresztül a szlovák irodalmi körök, illetve az ifjú írók megismerkedhettek egyes modern nyugat-európai irodalmi jelenségekkel és eszmei áramlatokkal. Ugyancsak Krčméry írja: "A Nyugat körül csoportosuló ifjú magyar íróknál sok olyasmit láttunk, ami közel állott a szlovák emberek szívéhez. Szellemi vezérük, Ignotus széles látókörrel rendelkezett és szilárd vonalat képviselt. A Nyugatban olyan esztétikának a körvonalait vázolta fel, amely szigorú és sok tekintetben új volt." És hozzáteszi: "Rajta és körén az volt a legrokonszenvesebb, hogy európai módon éreztek. Fellépésük előtt Magyarország szellemi életében nagyon áporodott volt a levegő, ők kezdtek szellőztetni. Az ablakokat elsősorban Nyugat felé kezdték nyitogatni."[19] Michal Chorváth[20] nézete szerint Krčméry egyoldalú orientációját a nyugati kultúrára pályája kezdetén Ady Endre és a Nyugat köre iránti vonzódása okozta.[21]

Persze a nyugat-európai eszmei és művészeti ösztönzések több útvonalon érkeztek az új irodalmi orientációt kereső fiatal szlovák írónemzedékhez. A főbb közvetítő állomásokhoz Budapesten kívül Bécs és még inkább Prága tartozott. A Nyugat első nemzedékével kb. egyidős "Slovenská moderna" írógárdája, amely a századfordulón kezdte kialakítani az előző irodalmi korszakkal ellentétes eszmei-esztétikai

15. Valentin Beniak (1894–1973) költő és műfordító. 1957-ben a Večerná blízkavica (Esti villongás) c. vaskos antológiában adta ki műfordításait a Nyugat lírikusai és József Attila költészetéből.

16. E. B. Lukáč: I. m., 39. o.

17. Štefan Krčméry (1892–1955) költő, műfordító, irodalomtörténész, kritikus, esszéíró, a húszas években a Matica slovenská titkára, a szlovák kulturális élet szervezője.

18. Štefan Krčméry: Dejiny literatúry slovenskej. II. kötet, Bratislava 1976, 276. o.

19. Uo. 275. o.

20. Michal Chorváth (1910) kritikus, irodalomtörténész, a felszabadulás után kultúrpolitikai tevékenységet is kifejtett.

21. Michal Chorváth: Poézia Štefana Krčméryho (Š. K. költészete). Slovenské pohľady 71, 1955, 246. o.

elveit és poétikáját, és amely századunk első évtizedeiben érte el kiteljesedését, közvetlen tapasztalatain kívül nagyrészt a cseh irodalmi kultúrán keresztül sajátította el a nyugati ösztönzéseket. Ez a nemzedék – a magyar uralkodó osztályok nemzetiségellenes politikája miatt – erősen idegenkedett a magyar kultúrától.

Ady Endre és Ivan Krasko szimbolista költészete közötti rokon vonások és hasonlóságok, amint ezt Csukás István filológiailag jól megalapozott részletes elemző tanulmányában[22] is meggyőzően kimutatta, nem közvetlen, kölcsönös vagy egyoldalú "hatás", genetikus kapcsolat eredménye, hanem társadalmi-tipológiai és irodalmi-tipológiai összefüggéseken alapul. A két költő csaknem egykorú. Krasko 1876-ban született, Ady egy évvel később. Mindkettőjük költészete századunk első éveiben kristályosodik ki önálló lírai teljesítménnyé és érett, a saját nemzeti költészetükben új fejezetet nyitó verseskötetüket, nem sokkal egymás után, Ady az Új verseket 1906-ban, Krasko a Nox et solitudót 1909-ben adja ki. Mindkettőjük emberi arculatát és költői világképét a Monarchia azonos történelmi-társadalmi feltételei formálták, koruk valóságát szellemileg és érzelmileg rokon módon élték át és hozzá nagyjából hasonló elutasító álláspontot foglaltak el. Végül hasonló művészi eszközök igénybevételével létrehozták az európai szimbolizmusnak egy-egy új közép-európai válfaját.

Ady és Krasko, illetve Ady és más szlovák költők művének viszonyával kapcsolatban meg kell kérdőjelezni Dobossy László felszólalásának néhány tételét, amely az Ady-centenárium alkalmából Debrecenben hangzott el. A kiváló irodalomtörténész és komparatista itt annak a nézetének adott kifejezést, hogy Ady költészete hatásának kutatását Martin Rázuson, Vladimír Royon és Štefan Krčméryn kívül "haszonnal lehetne kiterjeszteni Ivan Krasko, valamint az egy nemzedékkel fiatalabb Ján Smrek, Emil Boleslav Lukáč és Valentin Beniak költészetére is".[23]

Amint már erről szó esett, Krasko esetében Ady hatását ki lehet zárni. A szlovák szimbolista költő német és cseh fordításokból ismerte meg a francia szimbolisták költészetét, tehát Adyval közös forrásból merített. Olvasta a német szimbolistákat is, lefordította Richard Dehmel német költő Natur, Symbol und Kunst c. irodalomelméleti értekezését. Pályája kezdetén hatást gyakorolt rá Mihail Eminescu román költő, akinek műveivel a brassói román gimnáziumban folytatott középiskolai tanulmányai során ismerkedett meg és 1897–1899 között lefordította hét lírai versét. Prágai főiskolai tanulmányai idején, 1900 és 1905 között, megismerkedett a modern cseh irodalmi törekvésekkel, többek között O. Březina és A. Sova szimbolista költészetével. Személyes költői adottságai, párosulva a nemzeti hagyományok értékelésével és dialektikus negációjával, az elsajátított világirodalmi kultúra elemeinek alkotó felhasználásával századunk első évtizedének közepén Krasko jellegzetes szimbolista stílusává ötvöződött.

Ami Ján Smreket[24] illeti, személyes beszélgetésünkben határozottan tagadta Ady hatását ifjúkori költészetére. Ez nemcsak szubjektív vélemény. 1918-ban folyóiratokban közölt első verseinek némelyikében előfordulnak ugyan szimbolista elemek, ezek

22. Csukás István: Endre Ady és Ivan Krasko (A. E. és I. K.). In: Tradície a literárné vzťahy (Hagyományok és irodalmi kapcsolatok). Tanulmányok a szlovák magyar irodalmi kapcsolatok köréből. Bratislava 1972.

23. Dobossy László: Ady és a szomszéd népek irodalma. Új Auróra 1978. 2. sz. 74. o.

24. Ján Smrek (1898) nemzeti művész, költő és műfordító.

azonban Krasko, Roy[25] és a francia szimbolisták szuggeszciói. Későbbi, életörömmel telített szenzualista költeményeiből már teljesen hiányoznak.

Pontatlan Dobossy Lászlónak az a megállapítása, hogy Ady-hatások, illetve párhuzamok fedezhetők fel "különösképpen Martin Rázus Krv a zlato" (Vér és arany) c. verseskötetében..." (uo.) Az adott esetben ugyanis nem verseskötetről, hanem egyetlen költeményről van szó. 1915-ben jelent meg a Slovenské pohľady c. havilapban és Rázus[26] 1917-ben közölte Ztichých a búrnych chíľ (A csendes és viharos pillanatokból) c. első verseskötetében is.

Hiányoznak a konkrét tények annak bizonyítására vagy tagadására, hogy Rázus Vér és arány című verse Ady azonos című költeményének hatására keletkezett volna. A két költemény eszmei tartalma, ennek művészi realizációja és kicsengése azonban eltérő. Alkotói a saját művészi felfogásuk szerint dolgozták fel a világirodalomban és nemzetük irodalmában nem ritka Vér és arany motívumot.

Megjegyzéseimmel Dobossy László előadásának margójára persze nem kívánom kétségbe vonni Ady tényleges és pozitívan kimutatható hatását egyes korabeli ifjú szlovák költőkre, csupán helyre akartam igazítani az említett tévedéseket.

A magyar jakobinus dala költője és Hviezdoslav által létrehozott szellemi áramkörbe mások is belekapcsolódtak. Martin Rázus első nyomtatásban megjelent versei közé tartozik a Slovenské pohľadyban 1911-ben megjelent Odkaz (Üzenet) c. költemény, amelynek kezdő és befejező sorai Ady Magyar messiások c. költeményére utalnak, nehézveretű himnikus stílusa pedig Hviezdoslav Adyhoz írt válaszversét idézi fel. Rázus arra kéri benne magyar költőtársait, emeljék fel szavukat a Tátra-alji nép egyenragúsága érdekében. Rázus üzenetéből hiányzik Ady és Hviezdoslav említett verseinek forradalmisága. Patetikus, fájdalommal telített kérelem ez, melynek meghallgatása a költő szerint hálával fogja eltölteni a szenvedő szlovák nép szívét.

A Nyugat köréből jó ideig csak Ady Endre költészete iránt érdeklődtek a szlovákok. Olyannyira, hogy az első világháború utáni évtizedekben is még sokáig csak tőle fordítottak verset. De még mielőtt megszülettek volna az első szlovák versfordítások, már értekezést írt Adyról az akkor alig huszonöt esztendős Vladimir Roy költő. A dolgozat elveszett, csak Krasko szűk szavú kritikájából tudunk létezéséről, aki 1910. június 1-én kelt levelében írja František Votrubának[27] a Prúdy (Az áramlatok) c. liberális demokrata folyóirat körül csoportosuló ifjú értelmiségiek szellemi vezetőjének: "Olvastam kéziratban Roy értekezését Adyról: sok szóval kevés mondva. Ez az ember mindenáron csak utánozni akar. Itt Téged utánoz, csakhogy keveset mond."[28]

Kár, hogy az említett értekezés nem maradt fenn. Így eggyel kevesebb van az amúgy is szerény számú korabeli dokumentumokból, amelyek fényt deríthetnének a szlovák irodalom és a Nyugat viszonyára. Roy receptív típusú költő volt, gyorsan és sokat írt, s közben hazai kortárs költőktől éppúgy, mint külföldiektől, így minden bi-

25. Vladimír Roy (1885–1936) költő és műfordító.

26. Martin Rázus (1888–1936) költő, próza- és esszéíró.

27. František Votruba (1880–1953) cseh származású szlovák irodalomkritikus, újságíró és lapszerkesztő. Kritikai tevékenységének legjelentősebb időszaka az 1918-as államfordulat előtti másfél évtizedre esik, amikor nagy szerepet játszott nemzedéke.

28. Korešpondencia Františka Votrubu (F. V. levelezése) 1902–1944). Bratislava 1961, 227. o.

zonnyal Adytól is, kölcsönzött tematikus és formális elemeket. A kérdés az, milyen mértékben és mivel járult hozzá Ady költészete Roy szimbolista költői stílusának kialakulásához, illetve milyen elemei épültek bele tartósan a szlovák költő lírájába. Ezt teljes bizonyossággal csak a művek alapos, sokoldalú és mindamellett a többi hatásokat is körültekintően figyelembe vevő elemzések alapján lehet majd eldönteni. Nemcsak Roy esetében, hanem más költőknél is, ahol az Ady-hatások valamilyen formában feltételezhetők.

Ami magát Royt illeti, nagyon bensőséges viszonya volt Ady költészetéhez. Nem fordított sokat tőle, mindössze két verset élete végén, A Duna vallomását 1934-ben és Az ős Kaján t 1935-ben. Ady születésének 50. évfordulóján viszont Andrejovi Adymu (Ady Endréhez) címmel hosszabb versben megrajzolta a Nyugat vezető személyiségének nagyon plasztikus, társadalmi és művészi jelentőségét jól kifejező arcképét, amely modellja művének alapos ismeretéről és mély megértéséről tanúskodik. Roy intim viszonyát Adyhoz mi sem bizonyítja jobban, mint az a tény, hogy A halottak élén c. kötettel a kezében halt meg.[29]

Ennek ellenére Lukáčhoz írt levelében Roy önmaga és nemzedéke fejlődésére visszatekintve hangsúlyozza pesszimista életérzésű autentikusságát, eredetiségét, az adott korra való determináltságát. Ugyanakkor rámutat, arra is hogy szimbolizmusuk eredetét nem Ady, illetve a Nyugat körének költészetében kell keresni, hanem bizonyos mértékig közös forrásokban. "... ezt a mi szimbolizmusunkat, amit én személy szerint nem találtam meg a cseh irodalomban... de nem találtam ezt meg sem Adynál, sem a magyar nyugatosoknál, hanem ott fedeztem fel, ahonnan ők is vették... Nyugat és Észak irodalmaiban, sőt a modern orosz irodalomban is."[30]

Az első világháború előtt, alatt és közvetlenül utána fellépő szlovák költőnemzedékek egy része Ady lírájában sok tekintetben saját érzés- és gondolatvilágának, a társadalmi valósághoz való emberi és művészi viszonyának kifejezésére, megtestesülésére talált rá. Krčméry egyik cikkében következőképpen írja le első találkozását Ady költészetével.

"A magyar iskolában többnyire kétnyelvűek voltunk. Én is verseltem magyarul és szlovákul is. Magyar verseim közül valamit felolvastam az önképzőkörben. A bírálat Ady hatását állapította meg rajtuk.

Akkor hallottam Ady nevét először. Hamarosan azután hallottam őt tisztelettel emlegetni irodalomtanáromtól, Pfeifer Jánostól is, aki máskülönben konzervatív ember volt. Megvásároltam magamnak verseinek kis gyűjteményét és megszerettem őt. Később alaposabban is behatoltam költészetébe. Fordítottam tőle. Gondolkoztam róla. Itt-ott írtam is róla."[31]

A hasonlóság a magyarul is verselgető szlovák diák és az érett költő versei között nem a közvetlen hatás, hanem a valóság által determinált költői szubjektumok bizonyos fokú ronkonságával magyarázható. Ez az alapja nála és társainál a vonzódásnak és hatásbefogadásnak, amely az egyes költőknél különböző módon valósult meg. Így

29. V. ö. Csukás I. : Ady Endre a szlovák irodalomban. Budapest, 1961. 25. o.

30. Vladimír Roy levele E. B. Lukáčhoz. 1931. márc. 17. A Matica slovenská irodalmi levéltára. 78. katal. sz.

31. Štefan Krčméry : Andrej Ady v slovenskom zrkadle (A. E. szlovák tükörképe). Elán 5, 1935, 5. sz., 3. o.

érezte ezt a nemzedék egyik kortársa Rudo Uhlár,[32] aki a következőképpen ír: "Bizonyos, hogy a szlovák költők, a kezdők majd mindegyike, megtalálta benne, amit tudat alatt érzett, amit keresett... Megtalálta ezt felnagyítva, nagyszerűen, művészi formában."[33]

A tízes évek elején megszülettek az első szlovák műfordítások is Ady költészetéből. Juraj Slávik,[34] a Prúdy c. folyóirat egyik szerkesztője írja 1912. december 8-án Votrubának. "Elég jó Ady fordításokat kaptam Š. Krčmérytől, Prešporki teológustól, aki ott lázas tevékenységet fejt ki. Egyelőre félretettem őket ad acta – nem akarom velük kezdeni a fordítások sorozatát. (Elküldhetnéd inkább azokat a szerb fordításokat!)"[35]

Krčméry fordításai azonban csak négy évvel később, 1916-ban jelentek meg egy másik folyóiratban, a Živenában. Az általa tolmácsolt két versen, a Vár fehér asszonyán és az Álmodik a nyomoron kívül már több szlovák fordítás nem keletkezett a Nyugat írógárdája műveiből az 1918-as államfordulatig.

Felesleges hangsúlyozni, hogy ebben az időszakban, amikor a szlovák értelmiség magyar középiskolában ismerkedett meg a magyar irodalommal, nem a fordítások számától függött a Nyugat íróinak ismerete. "Emlékszem – írja E. B. Lukáč –, 1917-ben egy diáktársam Klanitczay kezdeményezésére Babits monumentális háborúellenes versét, a Húsvét előttöt szavalta."[36] Az irodalom iránt érdeklődők nem elégedtek meg a tananyaggal, hanem, amint ezt már említettük, különböző forrásokból, pl. a Nyugatból, Elek Artúr antológiájából, a Tevan Könyvtárból stb. ismerkedtek meg a Nyugat többi írójával is. Nemcsak Ady lírájának egyes elemei hatottak ösztönzően a különböző eszmei és művészi beállítottságú kezdő szlovák költőkre, hanem több magyar költő művének elemei egy szlovák költő verseiben összpontosulva is érvényesültek. Krčméry példának Lukáč pályakezdését hozza fel. "A háború alatt kezdett írni ő is. Szívében meg kellett oldania a viszonyát Ady Endréhez és Kosztolányi Dezsőhöz. Ady belső izzásával állt hozzá közel. Kosztolányi a külföldi költészet iránti érdeklődésével. Fordításai közül felzenghetett számára Vrchlický neve is. Verstechnikát Babitshoz járt tanulni, verse melegét Kaffka Margit költészetéből nyerte."[37]

Ezeket az ösztönzéseket, amelyek szorosan összefüggtek Lukáč középiskolai tanulmányaival, és akkori olvasmányaival, az 1918-as fordulatot követő években már átfedték újabb ösztönzések a szlovák irodalom előző korszakaiból, valamint a modern cseh és francia irodalomból. Az Osztrák-Magyar Monarchia széthullásával lezáródott

32. Rudo Uhlár (1904–1934) korán elhunyt, széles műveltségű filológus, irodalomtörténész és műfordító. A szlovák-magyar irodalmi kapcsolatokat az összehasonlító irodalomkutatás modern módszereivel vizsgálta.

33. Rudo Uhlár: Vzt'ahy medzi slovenskou literatúrou a literatúrami súsedými (Kapcsolatok a szlovák irodalom és a szomszéd irodalmak között). In: Detvan 50 rokov v Prahe (A Detvan 50 éve Prágában), Turčiansky Sv. Martin 1932, 150. o.

34. Juraj Slávik (1890–1970) a Prúdy c. folyóirat körül tömörülő csoport egyik vezető személyisége, verseket, kritikákat, tanulmányokat írt. A fordulat után politikai pályán tevékenykedett.

35. Korešpondencia Františka Votrubu, 333. o.

36. E. B. Lukáč: I. m., 38. o.

37. Š. Krčméry, i. m., 275. o.

a Nyugat fogadtatásának egy korszaka, amelynek alapját mindenekelőtt a közös államforma, a szlovák értelmiség kétnyelvűsége és magyar iskolai végzettsége képezte.

A Nyugat eszmei-művészi értékeinek a szlovák irodalmi köztudatban és az irodalom vérkeringésébe való bekapcsolódásának minőségileg más korszaka 1918 után kezdődött. Ennek megvannak az alkorszakai, amelyek történelmi-társadalmi tényezőkön kívül kulturális tényezők, és a két irodalom fejlődési törvényei határozzák meg. Az előbbinél lényegesen hosszabb időszakot ölel fel, amely napjainkig terjed. A szlovák-magyar kulturális közeledés és irodalmi kapcsolatokban tartalmilag nagyon gazdag és sokrétű korszaka ez, még csak vázlatos ismertetése is sok helyet venne igénybe. Ezért csak néhány lényeges szempontra korlátozódunk, amelyek későbbi hazai kutatások kiindulópontjául szolgálhatnak.

A különválás után a szlovák és magyar nép ugyanúgy, mint irodalmuk, egyenrangú partnerekké váltak. Azonban a felszabadulásig, azaz 1945-ig, nagyrészt csak a szlovák irodalom képviselői fejtettek ki aktívabb tevékenységet a Nyugat irodalmának megismerésére. Maga a Nyugat kevés érdeklődést mutatott a szlovák irodalom és kultúra iránt. Összes évfolyamaiban mindössze három szlovák vonatkozású recenzió található, szlovák irodalmi mű fordítása egyáltalán nem. Nagyon találóan állapítja meg Szabolcsi Miklós, hogy majdnem végig hiányzik belőle a szomszéd népek hangja.[38]

Az első szlovák tárgyú recenzió az 1926-os évfolyamban jelent meg. Komlós Aladár értékeli benne Š. Krčméry antológiáját szlovák költőkből.[39] Pozitívan értékeli az antológia kiadások tényét, mint az első komoly cselekedetet a szlovák és a magyar kultúra kölcsönös megértése érdekében, de rámutat a versfordítások hiányosságaira is. Nyolc évvel később jelent meg a Nyugatban Marek Antal recenziója Darvas János fordításairól szlovák költőkből,[40] amelyben kiemeli a gyűjtemény tematikus és formális gazdagságát. 1936-ban közli a Nyugat Pongrácz Kálmán terjedelmes kritikáját Martin Kukučin[41] A Petrú-ház c. regényének magyar fordításáról.[42] Írója rámutat arra, hogy a magyar társadalom sem a háború előtt, sem a háború után nem volt kellően tájékoztatva a határain belül élő idegenajkú népek szellemi és irodalmi mozgalmairól. Ennek következtében nem ismeri a Duna-völgyi népek irodalmát, amelyeket a múlt század nemzeti mozgalmai hoztak létre. Részletesen elemzi és elismerően értékeli Kukučin művét, a Nyugat e korszakának l'art pour l'art szellemében kiemelve a tényt, hogy a regény mentes a túlzott politikai szempontok érvényesítésétől, ami szerinte az irodalmi értékek rovására megy. Pongrácz írásából kicsengnek a harmincas években terjedő, a Duna-völgyi népek szellemi, gazdasági és politikai együttműködését hirdető törekvések is. "Hiszen Reymont, Móricz, Kukučin, Cosbuc, Ducic lengyel, magyar, szlovák, román és szerb parasztjai érdekben mind azonosak,

38. Vita a Nyugatról. Budapest 1973, 169 o.

39. Komlós Aladár: Krcsméry István: Anthologia szlovák költőkből. Nyugat 19, 1926, I. köt., 279–280 o.

40. Marek Antal: Szlovák költők magyarul. Darvas János fordításai. Nyugat 27, 1934, II. köt., 279–280 o.

41. Martin Kukučin (1860–1928) realista novella- és regényíró.

42. Pongrácz Kálmán: Szlovák regény magyarul. Nyugat 29, 1936, II. köt., 225–228. o.

s lélekben – szellemben is közös az arcuk, de ez a hasonlóság még nagyobb lenne, ha a Duna-völgyi politika egyszer valódi hivatására ébredne."[43]

Két cikk foglalkozik a Nyugat irodalmi törekvéseinek szlovák visszhangjával[44] és vagy féltucat a szlovenszkói magyar irodalommal.

Amint már említettük, a harmincas évek kezdetéig csak Adytól fordítottak verset szlovák nyelvre. Az okot abban kell keresni, hogy Juhász Gyulán kívül a Nyugat többi lírikusát harmadrangú, német és francia mintákat utánzó költőnek tartották. Ilyen értelemben ír még 1930-ban E. B. Lukáč.[45] Babits Mihály és Juhász Gyula egy-egy versének szlovák fordítása csak 1930-ban jelent meg. Kosztolányi Dezsőt az 1935-ben szlovákul megjelent Néro a véres költő című műve alapján eleinte inkább mint regényírót tartották számon a szlovákok. A harmincas évek folyamán azután kezdett növekedni az érdeklődés Ady nagy költőtársai iránt is. Ehhez több tényező járult hozzá. Pl. az 1931-ben lezajlott sajtóvita R. Uhlár és E. B. Lukáč között, Ady költészetének hatásáról a szlovák irodalomban. Továbbá Móricz Zsigmond, Földessy Gyula és Babits Mihály szlovenszkói útja, Lukáč útjai Magyarországra, s személyes kapcsolatok kialakulása és elmélyítése néhány szlovák író és a Nyugat élő nagyjai között, s nem utolsósorban a modern magyar irodalom jobb ismerete.

Mindez a Nyugat nagy lírikusainak átértékeléséhez vezetett. Különböző folyóiratokban gyarapodtak Babits Mihály, Juhász Gyula, Kosztolányi Dezső, Tóth Árpád és a fiatalabbak, Illyés Gyula, Szabó Lőrinc, Erdélyi József verseinek fordításai. Az 1943-ban kiadott Na brehu čiernych vôd (Sötét vizek partján)[46] c. antológiában, amely nagyjából az eddig folyóiratokban megjelent fordítások gyűjteménye, már együtt szerepel Adyval a Nyugat valamennyi jelentős lírikusa.

Tekintettel az 1918 előtti viszonyokra, a szlovák-magyar irodalmi kapcsolatok építésének, ápolásának kezdettől fogva kultúrpolitikai jellegén kívül politikai jelentősége is volt, mivel a két nép kölcsönös megértését, közeledését és a köztük a múltban támadt szakadék áthidalását szolgálta. A demokratikus, haladó erők ez irányú törekvései a politikai reakció és a nacionalizmus ellenállásába ütközött, amely különösen megerősödött a klérofasiszta szlovák állam alatt. E. B. Lukáč 1939-ben Szellemi termékek cseréje c. cikkében,[47] amely a Jan Smrek szerkesztette Elán című folyóiratban jelent meg, a szlovák-magyar irodalmi kapcsolatok további elmélyítését és rendszeres ápolását szorgalmazta. Saját hozzájárulásaképpen ugyanott cikksorozatot indított a modern magyar líra képviselőinek bemutatására. Ezek közül Kosztolányi Dezsőről, Tóth Árpádról és Juhász Gyuláról írott cikke egy-egy költeményének fordításával együtt meg is jelent. Ez a céltudatos rendszeresség azonban gyanakvást keltett soviniszta körökben olyannyira, hogy a szerkesztőség a harmadik költői portréhoz kénytelen volt megjegyzést fűzni, amely szerint Lukáč cikkei nem követnek semmiféle

43. Uo., 228. o.

44. Braun Róbert: Két cikk a modern magyar irodalomról egy tót folyóiratban. Nyugat 19, 1926, II. köt., 1105–1106 o.: Szalatnai Rezső: Cseh Ady-fordítások és szlovák Ady-tanulmány. Nyugat 27, 1934.

45. V. ö. E. B. Lukáč: Nové prúdy v slovenskom básnictve. LUK 1, 1930, 42. o.

46. Na brehu čiernych vod. Výber z modernej maďarskej lyriky. (Sötét vizek partján. Válogatás a modern magyar lírából.) Összeállította és jegyzetekkel ellátta Szalatnai Rezső.

47. E. B. Lukáč: Výmena duchovných produktov. Elán 10, 1939,

politikai célkitűzést, csupán művészi és kulturális célokat szolgálnak. Ezzel a sorozat befejezetlenül lezárult.

A fasiszta, nacionalista és soviniszta körök elutasító állásfoglalása a Nyugat demokratikus, haladó szellemű irodalma iránt, ami az említett cikksorozattal kapcsolatban még csak a felszín alatt parázslott, 1943-ban, A sötét vizek partján c. antológia megjelenése után teljes erővel kitört. Több cikk támadta az antológiát, annak kiadásában közreműködő személyeket, Lukáč előszavát, amelyben a magyar-szlovák együttműködés szellemét juttatja kifejezésre, a borítólapot, amelyen a történelmi Magyarország körvonalait vélték felfedezni a túlbuzgó "honfiak".

A modern magyar költészet antológiája körül lezajlott vita a haladás és a reakció közötti harcvonal egyik szakaszát képezte a kultúra területén a második világháború alatti nehéz időkben. A válogatásban közölt sok költeménynek mély humanizmusa, demokratikus szelleme, háborúellenes hangja és társadalmi kriticizmusa részévé vált annak az intellektuális fegyverzetnek, amely győzelemhez segítette az antifasiszta erőket.

A Nyugat és a szlovák irodalom viszonya ismét más tartalmat kapott a második világháború után. Leszámítva a Nyugat harmadik nemzedékének műveit, irodalma kortárs irodalomból a magyar irodalom klasszikus hagyományává vált. Múltbeli hatásai, ösztönzései már szervesen beépültek a szlovák irodalmi kultúrába. Az új társadalmi eszmék és társadalmi viszonyok lehetővé tették a Nyugat örökségének mélyebb megértését és teljesebb elsajátítását. A gyűjteményes köteteken kívül, mint amilyen Beniak említett antológiája volt, a Nyugat egyes lírikusainak életművéből folyamatosan önálló válogatások jelennek meg. Közülük az első Ján Smrek műfordításainak terjedelmes kötete Ady,[48] az utolsó Vojtech Kondrót[49] fordításai Illyés Gyula verseiből.[50] Egyre gyarapodnak a Nyugat írógárdája prózai műveinek fordításai is. Színvonalas, szakszerű cikkek, tanulmányok, elő- és utószók közvetítik a szlovák olvasóknak a Nyugat írói életművének eszmei-művészi értékét.

A Nyugat ma – a szlovák irodalom vonatkozásaiban is – nemcsak puszta irodalomtörténeti tény, hanem aktív, időszerű kulturális tényező.

48. Ady Endre: Básne (Versek). Bratislava 1950.
49. Vojtech Kondrót (1940) költő és műfordító.
50. Gyula Illyés: Ťažká zem (Nehéz föld). Bratislava 1977.

VUJICSICS D. SZTOJÁN

A NYUGAT ÉS A DÉLSZLÁV IRODALMAK

Jól tudott, hogy megalapításának negyedszázados jubileumát a Nyugat valójában valamivel korábban ünnepelte! Ennek elfogadható oka s magyarázata volt, hogy 1932 májusában Kosztolányi Dezső, a Magyar PEN Klub akkori elnöke érdeméből a Nemzetközi PEN Klub Budapesten tartotta 10. kongresszusát. Bár Kosztolányi lemondatását követően elnöki tisztéből, épp közvetlenül a kongresszus megnyitása előtt, az irodalmi közélet a visszafojtott forrongás állapotában volt, s a kongresszus idejére kompromisszumos nyugalmat erőltetett magára, a jubileum megünnepléséhez méltó hátteret adott az élő világirodalom számos jelenlévő nagysága – úgy is mondhatnánk, hogy a Nyugat huszonöt évéről a világ íróinak színe előtt emlékezhettek meg akkor Budapesten.

A Nyugat 1932. évi májusi kettős számát a jubileumnak szentelték, s az élő világirodalmat előnyben részesítve, terjedelmének jelentős részét a folyóirat jubileumát írásaikkal köszöntő külföldi íróknak engedték át az akkori szerkesztők: Móricz Zsigmond és Babits Mihály. Ünnepi köszöntőjében Babits ekkor ezeket is írta: "A Nyugat magyar folyóirat s magyar irodalmat termel. Nem külföldről importálta virágait, s huszonöt év alatt fordítást is aránylag keveset hozott. Akkor is inkább a magyar vívmány, mint az idegen szépség kedvéért... S Európa írói, ennek a testvéri kultúrának munkásai és apostolai, most megtisztelnek bennünket avval, hogy eljönnek ünnepünkhöz, s együtt ünnepelnek velünk. Szokásunk ellenére fordításokat hozunk, s a közös kert messze tájairól fűzünk virágokat koszorúnkba. A Nyugat mai ünnepi száma az európai irodalom testvéri egységének dokumentuma, s annak, hogy a mi kis nemzetünk irodalmát is testvérül öleli ez az egység."[1]

Ildomos-e hát számon kérni a Nyugat vaskos harmincnégy évfolyamától a déli szláv népek – szlovének, horvátok, szerbek, bolgárok – irodalmát? Tényként állapítható meg, hogy a délszláv irodalmak jelenléte a Nyugat oldalain teljességgel másodlagos, ugyanis Jovan Dučić (1871–1943) szerb költő három versének alkalmi közlésén kívül[2] ezen irodalmakról kizárólag kritikai visszhangként, jobb esetben tájékoztató szándékkal esett csak időről időre szó. Aligha lehet itt szó tudatos mellőzésről, hiszen lényegében nem alakult jobban a helyzet a többi kelet-európai, a lengyel, cseh és szlovák irodalom reprezentálásával sem, s a Nyugat fennállása során csak az

1. Babits Mihály: A "Nyugat" és a nyugat. Nyugat 1932. I: 483–484.
2. Yovan Dučić: Éjszaka. A Nyugat ünnepére. Nyugat 1932. I: 521., Yovan Ducic: Teremtés, Refrain. A Nyugat jubileumára. Nyugat 1932. I: 624.

orosz, illetőleg szovjet-orosz irodalom bemutatása volt következetesebb és szerencsésebb.[3]

Valamennyire gyakoribb figyelmet csak 1928 után fordított a Nyugat a délszláv irodalmakra. A világháború s a forradalmak előtt csupán egyetlen figyelemre méltóbb közlemény foglalkozik némileg közvetve a kortársi horvát irodalommal, Török Gyula színikritikája Ivo Vojnović (1857–1929) A napraforgós hölgy című színdarabjának Magyar Színház-beli előadásával.[4] A némileg fanyalgó, könnyeden fogalmazó színibírálat azonban könnyen elbánhatott e divatos, kozmopolita "velencei álommal három képben", amelyet frissiben a zágrábi Horvát Nemzeti Színház színpadáról hoztak át Budapestre, s inkább Gombaszögi Frida kiváló alakításáról áradozott a kritikus. Az igazgató-rendező-fordító Márkus László bátorságát említve e bemutató kapcsán azonban kiérezhető a kritika elismerése, hogy egy ez eddig ismeretlen drámairodalom polgárjogának megszerzésére is újabb kísérlet történt a magyar színpadon.

Debreczeni József (1905–1977) és Szenteleky Kornél (1893–1933) 1928-ban Szabadkán kiadott modern szerb költői antológiája, a Bazsalikom megjelenése a Nyugatot is arra késztette, hogy késlekedés nélkül ismertesse a két jugoszláviai magyar író úttörő értékű vállalkozását.[5] Sajnálatos, hogy nem sok becsvággyal s összegző készséggel, de hiányos tájékozottsággal is Aszlányi Károly írt kritikát a több mint harminc, akkor még jobbára élő költőt bemutató kötetről, amelynek példányai egyébként is gyéren jutottak el akkoriban Magyarországra. Bár az antológia érdemét elismerte, kritikájában Aszlányi nem volt képes olyan összefoglalást adni, amely önmagában is tájékoztatott, eligazított, vagy megfoghatóbb támpontokat adhatott volna.

A Bazsalikom-antológia ismertetése mintha mégis valamennyire megtörte volna a jeget, s mintha ezután gyakoribbá váltak volna a délszláv, elsősorban jugoszláv (szlovén, horvát és szerb) irodalmakról tudósító írások és közlemények. Ezt kedvezően befolyásolhatta az a meggyőző kép is, amelyet a kötet adott a kortársi modern szerb költészetről. Így 1930-ban Szenteleky Kornél ismertette Mladen Leskovac Belgrádban, szerb fordításban kiadott válogatását magyar humoros írásokból (Mađjarski humor), amely többek között Mikszáth Kálmán, Heltai Jenő, Móricz Zsigmond és Karinthy Frigyes írásait tartalmazta.[6]

3. Bodnár György: A Nyugat képe az orosz irodalomról. = Törvénykeresők. Bp. 1976. 66–94.

4. Török Gyula: A napraforgós hölgy. (Írta Voinovich Ivo.) Nyugat 1912. II: 613–614.

5. Aszlányi Károly: Bazsalikom. Modern szerb költők antológiája. Nyugat 1928. I. 84–85. Aszlányi Károly kritikáját – jórészt idézve – a korszak legtekintélyesebb, szerepét tekintve több szempontból a Nyugathoz hasonlítható belgrádi irodalmi folyóiratban, az 1901-ben megindított Srpski književni glasnikban Miloš Crnjanski író ismertette: "A magyarok a szerb költők antológiájáról. – A Nyugatban, bizonyosan a legtekintélyesebb magyar irodalmi folyóiratban, Aszlányi Károly mutatta be költőink antológiáját, amelyet Bazsalikom címmel Debreczeni József és Szenteleky Kornél adott ki." Srpski književni glasnik (új sorozat) 23 (1928) 239–240.

6. Szenteleky Kornél: Magyar humor szerbül. Nyugat 1930. I: 66.

S hogy egy közvetítő nyelv olykor közelebb hozhat a szomszédsághoz, azt jól illusztrálhatja Ivan Čankar (1876–1918) szlovén író nevének bekerülése a Nyugat lapjaira, hála Mohácsi Jenő 1930-ban Jernej, a béres című világhírű, nálunk is azóta már több kiadást megért regényéről, annak német kiadása alapján közölt rendkívül kedvező kritikai írásának.[7] Példaként lehet idézni e kritika bevezető bekezdését arra, hogy e kitűnő szomszédos szlovén író könyve mily körülményesen jutott el hozzánk akkoriban:

"Martin Andersen Nexő, a nagy dán költő, az elmúlt nyáron elmondta nekem, hogy hetek óta egy elbeszélés kísértetieskedik agyában, melyet valami szlovén író alkotott, akinek nevét még sohasem hallotta.

– Ivan Čankar – mondom – elbeszélésének a címe pedig: Jernej, a béres.

– Ez az – mondja Andersen Nexő.

Milyen különös, hogy Európa két egymástól messzi tájából jövünk, Varsóban találkozunk, és ugyanazt az exotikus művet dicsérjük.

– Remekmű – állapítottuk meg mind a ketten."

E találkozás és beszélgetés eredménye azonban nemcsak Mohácsi Jenő lelkes, bátor hangvételű ismertetése volt, hanem az is, hogy a regény – Čankar egy másik, magyar vonatkozású prózájával együtt – a Nyugat 1937. évi októberi illetménykötetként látott napvilágot Pável Ágoston fordításában.[8] A Nyugatban a fordító Pável Ágoston még külön méltatta is Čankart, aki "az egyetemes szláv irodalomnak is a legklasszikusabb értékű képviselői közé tartozik", s aki "a század végi szlovén irodalomnak éppen olyan forradalmi jelensége, mint nálunk Ady Endre". Az év végéig párhuzamosan még két bírálat is megjelent a Čankar-kötetről: az egyik Nagy Lajos tollából, a másikat Nagypál István, vagyis Schöpflin Gyula írta.[9] 1937 legvégén járunk, és Schöpflin Gyula írásának egyik bekezdése mintha annak az érlelődésnek is tanújele lenne, amely a környező népekre, Kelet-Európára kezdi irányítani a közfigyelmet: "Eddig ismeretlen nép íróját olvasni: mindig fölfedezés. S különösen az, ha váratlanul nagy íróval találkozunk, s rajta keresztül eggyel Közép-Európa rokonsorsú kis népei közül. Egy ilyen találkozásnál az író a leghivatottabb szószóló, s Ivan Čankar egymaga többet mond mindennél a szlovénekről."

Hogy a Nyugat oldalain is e felismerés érlelődésének nyomát leljük, hadd támaszszam alá Schöpflin Aladár épp két délszláv, egy bolgár és egy horvát dráma bemutatója kapcsán írt színibírálatával.[10] 1938-ban a budapesti Nemzeti Színház bemutatta Peju Javorov (1878–1914), a kiváló bolgár költő drámáját, a Zivatart, s ekkor mondja ki Schöpflin: "Valóban szégyenletesen keveset tudunk a bolgárok irodalmáról", 1940-ben pedig, a Nemzeti Színház Kamaraszínházában bemutatott Milan Begović (1876–1948) darab, a Ki a harmadik? kapcsán írja: "A délszláv színpadról és drámáról nem

7. Mohácsi Jenő: Ivan Cankar: Jernej, a béres. Nyugat 1930. II: 726–727.

8. Ivan Cankar: Jernej szolgalegény és az ő igazsága, Mihaszna Marko és Mátyás király. Ford. Pável Ágoston. Budapest 1937 , Nyugat Kiadó és Irodalmi R. T. 208 1. Pável Ágoston bevezetőjével, amely külön is megjelent a Nyugatban: Pável Ágoston: Cankar Iván. Nyugat 1937. II: 281–283.

9. Nagy Lajos, Nagypál István Schöpflin Gyula : Jernej szolgalegény. Ivan Cankar regénye. Nyugat 1937. II: 458–460.

10. Schöpflin Aladár: Bemutatók (Zivatar). Nyugat 1938. I: 31.: Schöpflin Aladár: Színházi bemutatók (Ki a harmadik?). Nyugat 1940. 30–30.

sokat tudunk." A Javorov-bemutatóról őszintén még azt is bevallja, hogy "meglepetés számunkra a Nemzeti Színházban előadott Zivatar, Javorov Peju színműve", a Begović-bemutató kapcsán pedig megjegyzi, hogy az "kedvező véleményt kelt Zágráb színházi kultúrájáról". (Hadd tegyük hozzá, hogy Schöpflin Aladár Javorov-kritikája a teljes Nyugat jószerével egyetlen bolgár vonatkozású írása!)

A Nyugat nagy érdeme, hogy Ivan Čankar szlovén írót végérvényesen felfedezte a magyar olvasók és irodalomkedvelők számára. Bár roppant szerényen, Jovan Dučić verseinek közlésével – épp a Nyugat-jubileum kapcsán – közrejátszott abban is, hogy kedvezőbb benyomást keltsen a kortársi szerb költészetről. A véletlen úgy hozta, hogy épp a negyedszázados jubileum idején Jugoszlávia budapesti követe a diplomáciai pályán futó Jovan Dučić volt, aki előzékenyen három versét is ajánlotta a Nyugatnak (Éjszaka; Teremtés; Refrain), melyeket a költő francia nyersfordításai alapján maga Babits Mihály közvetített a magyar olvasók felé. (Jovan Dučićtól egyébként 1914-ben már Kosztolányi Dezső is fordított, majd Szabó Lőrinc is fordított tőle.)

Mást is tett azonban a Nyugat a délszláv irodalmak megismertetése érdekében. 1932-ben és 1936-ban a jugoszláviai Kázmér Ernő, eme egyszemélyben széplélek, kritikus és kereskedelmi ügynök tollából közölt előbb egy elnagyolt összefoglalást A horvát irodalom múltja, jelene és jövője címmel, majd Kis riportok a jugoszláv irodalomból cím alatt mozaik-összeállítást, amely lényegében nem sokat mondhatott a teljesen tájékozatlan hazai olvasónak.[11] Figyelemre méltó azonban, hogy a magyar folyóiratok közül a Nyugat a legelsők között hozza Miroslav Krleža rövid jellemzését is, épp a korábbi írás egyik bekezdésében: "A modern (horvát) próza már szervesebben kapcsolódik a hagyományokba. Az elbeszélő irodalom valóban friss és új lehetőségeit Miroslav Krleža, a mai horvát irodalom legérdekesebb alakja hozza, aki kereső, önmagából és a világból kivágyó, önmarcangoló verseken túl, a világháborút végigharcolja, hogy megírhassa a horvát honvéd céltalan szenvedésének nagy novelláit, a legtöretlenebb dosztojevszkiji hatásból fakadó nagy elbeszélését, a Vražji otok (Ördögsziget) diákjáról, majd több nagysikerű drámában az ausztricizmustól megfertőzött horvát polgári társadalom eszmenélküliségét ostorozza." Mi több, a már 1941 elején kivégzett horvát kommunista író, August Cesarecről (1893–1941) is szó esik: "August Cesarec elbeszélései az új orosz írók húrjain rezdülnek pozitív, egyre népszerűbb írásokká. Általában: Gladkov, Ilja Ehrenburg, és mások hatásából a fiatal horvát írók nem tudnak szabadulni."

A szomszédos délszláv irodalmak iránti növekvő rokonszenvének legszembetűnőbb tanújelét adta a Nyugat utolsó számainak egyikében. A Magyarország és Jugoszlávia közötti baráti, jószomszédi kapcsolatok kibontakozásának sokat ígérő távlataival számolva az Egyetemi Nyomda 1939-ben elhatározta, hogy megindítja Délszláv Írók-sorozatát, amelyben a szomszédos, újabb szerb, horvát és szlovén irodalom remekeit

11. Kázmér Ernő: A horvát irodalom múltja, jelene és jövője. Nyugat 1932. Nyugat 1932. II:79–84., Kázmér Ernő: Kis riportok a jugoszláv irodalomból. Nyugat 1936. II:69–72. Branislav Nušićról, Ivana Brlić-Mažuranićról, Ksaver Šandor Djalskiról és Josip Kozaracról: az előbbi írás Zágrábból, az utóbbi Dubrovnikból kelt. Említésre méltó Herceg János írása is, amellyel a Nyugat a modern szerb-horvát irodalmi nyelv megalkotója, Vuk Stefanović Karadžić (1787–1864) születésének 150. évfordulójára emlékezett. Herceg János: Vuk Karadzsics. Nyugat 1938. I:89.

jelenteti meg magyar fordításban. A sorozatot kezdetben tizenkét kötetre tervezték, de az események alakulásának gyors, tragikus sodrában e kapcsolattörténeti fontosságú kezdeményezés megvalósítására már nem kerülhetett sor. Mégis, 1940–1941 telén még megjelenhetett az első három kötet: a Nyugat "felfedezettje", a szlovén Ivan Čankar A szegénysoron című újabb regénye, a horvát Slavko Kolar (1891–1963) válogatott elbeszéléseinek kötete Ítéletnap címmel, s Miloš Crnjanski (1893–1977) Örökös vándorlás című regénye. A Nyugat sietett üdvözölni e délszláv könyvek megjelenését: 1941. áprilisi számában – csupán napokkal a két ország közötti baráti szerződés megszegése előtt – Keresztury Dezső méltatta a Három délszláv író magyarul megjelent köteteit.[12] A sorozatról szólva Keresztury világosan látta, hogy "a politikai szempontokon túlmenő mélyebb és nagyobb jelentőséget kell neki tulajdonítanunk". De egyértelműen mondotta ki ezt is: "Ha például tudomásul vesszük, hogy a cseh, lengyel, horvát s szerb irodalom fejlődésében mennyi a miénkkel rokon vonás, a magunk történelmi útja is sok ponton megvilágosodik... A magyar irodalom s Budapest még csak sugároz valamit a maga nagy fényeiből dél felé, de maga egyre inkább s egyre kizárólagosabban nyugat felé fordul termékenyítő ihletért. Hogy szomszédaink ugyanezt teszik, inkább közös fogyatkozás, mint közös erény."

A Nyugat programjának ez is így egyik vetülete lehet közel három és fél évtized alakulásának ívében, hiszen "kelet népe" fokozatosan utat talált a legközelebbi szomszédba vagy szomszédig is, még ha nem is mindig a legközvetlenebb, legközelebbi úton-módon. A teljességet igénylő világirodalmi kitekintés fokozatosan vált a Nyugat tudatos programjává, a kelet-európai, szomszédos népek irodalmának felfedezése pedig csupán ennek részeként kérhető számon tőle. Kényszerű megszűnése is meghiúsította a szomszédba mutató fokozódó érdeklődésének, tájékozódásának kibontakoztatását, s a háború éveiben örökébe lépő Magyar Csillag sem vállalhatta már ezt. De ettől eltekintve, a Nyugat és a délszláv népek irodalmának viszonya nem alakulhatott a kor hazai világirodalmi köztudatának meghatározóin, szigorúbban fogalmazva: korlátain túl. Ezt a világirodalmi köztudatot a harmincas évek derekától Babitsnak Az európai irodalom története is tükrözi, illetőleg formálja, még később Szerb Antal népszerű A világirodalom története, melyekben ezek az irodalmak teljesen figyelmen kívül maradtak, vagy a kisebb európai irodalmak sorában említésük érdektelen volt. A Nyugat időszaka e tekintetben s eme irodalmak viszonyában egyébként is rendkívül mostoha s meg nem értő volt. Ezen a Nyugat nem változtathatott.

12. Keresztury Dezső: Három délszláv író. Nyugat 1941. 183–185.

TANULMÁNYOK AZ ESZTÉTIKA ÉS AZ IRODALOMELMÉLET KÖRÉBŐL

SZILI JÓZSEF

AZ ESZTÉTIKAI TÁRGY MINT SZEMANTIKAI PROBLÉMA

A VIII. Nemzetközi Esztétikai Kongresszuson (Darmstadt, 1976) külön szekció foglalkozott az esztétikai tárgy kérdésével. Az előadók úgyszólván kivétel nélkül abból indultak ki, hogy az esztétikai tárgyat csak a szubjektum és objektum szoros kölcsönhatásában, megbonthatatlan egységében lehet megragadni. Ugyancsak közös vonása volt az itt elhangzó (pontosabban az írásban beküldött és a rapportőrök által összefoglalt) előadásoknak az is, hogy nem választották külön egymástól az ismeretelméleti és a lételméleti aspektusokat, sőt hangsúlyozták, hogy az esztétikai tárgyat egységük vagy azonosságuk jellemzi. Eszerint az esztétikai tárgy az "ontológiai megismerés" sajátos esete.

Ezekre az egyezésekre már az első napon felhívta a figyelmet Calvin Seerveld (Kanada). Észrevétele sajnos nem keltett visszhangot, holott a kongresszus jelentős eredménye lehetett volna, ha még inkább felszínre kerül ez a lappangó közmegegyezés. Feltehetően azt jelzi ez az egyetértés, hogy ezekben az alapvető esztétikai kérdéskörökben már nyugvópont felé közeledik a kutatás. Nem arra gondolok, mintha esztétikai, filozófiai problémákat szótöbbséggel, kongresszusi határozatokkal lehetne megoldani, de figyelemre méltó, ha ilyen lényegi kérdésekben egymástól gyökeresen különböző filozófiai irányzatok képviselőinek az álláspontja találkozik.

Hogy ez mennyire nem a világnézeti különbségek kiegyenlítődését jelenti, az kiderülhetett például Romano Galeffi (Brazília) véleményéből. Ő éppenséggel a kantianizmusnak tulajdonított közvetítő, szintetizáló megoldást ("intermidiary position", ill. synthèse onto-gnoseologique"[1]) a szubjektum és az objektum viszonyának a megítélésében, szemben az objektum szerepét szerinte túlértékelő "empirizmussal" és a szubjektum szerepét kizárólagossá változtató "idealizmussal". Stephen Nachtsheim (NSzK) Nicolai Hartmann ontologizmusára hivatkozva beszélt a "tárgyiságok" és a "szubjektumfunkciók" egymást átható rendszereiről, mivel szerinte az esztétikában "a szubjektivitás és a lét egyaránt eredeti, szigorúan korrelatív és egymást konstituáló alaptényezők" ("Subjektivität und Sein als gleichursprüngliche, streng korrelative und füreinander konstitutive Fundamentalfaktoren"[2]). Az a gondolat, amelyet Az esztétikum sajátosságában Lukács György különösen hangsúlyozott (ti. hogy az

1. Az idézetek a kongresszusi előadások rezüméit tartalmazó nyomtatványon alapulnak: Achter Internationaler Kongress für Ästhetik, Darmstadt 1976. 101, 28.
2. I. m. 57.

esztétikum szférájában nincsen objektum szubjektum nélkül[3]), egyaránt feltűnt Brasidas Tsouchlos (Görögország) és L. I. Novikova (Szovjetunió) gondolatmenetében, de a többi dolgozattól sem volt idegen. A szocialista országokat képviselő résztvevők azonban nemcsak a szubjektum-objektum ellentmondásegységet emelték ki, hanem azt is, hogy az esztétikai tárgy objektivitása társadalmi objektivitás. Ezt az álláspontot az egyik rapportőr, R. P. Vlasblom (Hollandia), egyszerűen "a szovjet esztétika" álláspontjának minősítette, amely "hangsúlyozza a szubjektum és az objektum dialektikus viszonyát a társadalmi és történelmi tények kontextusában, a viszonyok dinamikus szövevényét" ("stresses the dialectical relationship between subject and object in a context of social and historical data, a dynamical network of relations"[4]). A "társadalmi objektivitás" persze nemcsak a szovjet esztétikusok fejtegetéseiben játszott nagy szerepet. Helyet kapott például T. Kuklinkova (Csehszlovákia) előadásában, s az én előadásom - Lukács esztétikájáról szólva - szintén érintette ezt a problémát.

Tulajdonképpen az esztétikai tárgy objektivitásának ez az értelmezése (ti. hogy a társadalmi, történelmi valóságot, saját történelmét, önnön emberségét alkotó embert jelöljük meg döntő mozzanatként) vonja meg a választóvonalat a következetesen materialista és az idealista álláspontok között. (Mégpedig függetlenül attól, hogy ez is, az is elismerheti a szubjektum és az objektum kölcsönhatását, egymást feltételező egységét mint az esztétikai tárgy közvetlen létmegnyilvánulását.) Kuklinkova ebből az alapvetően fontos kiegészítő szempontból bírálta Hartmann és Ingarden műalkotáskoncepcióját: "az esztétikainak túl kell lépnie az egyéni tudatszféra határain és az érték teremtőjét a történelmi ember gyakorlati társadalmi tevékenységében kell feltalálnia" (". . . muss die Ästhetik die Grenzen der individuellen Bewusstseinssphäre überschreiten und die praktische gesellschaftliche Tätigkeit des geschichtlichen Menschen als Wertdemiurgos befragen"[5]).

Szemantikai problémák

A kongresszusi előadások eltérő terminológiája némileg differenciálta az említett hasonlóságokat. Tény az, hogy a legalapvetőbb terminus technicusok tekintetében sincs meg a szemantikai tisztázás igénye, bármennyire elvárható ez azoktól a filozófusoktól, akik ennyire centrális s ezért viszonylag korlátozott kategóriakészletű tárgykörrel foglalkoznak.

A következőkben elsősorban azt vizsgáljuk meg, milyen szemantikai előfeltételek alapján tekinthető pontosan meghatározott fogalomnak a "szubjektum" és az "objektum" fogalma, majd kitérünk az "esztétikai tárgy" szinonímáiként szereplő terminusok problémájára. Csak érintőlegesen foglalkozunk az "esztétikai tárgy" dialektikus materialista elméletének tartalmi problémáival, mindenekelőtt azokat a tanulságokat összegezve, amelyek a "szubjektum-objektum" viszony ismeretelméleti, ontológiai, esztétikai vonatkozásában menet közben felmerülnek. A dolgozat célja elsősorban az, hogy a fogalmak közötti kielégítően pontos különbségtevés jelentőségére hívja fel a figyelmet.

3. Lukács György: Az esztétikum sajátossága, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1965. I. 515 és köv.

4. Achter Internationaler Kongress..., 101.

5. I. m. 46.

Az ilyen különbségtevések hiánya folytán az említett kongresszusi előadásokban az "esztétikai tárgy" nemegyszer észrevétlenül "áttűnt" abba a tárgyba, amelyet a "tárgy", illetve "objektum" szó az ismeretelmélet legáltalánosabb, legalapvetőbb szituációjában jelent. Tudniillik abban a szituációban, amely a tudat és az anyag, a szubjektum és az objektum viszonyát a lehető legtisztábban, az elvontság és az általánosság lehető legmagasabb fokán fejezi ki. Az előadó az "esztétikai szubjektumra" és az "esztétikai tárgyra" gondol, holott itt az általános ismeretelméleti szituáció szubjektumát és objektumát kellene szem előtt tartania.[6]

Például Galeffi vázlatos és szemléletes rendszerezése mögött is ez az összetévesztés lappang: az esztétikai szubjektumot és objektumot egyszerűen azonosnak tartja az ismeretelméleti szubjektummal és objektummal. Következésképp az esztétikai tárgy és az esztétikai szubjektum viszonyát közvetlenül azonositja azzal a tárgy-alany viszonnyal, amely valóban alkalmas az olyan megkülönböztető minősítésekre, mint amilyen az "empirizmus versus idealizmus" és a "materializmus versus idealizmus". Ez a logikai hiba független a szubjektív ideológiai intencióktól: idealisták és materialisták egyaránt elkövethetik.

Szemantikai hibalehetőségek

Valamennyi szemantikai hibalehetőség közvetlenül nyelvi kérdés, a szinonímia vagy homonímia problémája. A hiba genezisét nyomozva a jelentés mélyebb szintjeinek rétegeződését is figyelembe kell vennünk.

A következőkben három ilyen réteget különböztetek meg: (1) a köznyelvi szinonímia és homonímia eseteit, (2) a formális, absztrakt funkciót meghatározó, (problémajelölő, alkalmazást jelölő) fogalmak és (3) a tartalmas, konkrét meghatározottsággal bíró (problémamegoldást tartalmazó, alkalmazott) fogalmak felcserélésének az eseteit. Természetesen a két utóbbi (2,3) változat szintén nyelvi szinonímián, illetve homonímián alapul, de úgy látszik, nem egyszerűen a megnevezés, a jel azonossága az összetévesztés oka, hanem a jelentésben rejlő látszatazonosság, noha a jelentés többértelmű. A többértelműség természetesen kontextuális, s mint ilyen objektív. (Lásd Galeffi esetét, aki nem vette figyelembe az esztétikai és az ismeretelméleti kontextus objektív különbségét.) Ezeknek az inherens jelentéskülönbségeknek a vizsgálata filozófiai fogalmak esetében igen indokolt, noha a filozófusok fel vannak készülve arra, hogy elkerüljék a nyelvi jel azonosságán múló fogalomtévesztés egyszerű eseteit. Az összetévesztést a bonyolultabb esetekben is a nyelvi jel azonossága könnyíti meg, de az is, hogy a megnevezéssel jelölt különböző jelentésrendszerek egy közös, összefoglaló, általános jelentésrendszer szintjén egyesülhetnek. Pl. a problémamegjelölő jelentés szintjén egyesülhetnek a probléma különböző megoldásai, vagy a probléma-megjelöléssel egyesül egy meghatározott problémamegoldás, é. í. t. Ha nem az objektív fogalmi rendszerkontextusból indulunk ki, előfordulhat, hogy téves jelentést tulajdonítunk az adott homonímának.

6. Vö.: Lukács, i. m., 514: "az esztétika történetében a legkülönfélébb félremagyarázások részint onnan származtak, hogy az esztétikumot egyszerűen az ismeretelmélet sémája szerint szemlélték".

Jelentésváltozatok a természetes nyelv szókincsében

1.1. Nézzük meg egy szótárban az alany címszó jelentéseit. Bizonyos hibalehetőségek szinte teljesen kizártak: az esztétikai alany aligha keverhető össze a nyelvtani, s még kevésbé a jogalany vagy a kertészeti alany (az oltás alanya) fogalmával. Az ismeretelmélet és a pszichológia alany fogalma azonban gyakran összemosódik mind a filozófiai, mind a lélektani munkákban.

1.2. Noha félreértések közvetlenül a nyelvi jel azonosságán alapulnak, látnunk kell, hogy ez az azonosság elvont értelmű, nem közvetlen – abban az értelemben, hogy nem függ a nyelvi kifejezés konkrét formájától. Független például attól, vajon a latin szubjektum vagy a magyar alany szót használjuk-e. Itt tehát valamilyen jelentésazonosságról van szó, ami más, mint az a megfelelés, amely a jelölés szintjén áll fenn a nyelvi jel írott és mondott változata között. Egyszerűbben szólva: (a) ugyanaz a szó több különböző fogalmat jelölhet: (b) ugyanazt a fogalmat több különböző nyelvi jel, illetve jelegyüttes jelölheti (nemcsak mint terminusok, mint a fogalom megnevezései, hanem úgy mint a fogalom nyelvileg részletezett meghatározásai).

1.3. A fogalmak problémái tárgyalhatók a jelentés problémáiként is, a nyelvi jel-jelentés-jelölés összefüggésében.[7] Egyszerűbb azonban abból a feltevésből kiindulni, hogy ezek a különböző jelentések valójában különböző fogalmak (közvetlenül nézve: intenziók) s összefüggéseik nem nyelvrendszer és tárgyrendszer közötti, hanem tárgyrendszerek, illetve egyszerűen rendszerek közötti összefüggések.

A jelöletlen rendszerszint-különbségekből eredő szemantikai problémák

2.1. A formális meghatározottság színtje. Létezik a szubjektum vagy az objektum szavakkal megnevezett fogalmaknak egy általános vonatkozású, pusztán formális szinten meghatározott válfaja.

2.11. Ez az általánosság olyasféleképpen adódik, ahogyan az "alany" szó különböző szótári jelentéseiből egyetlen közös jelentés vonható ki – az alany mint olyan, mindenféle konkrét (nyelvtani, pszichológiai stb.) értelmezés nélkül. Mármost az alany filozófiai fogalma is létezhetik ehhez hasonló általánosságban, minden további meghatározottság nélkül, olyan tartalmi jegyek nélkül, amelyek va-

7. Antal László: A jelentés világa (Magvető, 1978) c. tanulmánya helyesen érvel amellett, hogy a "szó" jelentése nem a szó fogalma, hanem a "szó" jel alkalmazásának (társadalmilag objektív) szabálya. Ez a szabály határozza meg, milyen halmaz eleme a jel denotatuma. Úgy látszik, ha a szó fogalom megnevezésének fogható fel, a szó jelentése a fogalom tartalmának (intenziójának) felel meg, denotatuma pedig a fogalom terjedelme (extenziója). A logika aspektusából ez a szó (ti. mint terminus). A nyelv oldaláról nézve: vagy elfogadjuk ezt az azonosságot, vagy – mivel a "megnevezés" nem azonos a "jelentéssel" vagy a "jelöléssel" – átjárhatatlan különbséget tételezünk fel. A gyakorlatban azonban így használjuk terminusként a szavakat, s nemcsak akkor, amikor fogalmak fogalmakként való jelölésére használjuk fel őket.

lamilyen ismeretelméleti, ontológiai, történetfilozófiai stb. rendszerben elfoglalt konkrét helyéből és szerepköréből következnének.

A filozófia köznyelvi szókészletéhez tartoznak az olyan terminusok, amelyek, noha különböző tartalmúak az egyes filozófiai rendszerekben, mindnyájuk számára ugyanazokat a filozófiai problémákat jelölik meg. Úgy jelölik meg a materiálisan meghatározandó fogalom helyét, szerepkörét, hogy ez a jelölés mint kérdésfeltevés, objektíve azonos minden megközelítés számára. Az egységes kidolgozások azonban magukban rejtik azt a tendenciát, hogy rányomják megoldásuk bélyegét magára a kérdésfeltevésre. Ez a tendencia már hozzájárul a fogalom többértelműsítéséhez.

2.12. A problémát, szerepkört, funkciót általánosságban jelölő fogalom alig több nominális meghatározásánál. Intenziója jelöli meg alkalmazhatóságát, alkalmazásának körét, noha csak általánosságban és formálisan. Olyan fogalom ez, amelynek meghatározása a fogalom alkalmazásának megállapítása. Természetesen az ilyen meghatározás is implikál előfeltételeket és következményeket, vagyis rendszerkontextust, de ez a fogalom az alkalmazás szabályszerűségeiként tartalmazza őket, mint objektív lehetőségeket. Ezek az objektív lehetőségek is elvontak: konkrétak a konkrét rendszerben, annak konkrét kontextusában megnyilvánuló lehetőségek, midőn az alkalmazásra valóban sor kerül. Ez a két fázis egy bizonyos rendszersíkon átmehet egymásba, egy másik aspektusból nézve elválasztható egymástól.

Ez akkor is kiderül, ha föltesszük a kérdést: Azonos-e az alkalmazást meghatározó fogalom a fogalom alkalmazásával?

Tételezzük fel az azonosságot. Ez azt jelenti, hogy a nominális meghatározás kiegészül a materiális meghatározással, vagyis a konkrét rendszerben betöltött funkcióból eredő jegyekkel. A materiális meghatározottságú fogalom természetesen magába foglalja nominális meghatározottságát is, ha másképpen nem, úgy puszta megnevezésével, amely a nominális meghatározás szintjén egyéb nevek rendszerében bármikor elhelyezhető. A materiális meghatározottsággal való kiegészülés azonban lényeges különbséget hoz létre az erre a lehetőségre kijelölt és a lehetőséget már megvalósító fogalom között. A fogalomnak ez az átváltozása (a fogalom hegeli fejlődése) nem a formális logika színterén játszódik le. Ha az egyes fejlődési fázisokat egymástól elkülönítve határozzuk meg, a meghatározások különálló fogalmak meghatározásai. A "fogalom fejlődésének" folyamatát tekintve azonban lényeges feltevés, hogy a fogalom változásainak valamennyi fázisán keresztül megőrzi azonosságát. A materiális meghatározás fejlődésén (a megismerés fejlődésén) alapuló fogalom fejlődésének kezdetekor formálisan meghatározott fogalomnak tűnik, amely, mint a térképen a fehér folt, alkalmas arra, hogy magába foglalja e terület jellegzetességeit.

2.14. Ám az általánosság egy másik szintjén (vagy másik dimenziójában) minden fogalom az ilyen területeknek csak a határait jelöli megismerésünk térképén, függetlenül attól, hogy ezek fehér foltok-e, vagy jól feltérképzett vidékek. Ebben az esetben látnunk kell, hogy az a fogalom, amely a lehetséges alkalmazást jelöli, nem foglalhat helyet a konkrét rendszerben. Az a fogalom pedig, amelyet saját konkrét rendszerének kontextusa konkréten meghatároz, nem tételezhető e rendszeren kívül. Ez a homonímia és nem a fogalom azonosságának az esete.

2.21. A legáltalánosabb szinten a "szubjektum" és "objektum" kifejezések formális funkciót jelölnek. (Olyan értelemben, mint a "szubjektum" és "prédikátum" az "S

est P" logikai formulában.) Ezek a funkciók korrelatív és komplementer jellegűek, csak ebben a kölcsönhatásban léteznek. S ebben a kölcsönhatásban igaz az is, hogy nincsen "objektum" "szubjektum" nélkül (és viszont). Természetes az a rendszerszint, amelyen itt ez a kijelentés megjelenik, olyan, hogy nem állítható világnézeti összefüggésbe. (Ez a szint a konrétságnak és különösségnek még azt a fokát sem éri el, mint Lukács Györgynek az esztétikum szférájára vonatkozó, szavakban a fentivel lényegében azonos kijelentése.)

Ez a formális szint még csak azt sem fejezi ki, milyen konkrét szinten, milyen konkrét kontextusban jelöl meg funkciót az "alany" és a "tárgy". Ilyen egymást feltételező alany-tárgy viszony lehetséges a megismerés elvont tételezésének viszonyai között, de a puszta létezés szintjén is.

2.22. Van azonban ezen a szinten, a fogalmak formális meghatározottságának szintjén, a szubjektum és objektum fogalmaknak egy olyan válfaja is, amelyik bármely közvetlen szubjektum-objektum relációtól független, autonom létezőkre utal. Ekkor tulajdonképpen nemcsak az "objektum", hanem a "szubjektum" is tárgyat jelent (objektumot, azaz valamilyen objektív létezőt). Természetesen az ember mindig lehetséges alany egy szubjektum-objektum relációban. Ha azonban a szóhasználat, illetve a fogalom csak így értelmezi alany voltát, akkor ez a szóhasználat nem jelöl konkrétabb meghatározást a mindig lehetségesnél. (Így ha "embereket" az "alanyok" szóval emlegetünk, olyan tárgyakról beszélünk, amelyekhez valamilyen oknál fogva asszociálódott az "alany" szó, de szóhasználatunkból nem következik közvetlenül konkrét szubjektum-objektum reláció.)

2.3. Mármost a szubjektum és az objektum azonosulása az esztétikai visszatükrözés szubjektum-objektum korrelációjában lehet egyszerűen annak a következménye, hogy terminológiailag, szemantikailag nincsen tisztázva, mit kell tulajdonképpen esztétikai tárgynak tekinteni, s hogy ez a tárgy azonos-e azzal, amit a szubjektum visszatükröz. Az ilyen fogalomzavart elősegíti, hogy a nyelvek egy részében több különböző szó jelöli (a latinból kölcsönzött és az anyanyelvi kifejezés) az "objektum" denotátumát, s ezeket a szavakat időnként úgy használják, mintha különböznének a denotátumaik, illetve az is előrodul, hogy valóban különböznek.

Mindenesetre, ha megengedjük azt a feltevést, hogy az esztétikai tárgy csak az esztétikai szubjektum és objektum szoros korrelációjában, szubjektivitással áthatott objektivitásként és objektivitással áthatott szubjektivitásként létezik, felmerül a kérdés, vajon az "esztétikai tárgy" azonos-e azzal az "objektummal", amely a visszatükrözés tárgya, vagy két különböző dolgot neveztünk meg így. Ha például igaz az, hogy – mint Lukács György írja – a műalkotás "az esztétikum egyedül adekvát megvalósulási formája"[8], akkor, ha ez esztétikai tárgy, nem az esztétikai visszatükrözés tárgya. Holott az esztétikai tárgy szerepe, az esztétika alanyához viszonyítva az, hogy a visszatükrözés tárgya legyen. Lukács György azonban – legalábbis Az esztétikum sajátosságának egyik fő gondolatmenetében, amely ellentmondásban áll a mű egy másik, a visszatükrözés szerkezetét leegyszerűsítő gondolatmenetével – következetesen végiggondolja az esztétikai visszatükrözésnek ezt a paradox sajátosságát, ti., hogy a visszatükrözés objektuma egyszerre van innen és túl a visszatükrözés alanyán, egy-

8. Lukács, i.m., I. 470.

szerre kívül és belül a visszatükrözés szubjektív aktusán. Vagyis az idézet utalhat az alany-tárgy ellentmondást tartalmazó egységre is.

2.4. Ad hoc jellegű esztétikai megjegyzésekben nem mindig világos, vajon a szerzők, midőn az esztétikai tárgyat a műalkotással tekintik azonosnak, azonosnak tekintik-e az esztétikai alany által visszatükrözött tárggyal, avagy ez a tárgy kívül és túl van a műalkotáson.

2.5. Az esztétikai tárgy fogalmával kapcsolatban már a puszta problémamegjelölés szintjén is bizonytalanság észlelhető olykor. Ennek az az objektív fogalomtani oka, hogy a tárgyat mint diszkrét dolgot jelölő általános (osztály-) fogalom az absztrakció meghatározott szintjén, az "univerzáliák" szintjén, átcsap a tárgy lényegi minőségét jelölő ún. "absztrakt" fogalomba. Amennyiben, mint fentebb láttuk, az "objektum" (mint a szubjektum-objektum viszony objektuma) és a "diszkrét dolog", "önálló létező" értelmű "objektum" között eltűnik a különbség, szabad út nyílik a minőséget jelölő fogalomba való átcsapáshoz.[9]

A maguk nemében az egyetemesség legfelső fokát képviselő fogalmak – az esztétikum mint olyan, az esztétikai mint olyan, az esztétikai minőség mint olyan és az esztétikai tárgy mint olyan – így nemegyszer egymás szinonímáiként szerepelnek. Lássunk erre néhány kiragadott példát:

1 Az esztétikum sajátosságában az "esztétikum" és az "esztétikai" mindenekelőtt: minőség, tulajdonságként létező lényegiség, amely "áthatja" a neki megfelelő tárgyakat, viszonyokat, formákat, s amely mint sajátosság legadekvátabban a műalkotás sajátosságaként valósul meg; illetve, megfordítva: az esztétikai szférájához tartozó tárgyak, viszonyok, formák stb. inherens tulajdonsága, amely legtisztább, legintenzívebb mivoltában a műalkotás, mint minőség (művészi ség, illetve művészet mint "kontinuum", a szó lukácsi értelmében). Világos, hogy ebben a minőség-fogalomba beleértődik a műalkotás egyedisége, eredetisége, világszerűsége, lezártsága, diszkrét önálló létező volta – ebbe pedig a diszkrét és a kontinuus dialektikája.

Itt tehát az az átmenet diszkrét tárgyiság és kontinuus minőség között nem a problémamegjelölés, hanem a kifejtés, a materiális meghatározások szintjén valósul meg: nem mint szótévesztés, hanem mint a tárgy dialektikus ellentmondásosságának analízise.[10]

2 Az esztétikum nem mint minőség, hanem mint elemek összessége szerepel a következő meghatározásban:

"Barna esztétikum-modellje... az esztétikumot az esztétikai tárgyak, esztétikai alanyok és esztétikai viszonyok összességével azonosítja." Az "elemek" az esztétikai minőségek: "Az esztétikum ... az esztétikai minőségek összessége."[11]

9. Az absztrakt és konkrét fogalmak megkülönböztetéséről l. Az irodalom fogalmának logikai problémái c. tanulmányomat (A fogalom és fajtái c. szakaszban). Helikon, 1975. 1. sz. 5–31.

10. "... Az általánosságban vett művészet elválaszthatatlanul, szervesen összekapcsolódva tételeződik minden egyes műfaj különbségével, és éppen ezzel, akárcsak – és ez itt a döntő szempont – minden egyes műalkotás tételezésével". Lukács György, i. m., I. 583. L. még i. m., I. 571. és k., ill. 620. és k.

11. Szerdahelyi István: A magyar esztétika története (1945–1975), Kossuth, 1976. 519, ill. 512.

3 Feltehetően a "minőség" értelemben fordul elő az "esztétikum" kifejezés, bár ebben az összefüggésben is jelenthet "összességet":

"De ugyanez a folyamat teremtette meg a voltaképpeni esztétikai tárgyat is. Marx az esztétikum keletkezésének ezt az objektív oldalát is pontosan elemezte."[12]

Itt az esztétikum objektív oldala = esztétikai tárgy. Szubjektív oldala feltehetően az esztétikai alany, s így lehetséges az a feltevés, hogy az esztétikum nem más, mint az esztétikai szubjektum-objektum korreláció "mint olyan", mint minden esztétikaiban jelen levő, a dolog esztétikai karakterét meghatározó tulajdonság.

4 "... az esztétikum... nem valamiféle készen kapott természeti tárgy... az esztétikai tárgy: társadalmi objektivitás".[13]

Itt viszont, ha nem is készen kapott természeti tárgyként, de igencsak diszkrét tárgyként tűnik fel egy pillantásra az esztétikum, hogy azután az "objektivitás" kifejezéssel nyerje vissza elvont, minőségre, lényegiségre utaló fogalomalakját.

2.51. Ezekbe a jelentésátmenetekbe mindig beleérthető az univerzáliák szintjén történő átcsapás, illetve olyasféle dialektikus mozgás, amilyen Az esztétikum sajátosságában megmagyarázza a diszkrét és kontinuus viszonyát, az inherenciát, a módot, ahogyan a minőség kontinuuma egyediségként tárgyiasul (és viszont).

A dialektikus azonosság természetesen nem zárja ki azt, hogy a formális logika összefüggésében meg kell különböztetnünk ezeket a "fejlődésfázisokat". Nem mindegy, hogy a művészetet a konkrét műalkotások konkrét összességének tekintjük, vagy a műalkotás mint olyan lényegét felölelő minőségnek. Az absztrakt általános és konkrét általános fogalmak közötti különbség elmosódása némely esetben rejtett elméleti hibák forrása lehet.

2.52. Amennyiben úgy értelmezzük az esztétikai szubjektum-objektum viszonyt, hogy az esztétikai szubjektum a valóság "esztétikai minőségét" (illetve "a valóságot az ő esztétikai minőségében") tükrözi vissza, sajátítja el stb., feltehető, hogy az esztétikai minőséget tekintjük esztétikai tárgynak.

2.53. Az is előfordul, hogy az alkotó-mű-befogadó viszonyt, a művészeti kommunikációs viszonyt úgy értelmezik, mintha ez közvetlenül, minden változás nélkül azonos lehetne az alapvető esztétikai, sőt ezen keresztül az alapvető ismeretelméleti szubjektum-objektum viszonnyal, minthogy az alkotó és a befogadó leírható mint "alany", a műalkotás pedig mint "tárgy".[14]

2.54. Nincs különösebb elméleti jelentősége annak, hogy nemegyszer a műalkotás szerepel az esztétikai visszatükrözés alanyaként – legalábbis nyelvtani alanyként ("a műalkotás visszatükrözi az életet" stb.). A szerzők ilyenkor rendszerint úgy értik a dolgot, hogy az alkotó vagy a befogadó tükrözi vissza a műalkotást és a műalkotás által közvetített tárgyat ("az életet", "a valóságot", "az ember világát", "a társadalom és a természet anyagcseréjét" stb.). Vagyis ez a fogalmazás nem érinti azt a hipotézist, amely szerint az esztétikai visszatükrözés az alkotás és befogadás korrelatív tárgyias tényezői által szubjektíve megvalósuló, megelevenedő, objektív érvényű tárgyiasság, az eleven, valóságos műalkotás közegén belül zajlik le. Ez folyamatként,

12. Zoltai Dénes: Az esztétika rövid története, Kossuth, 1972. 213.

13. Uo.

14. Erről l. A művészi visszatükrözés szerkezete c. dolgozatomat (Literatura, 1975. 1.sz. 3–9.)

emberi tevékenységként öleli fel magába a szubjektum és objektum pólusait, kölcsönhatásait. Eszerint az esztétikai visszatükrözés aktusa nem választható szét alkotóra és befogadókra mint "szubjektumra", s a tőlük függetlenül létező valóságra mint "objektumra". A visszatükrözés objektuma természetesen nem lehet az alkotótól, befogadótól, valóságtól függetlennek tekintett műalkotás sem. Az ilyen és hasonló kérdések felvetése és megoldása természetesen már a fogalmak materiális meghatározásának régiójába tartozik.

3. A materiális meghatározottság szintje

A fogalomcsere elkövetését mindenekelőtt a megnevezés (a terminus) azonossága és az a látszatazonosság segíti elő, amely a formális meghatározottság szintjén semlegesíti, eltünteti a materiális meghatározottság szintjén fennálló különbségeket.

A materiális meghatározottság szintjén elvileg nem lehetséges fogalomtévesztés, hiszen az objektív meghatározások vagy, még inkább, meghatározottságok rendszere éppen azt az áttetszőséget szünteti meg, amely az elvontabb, formálisabb szinteken lehetővé tette az alakváltást.

A formális és materális meghatározottság szintjei elméleti, fogalmi rendszerekben nem egyszer s mindenkorra kialakult merev hierarchiát alkotnak. Pontosabban: filozófiai előfeltevések függvénye lehet az ilyen hierarchia, amely csak bizonyos feltevésekhez képest "objektív" (konzisztens). Így az a terminus, amely pusztán problémamegjelölésnek látszik, bizonyos előfeltevések kontextusában már a materiális meghatározottság beleértéséből származó irányultságot rejtheti magában.

3.11. A "szubjektum" és "objektum" fogalmak mint viszonyfogalmak filozófiai alkalmazásának legáltalánosabb szintje az az ismeretelméleti alkalmazás, amely az ismeretelmélet végső kérdéseinek a feltevéséhez kapcsolódik. Ezen a szinten a szubjektum a megismerő (a megismerés aktusában), a tárgy pedig (ugyanebben az aktusban) a megismerés tárgya. A dialektikus materializmus értelmében ez a szubjektum-objektum viszony az anyaggal szembeállított megismerő tudat és a semmi tudatit nem tartalmazó anyag oppozíciójával egyenlő. Az ismeretelmélet végső kérdései (pl. az a kérdés, hogy mi az elsődleges és független létező) közvetlenül erre a tudat-anyag oppozícióra, erre a filozófiailag legáltalánosabb ismeretelméleti szituációra vonatkoznak.

Ez egyszersmind az egyetlen tisztán ismeretelméleti szituáció. Itt a tudat a léttel áll szemben. Ezen a szinten a tudat létezéséről legfeljebb annyit mondhatunk: tisztán visszatükröződés. Minden más ismeretelméleti szituáció, még ha tartalmaz is "megismerő versus megismerendő" (szubjektum-objektum) típusú oppozíciót, egészében a lét körébe tartozik.[15]

15. A szubjektum-objektum oppozíció különböző jelentéseire V. V. Vanszlov is felhívta a figyelmet (A szép problémája, Gondolat, 1958. 66.) A hazai filozófiai és pszichológiai vonatkozású ismeretelméleti vitáról ld.: Vereczkei Lajos: A marxista tudatfelfogás a tanulási, megerősítési és motivációs elméletek tükrében. Akadémiai, 1975. Különösen: A tudat vizsgálatának marxista filozófiai alapja és története (13–66).

3. 12. Az ismeretelmélet tárgyának területén ilyen további konkrét, különös rendszerszint a konkrét, különös megismerésmódok szubjektum-objektum viszonyainak szintje. Például a tudományos vagy az esztétikai visszatükröződés szubjektum-objektum viszonyaié.

A mechanikus materializmus rendszerint nem különbözteti meg ezt a szintet a megismerés általánosabb szintjétől. Feltételezi, hogy változatlanul ugyanaz a tudat-anyag szembenállás (és elkülönülés) áll fenn ezen a szinten is, mint az általánosabb szinten. Ez a feltevés beleértődik a "szubjektum", "objektum", "tudat", "lét" "megismerés", "anyag" stb. terminusok pusztán problémamegjelölő jelentésébe is (vö. 3.).

Az esztétikai kérdések ismeretelméleti megközelítésében előfordul, hogy a materialista intenciójú esztéta nem különbözteti meg az általános szintet a tudományos megismerés különös szintjétől, viszont megkülönbözteti a tudományos visszatükrözéstől az esztétikai visszatükrözést, amely így egyszersmind a megismerétől mint olyantól is megkülönböződik. (Ilyesformán Lukács György Az esztétikum sajátosságának egyik, a mechanikus materializmus problémafelvetésétől befolyásolt gondolatmenetében, az esztétikai visszatükrözést a megismerés nem "tulajdonképpeni", hanem inkább csak "előkészítő" vagy "a szubjektumra vonatkoztatott" típusává kénytelen degradálni. Viszont művének egy másik gondolatmenetében, az imént említettel ellentmondásban, a tudományos visszatükrözést is az esztétikaival egy szinten, a visszatükrözés különös módjaként fogja fel. Így ebben az összefüggésben nem ellentmondásos az az elgondolása, hogy az esztétikai visszatükrözés is képes a maga tárgyának adekvát visszatükrözésére.[16])

3.2. Természetesen szemantikai vizsgálódásunk szempontjából nincs jelentősége annak, vajon megismerésnek tekintjük-e vagy nem azt a viszonyt, amely esztétikai szubjektum és objektum között fennáll. Annak viszont van, hogy vajon gondolatmenetünk feltételez-e a fentiekhez hasonló szintkülönbségeket, s ha igen, kifejezésre jut-e ez terminológiánkban.

N. B. A megismerést olyan tudati tevékenységnek tekintjük, amely képes valamilyen lényeges vonatkozásban tárgyának megközelítőleg adekvát visszatükrözésére.

3.21. Nyilvánvalónak tetszik, hogy mást jelent a "szubjektum", ha az esztétikai viszonyt nem megismerő, hanem alkotó tevékenységgel azonosítjuk. Ekkor az alkotás tárgya is más, mint a megismerésé.

3.22. Ha materiális meghatározottságú fogalmakban gondolkodunk, ez a különbség nem szükségszerű. Vagyis lehetséges olyan dialektikus rendszer, amelyben azonos a megismerés alanya az alkotásával, azonos a két tevékenység tárgya is, és a két különböző folyamat egészében és lényegében egybeesik. A marxista esztétika újabb fejlődését az alkotás-megismerés dialektikus ellentmondásegységén alapuló esztétikai tevékenység sajátszerűségének felismerése jellemzi. Ez a tendencia magáévá teszi az ember alkotó és önteremtő tevékenységéről szóló marxi gondolatokat és meghaladja az esztétikai kérdések korábban dívó, egyoldalúan ismeretelméleti megközelítését.

16. Az esztétikum sajátosságának e két, egymásnak ellentmondó tendenciájáról ld. A művészi visszatükrözés szerkezete Christopher Caudwell és Lukács György esztétikai rendszerében c. tanulmányomat ("Vár egy új világ" – Tanulmányok a szocialista irodalom történetéből, Akadémiai Kiadó, 1975. 316–403., különösen A művészi visszatükrözés sajátosságának és tárgyának problémája c. fejezetet (369–388).

3.3. Az esztétikai viszonyt mint megismerést is megkülönböztethetjük a tudományos megismeréstől. Hagyományosan az "esztézis", az érzékelésben, észlelésben, szemléletben végbemenő általánosító tevékenység, az érzékelés és az érzelmek logikája, a képi gondolkodás, a racionálisan értelmezett intuíció stb. fogalmak utalnak az esztétikai megismerés sajátosságára. Az ilyen jellegű sajátosságoknak felel meg eszerint az esztétikai megismerés alanyának és tárgyának a jellege is. Az alany az "érzéki vagy érzékelő tudat", a közvetlenül vagy közvetve érzéki átélésre, megelevenítésre alkalmas "képzelet", az emberi egyén egyedi biofizikai és társadalmi létezéséhez egyaránt kötődő "öntudat", illetve "én-tudat", amely a maga "énségébe" beleérti, beleérzi a nagyobb közösség, sőt az emberiség "közös Énjét" (Caudwell), a "különösség szintjén" éli át, teszi átélhetővé "az emberiség fejlődésének öntudatát" (Lukács).

Ismeretesek misztikus, esztetizmusba hajló esztétikai tendenciák, amelyek az esztétikai megismerést a tudományos megismerés fölé helyezik, sőt a megismerés egyetlen tökéletes módjának tekintik. (Pl. az amerikai új kritikusok közül J. C. Ransom, Allen Tate és Cleanth Brooks képviselt ilyen nézeteket.[17]) Említettem Lukács egyik gondolatmenetét, amely szerint "az, amit a műalkotás kínál, egyszerre lehet több és kevesebb is, mint a megismerés".[18] Természetesen az olyan definició, amely a tudományos megismerést tekinti a megismerés kizárólagos modelljének, per definitionem kizárja az esztétikai tevékenységet a megismerés adekvát módozataiból.

3.4. Alkotásnak azt az aktust tekintjük, amely meglevő elemekből új, eladdig elvileg nem létező, "elképzelhetetlen" képződményt hoz létre. Vagyis létezést teremt úgy, hogy megteremti a teremtmény létezésének feltételeit is. Ehhez fel kell ismernie, hogy a strukturálódás bizonyos közegeiben megvannak azok a lehetőségek, amelyek a képződmény strukturálódását, fennállását lehetővé teszik, mihelyt a teremtmény létrejön, sőt éppen létrejötte feltétele a feltételek létezésének is. E bonyolult, eleven kapcsolatrendszernek megfelelően választja ki az új képződményhez szükséges elemeket és alakítja ki a külső-belső közvetítésre alkalmas belső kapcsolataikat. Az az energiaközvetítő, transzformáló rendszer, amely így létrejön, egyaránt gazdálkodik természeti, társadalmi, objektív és energiaforrásokkal, a nekik megfelelő törvényszerűségek együttesének mint új törvénynek megfelelő rend alapján. Mind e lehetőségek és törvényszerűségek felismerése implicite adva van a műalkotásban, amely egyúttal az önmagát, ezt a komplex rendszert homeosztatikusan fenntartó új törvény felfedezését is magában hordozza.[19]

3.41. Mindez a "felismerés", "felfedezés" az alkotásnak a szó szoros és átvitt értelmében vett "anyagában" valósul meg, amely magába foglalja a műalkotás szorosan

17. Ld. erről a kérdésről Adalékok az új kriticizmus irodalomesztétikájához c. tanulmányomat (Irodalomtudomány - Tanulmányok a XX. századi irodalomtudomány irányzatairól, Akadémiai Kiadó, 1970. 227-274.)

18. Lukács György, i.m., I. 471.

19. Papp Ferenc Esztétika és kibernetika (Valóság, 1965. 7.sz.) a "szép" alakzatok tudatbeli működését a pozitív visszacsatolással működő automatákéhoz hasonlítja. A művészet mint művészet homeosztatikus fennállásáról, önszabályozásáról ld. még: Nyírő Lajos: Irodalomelmélet-korszerű művészet (Magvető, 1967) c. könyvében a Művészet és kibernetika c. tanulmány (74-100), különösen A visszacsatolás elve és a művészet funkcióváltozásai c. részt (83-87).

vett fizikai-tárgyi létezésén kívüli természeti, társadalmi, pszichikai valóságra vonatkozó utalások rendszerét is. Az alkotás mint megismerés az "érzéki, érzékelő tudatnak" (illetve társainak, ld. 3.3.) megfelelő tudati attitűdöt feltételez. Az alkotás és megismerés egysége ily módon feltételezhető az esztétikai megismerés sajátosságainak a keretei között.

3.5. Az esztétikai tevékenység, amelynek legadekvátabb megvalósulása a műalkotás, midőn a neki adekvát alkotó-befogadó tevékenységben realizálódik, magába foglalja az adekvát megismerés mozzanatát. A megismerő reláció nem két változatlan pólus, nem a formálisan meghatározott szubjektum és objektum között áll fenn. Áthatja, magához formálja őket. E tevékenység szubjektuma esztétikai. Önállóan létező esztétikai alany viszont nincs. A "homo aesteticus" egyszersmind "homo faber", "homo politicus", "homo oeconomicus" é. i. t. De nincs tiszta, csak esztétikaiként létező esztétikai tárgy sem. A szobor egyúttal "berovátkolt kődarab". Az ún. belső érzékelésünk, vagy akár a szellemi érzékelésünk számára adott "anyagok" sem tisztán esztétikaiak. Az esztétikai minőség a nem esztétikai összetevők, feltételek, viszonyok, törvények alapján strukturálódik, közülük és belőlük emelkedik ki. Esetenként csak villódzva, tűnékenyen. S amit esztétikai alanynak nevezünk, az ilyen villódzásra fogékony tudati attitűd. Fogékonyságával képes a szükséges alkotó és befogadó aktusokat irányítani, ellenőrizni. Kiszabadítani a kőtömbből a szobrot, átélni benne az emberi teremtő erők apoteózisának örök-egy pillanatát.

3.6. Az esztétikai tárgy ontológiájának materialista indítású elméleteit a kézikönyvek három típusra osztják. Eszerint ezek az elméletek az esztétikai tárgy létezését (a) természeti, (b) társadalmi, (c) szubjektív-objektív létezésre vezetik vissza.[20]

3.61. Az idealista elméletekben nagy szerepet játszik a "szubjektív-objektív" létezés. Elsődleges szerepe van az idealista filozófia antológiai és ismeretelméleti megalapozásában s csak másodlagosan terjesztődik ki az esztétikai szférára is, noha itt eredeti funkciója volna.

3.62. A "társadalmi létezésre" alapozott esztétikai elméletek implikálják az esztétikum "szubjektív-objektív" létezését. (Természetesen nem az elszigetelt, privát egyéni pszichére vagy az ember hiposztazált szellemképére, hanem az emberi egyedekben létező társadalomra és az egyén társadalmiságára utalnak.) Így Caudwellé is, akit nemegyszer szubjektivizmussal vádoltak, mert felismerte a konkrét-különös megismerésmódokban a szubjektum-objektum dialektikáját. Caudwell elsőként alkotott az esztétikum és a szépség társadalmi létezésére és funkciójára alapozott átfogó, összefüggő, koherens marxista esztétikai koncepciót.[21] Lukács György – kizárólag az

20. Ld. például: Szerdahelyi István: A magyar esztétika története (1945–1975). Kossuth, 1976. Különösen: 177–180, 319–322, 506 és köv.

21. "Az esztétikai tárgyak olyan mértékben esztétikaiak, amilyen mértékben az általuk keltett emóciók nem az egyéni emberre, hanem a társult emberre jellemzők. Innen ered az esztétikai emóciók érdek nélküli, lebegő és objektív jellege" (Christopher Caudwell: Illúzió és valóság, ford. Terényi István, Gondolat, 1960. 138.) – "Aesthetic objects are aesthetic in so far as they arouse emotions peculiar not to individual man but to associated men. From thies arises the disinterested, suspended and objective character of aesthetic emotion" (Illusion and Reality. London, 1950. 135.) Továbbá: The Beauty (A szépség) c. tanulmányában (A Further Studies in a Dying Cul-

esztétikum szférájára korlátozva – a "nincsen objektum szubjektum nélkül" elvével, az objektíve megalapozott "megfelelő szubjektumra" mint az adekvát esztétikai visszatükrözés feltételére való hivatkozással, valamint az adekvát esztétikai visszatükrözés "szubjektivitással áthatott objektivitásként" való leírásával képviseli a "szubjektív-objektív" létezés elvét, de szigorúan az esztétikum társadalmi létezésén alapuló elméleti rendszer kontextusában.[22] A társadalmi létezés elvét sokoldalúan fejtegető V. V. Vanszlov is ezen az általános elven belül, ennek részeként utal a szubjektív-objektív létezés szükségszerű mozzanatára: "A szép lényegét tekintve objektív, de csak a szubjektum számára létezik."[23]

A dialektikus materialista esztétika nem feledkezik meg az esztétikum természeti feltételeiről és összetevőiről sem. Nemcsak a műalkotás ún. anyagi szubsztrátumának, az "artefactum"-nak a fizikai törvényeket figyelembe vevő hatásmechanizmusát tekintve, hanem azokban a vonatkozásokban is, amelyekben az alkotó-befogadó pszichéjének a műalkotás, a belső érzékelés számára megalkotott "esztétikai tárgy" strukturálásához hozzájáruló belső történései játszanak szerepet. A dialektikus materialista esztétika számol e folyamatok, viszonylatok természeti – neurofizikai, neurokémiai, idegélettani stb. – oldalával, a struktúrálódásnak a pszichológia által megbízhatóan feltárt pszichikai törvényszerűségeivel.

Az esztétikumra tartalmilag is jellemző az az attitűd, amely alkalmas arra, hogy a társadalom és a természet különbségét és azonosságát egyetlenként ragadja meg, eme egység konkrétságának és elevenségének tudati reprodukálásával, az érzéki-tudati élmény és átélés logikája – a szépség objektív törvényeinek visszatükrözése – alapján.

Ilyen értelemben a "társadalmi létezés" nemcsak a "szubjektív-objektív" létezést, hanem a "természeti" létezést is belső mozzanataként tartalmazza.

3.64. A dialektikus materialista esztétika újabb fejlődésének egyik jelentős eredménye az a felismerés, hogy az esztétikai viszony nem redukálható sem a tárgyra, sem az alanyra, de a puszta tevékenységre sem. Mindenesetre emberi t e v é k e n y s é g hozza létre és tartja fenn ezt a viszonyt. Spontán és tudatos emberi tevékenység közli, közvetíti e viszony keretein belül végbemenő sokszintű, sokdimenziójú struktúrálódás természeti és társadalmi, személyes és kollektív komponenseit és energiáit. A struktúrálódás tervezője, kivitelezője, ellenőre az érzéki tudat (az érzékletes észlelés és képzelet, pontosabban a tudati tevékenység önérzékelő attitűdjében). Szervező, rendező eszköze az érzéki-érzékletes általánosítás, az észlelés és az érzelem logikája, a szépség törvényei szerint való alkotás. A struktúrálódás úgy megy végbe az érzéki tudat eszközeivel, anyagaival és formáival, az érzéki tudat észlelő aspektusából, az ő attitűdjében érzékelő "én"-re vonatkoztatva, hogy minden elem és viszonylat strukturálása az érzéki anyag formáiba rögzített jel- és (vagy jelzésegyüttes denotatív és)

---

ture c. kötetében): "A szépséget társadalmi terméknek tekintjük. "... "A szépség társadalmilag objektív, mert tőlem függetlenül benne él a társadalomban." (Szabó Mária fordítása, kéziratban.) Ld. még a 16. jegyzetben említett tanulmányomat, különösen 352. és 375. l.

22. Ld. erről S z e r d a h e l y i I s t v á n: Az irodalmi mű objektivitása Lukács György koncepciójában. Irodalomtörténet, 1976. 1. sz., 407–413.

23. V. V. Vanszlov, i. m. 77.

vagy konnotatív jelentéseivel felépíthető alakzatokra redukálódik (kódolás, eltárgyiasítás, alkotás), illetve belőlük indul ki (dekódolás, belsővé tevés, befogadás). Ez a struktúrálódás csak bizonyos rend, szint, tendencia vagy funkció elérésével, képviseletével, illetve teljesítésével válik valóban esztétikaivá. Így éri el esztétikai létezését, társadalmi érvényességét, objektivitását. Ezt a szintet, tendenciát, funkciót meghatározhatja valamilyen tartalmi követelmény – az emberi, társadalmi érvényesség kellően általános, kellően magas mércéjét állítva fel. Ilyenek: adekvát visszatükrözés, a szépség törvényei szerinti alkotás, részvétel az emberiség nembeli öntudatának fejlődésében, az emberi szabadság kiterjesztésében, a korlátozó, nyers emberi képességek, ösztönök szocializálásában. Az ilyen általános tartalmi követelmény formai megfelelője (magas tartalmi szinteken is) a strukturálódással létrejövő, folyamatként fennálló, ható rendszer. Ez az eleven forma "a tartalom betetőződése", átcsapása formába. Ez a forma a tartalmi követelmény adekvát formalizálásának egyetlen lehetősége, midőn az így strukturálódó dinamikus rendszer eléri a "nyilvánvaló létezés" (Lukács) – a tökéletesség fokát. Ha elfogadjuk az esztétikai mint sajátosan strukturált, viszonylag önálló társadalmi létezésmód lehetőségét, feltételezhetjük, hogy e létezésmódban a mindenkori konkrét, egyedi tárgyiságot valamilyen sajátos homeosztázis tartja fenn, amelyet az anyag- és energiacserét végző rendszerek észleleti, szemléleti analogonjaként érzékelünk. Mégpedig nemcsak a látás, hallás, térérzékelés stb. külső, testi szerveivel és az belső, képzeleti másaiknak megfelelő tudati receptorokkal érzékeljük, hanem az ember ún. szellemi érzékeinek, érzelmeinek, attitűdjeinek emberi, társadalmi tartalmak érzékelésére alkalmas receptoraival is. Az ilyen szintű struktúrálódásnak megfelelő "anyag- és energiacserét" végző komplex rendszer nemcsak a különböző szintű és dimenziójú, részben az ebben a folyamatban teremtődő emberi képességekkel gazdálkodik, hanem egyszersmind a személyiség legbensőbb fókuszára, érzékelő "én"-jére vonatkoztatja ("érzelmi értékelés tárgyává teszi", "szubjektivitással hatja át", "belsővé teszi" stb.), új egésszé szervezve, a rajta kívüli létnek a belső érzékelés számára megfelelő strukturáltsággal érzékeltetett tartalmait. Ez a folyamatszerű alakulat az esztétikai tárgy a maga legszorosabb, legközvetlenebb, legeredetibb létdimenziójában.

Ezt a tárgyiságot tekinthetjük elsődlegesnek[24], de amivel szembeállíthatnánk – az esztétikai szubjektum attitűdje és tevékenysége – voltaképpen ugyanaz az aktív

24. A tárgy elsődlegessége aligha jelenthet olyan értelemben időbeli elsőbbséget, mintha egy egész történelmi korszak telt volna el az esztétikai tárgy megjelenése és a benne a maga emberi lényegét eltárgyiasító szubjektum, az alkotó-befogadó, visszatükröző esztétikai érzék vagy tudat létrejötte között, mint az Esztétikai alapfogalmak szerzői vélik: "A történeti fejlődés során így az esztétikai tárgy megelőzte az esztétikai tudatot, s e tudat csak később, az anyagi szabadság magasabb fokán alakult ki, amikor az ember humanizálta saját belső természetét is: érzékszervei kifinomultak, képessé váltak az esztétikum felfogására." (63). A gondolat forrása Barna József A szép és a rút c. tanulmánya (Marxista-leninista esztétika: A marxista-leninista esti egyetem tankönyve, Kossuth, 1973. 267–326.). Ugyanezt fejti ki a Világirodalmi Lexikon Esztétikai alany c. cikkében (Akadémiai, 1972. II. k., 1248), Az Esztétikai Kislexikonban ugyanezt az álláspontot találjuk (II. kiadás, Kossuth, 1972. Különösen 172, 186, 188). A Kislexikon ugyanakkor fontos idevágó megállapításokat is tesz – ugyanabban a szócikkben – alany és tárgy szoros összefüggéséről és az eszté-

tárgyképzés és teleologikus irányultság, mint amelyről az imént szó esett.[25] Ilyen értelemben az esztétikai tárgy-alany azonosság, a "nincsen objektum szubjektum nélkül" tételének érvényessége itt is beigazolódik.

Az esztétikum ismeretelméleti paradoxona

A szubjektív idealista rendszerint igyekszik azt a benyomást kelteni, mintha az esztétikai szubjektum-objektum viszony azonos volna az ismeretelméleti alapviszonnyal. Az esztétikai viszonyban ugyanis reálisan megalapozott lehet a szubjektum elsődlegessége, s ezért ennek a szerkezetnek az analógiájára épülhet fel a szubjektív idealizmusnak megfelelő ismeretelméleti viszony. Ez azonban nem változtat a tényleges helyzeten: az esztétikai viszony a maga közvetlen megjelenési formájában nem alkalmas az általános ismeretelméleti szituáció modellálására.[26]

Lukács György Az esztétikum sajátosságában számol le végleg az esztétikum szférájában a mechanikus materializmusra jellemző tárgyhoz kötődéssel. Az objektum-szubjektum viszonyon belül a "megfelelő szubjektumnak" juttatott meghatározó szerepet, amely objektív meghatározottságát, objektív társadalmi-történel-

---

tikai tárgy folyamatjellegéről: "... a szubjektívnak és az objektívnak mindenütt érvényesülő viszonylagossága éppen az esztétikum szférájában a legkifejezettebb, másfelől pedig az esztétikai tárgy objektivitása a maga igazi mivoltában csak úgy tárható fel, ha e tárgyat nem metafizikusan kiszakítva, hanem az esztétikai alkotó és befogadó tevékenység folyamatán belül, összefüggésében vizsgáljuk. Maga az esztétikai tárgy is bizonyos értelemben folyamat jellegű, mégpedig a nem esztétikai esztétikaivá válásának, az esztétikai tárgy alanyiasulásának és az esztétikai alany tárgyiasulásának, s mindkettő ennek folyamán végbemenő megvalósulásának, kiteljesedésének... szakadatlan körforgása" (187 – Az én kiemelésem. Sz. J.) Ez a leírás viszont nem indokolja az esztétikai tárgy elválasztását az esztétikai tudattól vagy érzéktől. Az esztétikai tárgy elsőbbségének és önállóságának hangsúlyozására nyilvánvalóan azért került sor, mert az a látszat támadt, mintha ez a tárgy azonos volna az ismeretelméleti alaphelyzet elsődleges és független tárgyával. A helyes megoldás: az ember társadalmi gyakorlatának realitásából, e gyakorlat egészének anyagi megalapozottságából kell kiindulnunk. Erre utaltam az alkotás-megismerés dialektikus egységét kiemelve. Távlatok és feltételek c. írásomban (Kritika, 1963. 4. sz.). Ebben a vonatkozásban igen pontosan fogalmaz Rozsnyai Ervin Az esztétikai tárgyról c. tanulmányában: "Nem a tudat vetít tehát önkényes tartalmakat a valóságra, hanem a gyakorlat alkot egyszerre alanyt és tárgyat..." (Valóság, 1965. 11. sz., 61).

25. Vö.: "Az esztétikai alakulat – mondjuk, a természeti szép – objektivitásával szemben olyan befogadó szubjektivitás áll, amely egyszerre produktív és reproduktív alanya is az esztétikai tárgyiasságnak". Szigeti József: Utószó. In: Nicolai Hartmann: Esztétika, Magyar Helikon, 1977. 751. A reálisan feltételezhető legteljesebb objektum-szubjektum kölcsönhatás, az "öntudatszerű visszatükrözés" Lukács György által felvetett problémájával kapcsolatban ld. Az esztétikai visszatükrözés öntudatszerűsége c. tanulmányomat (Irodalomtörténeti Közlemények, 1977. 3. sz., 327–343.).

26. Vö.: Lukács György, i. m., I. 516.

mi tartalmát és alakító készségét, az esztétikai alkotásra és visszatükrözésre való alkalmasságának előfeltételeit önmaga természeti és társadalmi valóságának mélységeiből hozza napvilágra, személyisége teljes történelméből és pillanatnyi meghatározottságából bontja ki. Így képes az alkotásban átváltoztatni önmagát az emberi nem öntudatának képviselőjévé, így képes e különleges öntudat fejlődését segíteni elő az öntudatszerű (esztétikai) visszatükrözés adekvátságával. S az adekvátság kritériuma – Lukács szerint – sem lehet más, mint az utóbb történetileg bebizonyosodó képesség: részévé tud-e válni az emberi nem öntudata fejlődésének ez a visszatükrözés. S ez a látszólagos tautológia megfelel a tényállásnak: nincs tudományos vagy egyéb garancia a visszatükrözés adekvátságára, a műalkotás nagyságára és maradandóságára, azt az egyet kivéve, amelyet az alkotó és a befogadó (pl. a korabeli kritikus) nemegyszer kockázattal vállal, ízlésítéletének történelmi érvényét előlegezve.

Az esztétika, ha abból indul ki, hogy az esztétikum = megismerés, nem elégedhetik meg azzal az állítással, hogy a megismerésnek valamilyen másodlagos, kiegészítő, járulékos szerepe van az esztétikum létrehozásában: azt kell bizonyítania vagy evidenciaként feltételeznie, hogy az esztétikum *létalapja az adekvát megismerés*.

Ezzel a szigorú kérdésfeltevéssel az *ismeretelméleti* probléma az *antológiai* probléma megoldásává változik. Megfordítva pedig: az esztétikai tárgyként való létezés önmagában elegendő bizonyítéka annak, hogy általa, benne a valóság adekvát esztétikai visszatükrözése valósul meg.

Az esztétikai tárgy esetében *létezés* és *érték* is egybeeshetik, ha az esztétikai szféráját szigorúan mint sajátos értékszférát határozzuk meg. Különböző feltételek lehetségesek az ilyen hipotézisekben: a) homogén érték, nincs fokozati különbség b) fokozati különbség van átmenetekkel vagy átmenetek nélkül c) nincs átmenet esztétikai és nem esztétikai között, csak különbség, amely lehet toleráns: az esztétikaira törő sikerületlen kísérlet különböző mértékben az esztétikait közelíti meg, közömbös esztétikai tekintetben; vagy intoleráns: a sikerületlen kísérlet, az esztétikai és nem esztétikai keveredése stb. az esztétika ellen hat, esztétikum-ellenes.

Az esztétikum mint érték meghatározásában a marxista esztétikai koncepciók legjava a marxi *ember* fogalomból indul ki.

Lukács szerint esztétikai érték az, ami az emberi nem fejlődésének öntudatához járul hozzá s e fejlődés részévé válik. Vanszlov szerint az abszolút esztétikai tárgy "a természet érzéki-gyakorlati 'elemberiesülésének' társadalmi-történelmi folyamata",[27] de ugyanő "az érzékileg kifejeződött szabadsággal"[28] is kapcsolatba hozta az esztétikait. Hasonlóképpen az ember önteremtő és teremtő tevékenységének, az emberi kiteljesedés megközelítésének, az embert torzító elidegenedés leküzdésének, az emberi szabadság kiterjesztésének, az ember egyéni és kollektív 'én'-je fejlődésének, az emberi érzékek, képességek fejlesztésének, a természetes, nyers érzékek és ösztönök szocializálásának tulajdonítottak marxista esztétikusok alapvető szerepet. Sok közös vonás van az említett értékkritériumok, funkciómeghatározások között, s elképzelhető, hogy szerkezetileg azonos feltevések különböző aspektusairól van szó. Mindenesetre bizonyosnak látszik, hogy az az értékszféra, amely az esztétikum létezésének szférája, az emberi világ, az emberi módon való létezés és érzékelés végső feltételein alapul.

27. V. V. Vanszlov, i.m., 107.
28. I. m., 108.

A funkciómeghatározásokon alapuló értékkritériumok utolsó lépcsőfoka természetszerűleg kivezet az esztétikum szférájából. A visszafelé út megkísértése is természetes: magában a dologban jelölni meg, mi teszi alapvetően képessé funkciója teljesítésére. Hiszen ekkor e képesség fenntartás is feladata, funkciója.

Az az elevenség, a tárgyiasság mind magasabb szintre való fejlődését előidéző teremtőerő, amely az embert általában a valóság új létezésmódjainak a strukturálására képesíti, elsődleges fontosságú az esztétikai létezésszféra megteremtésében és fenntartásában. Közvetlenül véve ez a szféra az emberi érzékek kiművelésének az emberi én érzéki-értékelő oldala fejlesztésének szférája. Specializált eszközei a műalkotások. E tökéletességet célzó, speciálisan e célra strukturált "közegekben" végzett kísérletek az ember alkotóképességének, a teremtés mélyen emberi kockázatának vállalását, az alkotás örömét, az önmagát megteremtő emberiség ünneplését szolgálják. Nembeli nagyságunk öntudatából fakad az a jóleső borzongás, amellyel reagálni tudunk a tökéletességre, "a nyilvánvaló létezés" példájára, az esztétikai tárgyra, amely a strukturálódás új törvényét állítja elénk, külső-belső érzékelésünk és önérzékelésünk bonyolult rendszerében. Az esztézisnek ez a megvalósulása szellemi-társadalmi érzékelésünk távlatait megnöveli, kiterjeszti emberi öntudatunk határait. S az önéltető esztétikai folyamat máris kifelé hatol: az esztétikum értékfunkciója felé, az esztétikumon kívüli nagy és sorsdöntő emberi életszférák felé.

SZERDAHELYI ISTVÁN

FEJLŐDÉS ÉS ÉRTÉKHIERARCHIA AZ IRODALOMBAN

1.

Napjaink irodalomelméletének – de egész művészetelméletének is – egyik legnehezebb problémája, miképpen lehetne elismerni, hogy a művészetek, s köztük a szépirodalom műfajai fejlődnek, egyre magasabb szintre emelkednek a történelmi változások során, s ugyanakkor tagadni is e fejlődést, azt állítani, hogy a múltbeli műalkotások mégsem alább valók a maiaknál. E paradoxon számos feloldási kísérlete közül két okfejtés igen figyelemreméltó. Az egyik a neves szovjet esztétáé, M. Sz. Kagané, aki abból indul ki, hogy "amennyiben a művészet a megismerés eszköze, olyan mértékben alkalmazható történeti fejlődésére a haladás kritériuma, akárcsak a tudomány fejlődésére is",[1] de "a művészeti fejlődés paradox volta, helyesebben: igazi dialaktikus jellege abban áll, hogy »semmit sem kap ingyen«", magasabb szintre emelkedve mindig el is veszít valamit, ahogyan a modern művészet "valamennyi változatos eszmei-művészi eredménye ellenére is, valóban elveszítette a homéroszi költemények epikai méreteit, a középkori templomfestmények monumentális nagyságát és a középkori karneválok kozmikus vidámságát, a reális és az ideális harmonikus egységét Leonardo da Vinci és Raffaello, Giorgione és Tiziano alakjában, a népmesékre jellemző naiv hitet a fantasztikus lehetségességében, vagy a művészeti alkotás közvetlen ősi összefonódását a közösség gyakorlati élettevékenységének valamennyi megnyilvánulásával".[2] Ezért van, mondja Kagan, hogy "a művészettörténet valamennyi szakasza felülmúlja valamiben az előzőket, más tekintetben pedig hátrányban van velük szemben".[3]

Kagan gondolatmenetének fontos részigazsága, hogy a múlt művészeti-irodalmi emlékei valami visszahozhatatlanul elveszettet őriznek számunkra, s ezért pótolhatatlan értékűek. Ez az elveszett valami azonban nem olyasmi, mint az epikai méret, monumentális nagyság, kozmikus vidámság vagy ideális és reális harmonikus egysége, mert egy modern regényfolyam, egy Siqueiros-falkép dimenziói bizony hogy meghaladják a régi méreteket, a karnevál pedig nem műalkotás, és kozmikus vidámsága nem esztétikai értékminőség, aminthogy az ideális és reális harmonikus egysége sem önmagában az, hanem csak akkor, ha a realitás valóban ideális. A fantasztikum lehetségességébe vetett naiv hit elvesztése sem nevezhető a modern irodalom valamiféle hátrányának, s főként akkor nem, ha – amiként Kagan mondja – fejlődése a tudományos fejlődés mintájára értelmezhető: ilyen alapon ugyanis a modern állattan-

1. M. Sz. Kagan: A marxista-leninista esztétika alapjai. Bp. 1978. 387. old.
2. Uo. 389. old.
3. Uo. 391. old.

nak is hátrányos vonása lenne a középkori bestiariumokkal szemben,[4] hogy a naiv hiedelmek kivesztek belőle. Legkevésbé hátrány pedig az ősi szinkrétizmus,[5] a köznapi tevékenységgel való összefonódás elvesztése, hiszen ez az alkalmiság[6] jegyeit is magában hordozza, ami a művészetnek éppen nem erénye,[7] s ami értékelhetőség a régi szinkrétisztikus formákban volt, azt a modern szintetikus formák magasabb szinten reprodukálják.[8] Ami valóban visszahozhatatlanul elveszett, az a történelmi múlt maga, a hajdani ember érzés- és gondolatvilága, s az irodalmi emlékek becse az, hogy ebből őríznek meg az utókor számára valamit – e kérdésre azonban később térnék ki részletesebben.

A fejlődés-paradoxon általam ismert feloldási kísérletei közül a másik legfigyelemreméltóbb Hankiss Eleméré.[9] Ennek lényege az, hogy az irodalom fejlődik ugyan, de csupán extenzív értelemben, s intenzív hatékonysága nem nő. Vagyis: igaz ugyan, hogy "az irodalom mint egész, mint intézmény, mint rendszer gyors ütemben fejlődött az elmúlt évszázadok során", azaz társadalmi hatékonysága "nőtt azáltal, hogy különféle társadalmi-gazdasági-közművelődési és más, belső, szerkezeti változások következtében a) a társadalom egyre szélesebb rétegeihez jut el, b) és egyre gazdagabb, szélesebb választékot kínál",[10] de más értelemben nem fejlődik, "mert közhely, köztudomású, mindannyiunk közös élménye, hogy az esztétikai-művészi élmény intenzitása tekintetében a legegyszerűbb remekbe sikerült népdal sem marad el Sappho, Petrarca vagy József Attila legszebb költeményeitől, Homérosz sem Tolsztojtól vagy Thomas Manntól, Szophoklész sem Shakespeare-től vagy O'Neilltől. A remekművek nincs hierarchiájuk, nem értékesebbek egymásnál, hanem egyszerűen csak mások".[11] Ez az egyenértékűségi felfogás valóban axiomatikus jelleggel uralkodik közgondolkodásunkban, az építészetelméletben ugyanúgy, mint a filmesztétikában vagy a barlangfestészet sajátosságait tárgyaló elemzésekben.[12] A neoformalista irány-

4. Vö. G. Cronin Jr.: The Bestiary and the Mediaeval Mind. – Some Complexities. Modern Language Quarterly, 1941.

5. Vö. Voigt V.: A folklór esztétikájához. Bp. 1972. 328–331. old.

6. Vö. Voigt V.: A folklór alkotások elemzése. Bp. 1972. 56–65. old.

7. Vö. Lukács Gy.: Irodalom és demokrácia. 2. kiad. Bp. 1948. 112–113, 131, 156–159. old.

8. Vö. Miklós P.: Az összehasonlító művészettudomány nehézségei és lehetőségei. Helikon, 1968. 3–4. sz.

9. Vö. Hankiss E.: Miért nem írhatott Shakespeare vagy O'Neill jobb tragédiákat, mint Szophoklész? (Az irodalom "fejlődésének" kérdéséről). In: Hankiss E.: Érték és társadalom. Tanulmányok az értékszociológia köréből. Bp. 1977. 111–165. old. Nem érvként, csak érdekességként jegyzem meg, hogy Engels egy megjegyzése arra vall, hogy szerinte Shakespeare írhatott Szophoklésznál jobb tragédiát (vö. Marx-Engels: Művészetről, irodalomról. Gyűjtemény Marx és Engels írásaiból. Bp. 1966. 184. old.).

10. Hankiss E.: i.m. 154. old.

11. Uo. 155. old

12. Vö. Pogány F.: Szobrászat és festészet az építészetben. Bp. 1959. 9–10. old.: Balázs B.: A film. Bp. 1961. 42–43. old.: Major M.: Az építészet sajátszerűsége. Bp. 1967. 77–79. old.: Major M.: Az építészet új világa. Bp. 1969.

zatok által olyannyira hangsúlyozott innováció sem áll voltaképpen ellentétben ezzel a koncepcióval.[13]

Ha úgy látom, hogy ezt mégsem kezelhetjük további igazolásra nem szoruló alapigazságként, ennek egyik fő oka az, hogy az irodalmi köztudatnak nem is rövid szakaszában ugyanilyen közhely, s hasonló mértékben közös élmény volt e tétel egyik lehetséges ellentéte is, nevezetesen az, hogy a remekművek az antikvitás értékeihez mérten hierarchizálandók. Winckelmann szintén évszázados közvéleményt tudhatott maga mögött, amikor így írt: "tisztában vagyok azoknak az újabb művészeknek az érdemeivel, akiket az ókoriakkal szembe szoktak állítani; de azt is tudom, hogy ezek a művészek amazoknak az utánzása által lettek azzá, amik, és könnyű volna bebizonyítani, hogy ahol a régiek követésétől eltértek, többnyire beleestek amaz újabb művészek többségének számos hibájába, akikre írásomban céloztam..."[14]. Boileau már az előző évszázadban megmondta, hogy "valahányszor olyan művet akarunk alkotni, amelynek nagynak és fölségesnek kell lennie, helyes meggondolnunk: hogyan mondta volna ezt Homérosz? Hogy felséges stílusban adja elő, mit tett volna Platón, Demoszthenész, vagy esetleg Thuküdidész, ha történelemről van szó. Mert akkor a nagy emberek, akiket utánozni akarunk, megjelennek képzeletünk előtt, mintegy fáklyául szolgálnak nekünk, és lelkünket majdnem olyan magasra emelik, mint amilyen magas fogalmat géniuszukról alkottunk, kivált, ha jól lelkünkbe vésszük a következőket: Homérosz vagy Demoszthenész vajon mit gondolna arról, amit mondok, ha hallaná szavaimat, és milyen ítéletet formálna rólam?"[15] S tévedés lenne azt hinni, hogy e gondolkodók pusztán a teóriák síkján állították fel ezt az értékhierarchiát, de nem élték át azt ugyanolyan eleven élményként, mint a maiak az egyenértékűség élményét: Winckelmann írásaiból világosan kirajzolódik, hogy ő valóban azért szerette Domenichino, Poussin festményeit, mert föl is ismerhetők rajtuk az utánzott antik példaképek.[16]

Ha tehát nem lenne Hankiss megállapítása szerint is szembeötlően "furcsa", egyenesen "meglepő az, hogy – szemben a technikával és a tudománnyal – (...) a plafont az irodalom már szinte megjelenésének pillanatában, vagy legalábbis az első remekmű megszületésének pillanatában elérte",[17] akkor sem ártana akár a gondolati

---

149–150. old.; Sziklai L.: Az esztétikai viszony és a művészet keletkezése. In: Marxista-leninista esztétika. A marxizmus-leninizmus esti egyetem tankönyve. Szerk. Kis T. Bp. 1973. 73. old. Különös hangsúllyal merül fel a fejlődés tagadásának gondolata azokban az okfejtésekben, amelyek a homéroszi eposzok "tökéletességét" állítják szembe a modern regény "problematikusságával" (vö. Fehér F.: Az antinómiák költője. Dosztojevszkij és az individuum válsága. Bp. 1972. 347–418. old.).

13. Vö. A. Horn: Das Literarische. Formalistische Versuche zu seiner Bestimmung. Berlin-New York 1978. 48–62. old.

14. Winckelmann: Magyarázat a görög festészet és szobrászat remekeinek utánzásáról közölt gondolatokhoz. In: A klasszicizmus. Szerk. Rónay Gy. Bp. 1963. 213. old.

15. Boileau: Értekezés a fölségesről, Longinus szerint, XI–XII. In: A klasszicizmus, i. m. 154. old.

16. Vö. Winckelmann: Néhány szó az ókori művészet szemléléséről. In: A klasszicizmus, i. m. 215. old.

17. Hankiss E.: i. m. 155. old.

kísérlet kedvéért próbát tenni egy fordított hierarchizálással, hátha alkalmasabb-valószínűbb magyarázatot nyújt az irodalomtörténeti folyamat megértéséhez, mint az eddigi közhelyek és az általuk befolyásolt élmények.

2.

Minthogy remekműveknek általában (s bizonyára, de itt nem bizonyíthatóan igazságtalanul[18]) az olyan irodalmi alkotásokat szoktuk nevezni, amelyek az ún. autonóm művészet körébe tartozó írásművek, így e kísérlet során az effajta alkotások jellegzetességeire összpontosítanám a figyelmet. E művészetfaj, mint ismeretes, sajátos kommunikációs forma, amelynek társadalmi hivatása az, hogy mintegy közbülső helyzetet foglaljon el a lényegre redukált, fogalmilag kódolt kommunikációs formák, s a közvetlen, személyes élményekre épülő tapasztalatszerzés között: olyan információkkal vértezze fel a társadalom tagjait, amelyek egyfelől a közvetlen élmény jellegzetességeivel is, másfelől a lényegremutatás képességével is rendelkeznek. E kommunikációs forma sajátos "közleményei" tehát feltérképezik az emberi élet minden fontos területét, s a tipikus élethelyzetek választási lehetőségeit, magatartásmódjait és – főként lírai művek esetén – érzelmi reakcióit, életérzéseit olyan értékhangsúlyos, azonosulásra és "ellenazonosulásra" késztető formában tárják elénk, hogy saját élményeinkhez hasonló, konkrét élettapasztalatokkal gazdagodva tudjunk helytállni a megfelelő helyzetekben.[19]

Értékkritériumuk ennek megfelelően tartalmi vonatkozásban az, hogy az általuk ábrázolt-kifejezett élettények-életérzések mennyire hűen modellálják, tükrözik korunknak az adott vonatkozásban elsőrendűen fontos lényegjegyeit, fejlődési tendenciáit, s így – végső fokon, s gyakran csak indexjelként – az emberi lényeg fejlődésének, az emberi szabadság kiteljesedésének átfogó helyzetét és perspektíváit, az ún. intenzív totalitást. E tartalmi kritériumnak, lévén itt egészen sajátos, az élményszerűséghez kötött információátadásáról szó, formai vetülete is van, s ez a forma nem alávagy mellérendelt tényező (mint más kommunikációs formákban), hanem abszolute determinálja a tartalomkifejezés lehetőségeit. Egy tartalmi értéknövekedésnek itt ennek megfelelően szükségszerűen együtt kell járnia a formafejlődéssel is.

A kérdés tehát az, ki tudjuk-e mutatni, hogy a különböző korszakok csúcsteljesítményeiként számontartott irodalmi alkotások különböző szinteken realizálják ezeket az értékkritériumokat, eltérő mértékben töltik be társadalmi funkciójukat. (Lehetséges persze, hogy az általam körvonalazott értékkritérium valójában hibás, és az is előfordulhat, hogy összemérhetetlen funkciójú műveket vetek egybe majd – e kiindulópontokat azonban itt, érthető okokból, kénytelen vagyok axiomatikusaknak tekinteni.)

3.

E törekvés, úgy látom, legnyilvánvalóbb eredményeket akkor tud felmutatni, ha a műstruktúra legbelső magvát, az eszmei mondanivalót veszi szemügyre. Az a világkép, amely a remekművek diakron láncolatában tükröződik, világnézeti szempontból

18. Vö. Szerdahelyi I.: A magyar esztétika története. 1945–1975. Bp. 1976. 520–523. old.

19. Vö. Szerdahelyi I.: Költészetesztétika. Bp. 1972. 166–177. old.

nyilvánvalóan hierarchizálható: a mágikus-mitikus világszemléletnél jóval fejlettebb a tételes vallások korának differenciáltabb szemlélete, s a materialista szemléletmód újabb lépcsőfokot jelent, méghozzá olyat, amely korántsem végpontja, hanem csak újabb szakasza a felfelé ívelő fejlődésvonalnak. Nemigen lehet vitakérdés, hogy ez a homéroszi eposzok világképére is vonatkozik, hiszen az Iliász háborús víziójában az események végkimenetelét, az emberi sorsokat végső fokon determináló erők egytől egyig a való világ szféráján túli, transzendens-mitologikus hatalmak, s az Odüsszeia az olümposzi istenvilág hite mellett még a mágikus világkép népi hiedelmeit is őrzi.

Világos, hogy egy ilyen, az emberi világ eseményeit valójában nem létező erők által közvetlenül irányítottnak bemutató modell igazságértéke jóval csekélyebb, mint – mondjuk – a Hamleté, amelynek tartalmában szintén nem elhanyagolható mozzanatként jelentkezik a transzcendencia (az apa kísértete, az imádkozó Claudius megkímélése stb.), de ahol a keresztény Isten már csak a túlvilágon jutalmaz vagy büntet, s nem avatkozik be közvetlenül az evilági események menetébe. Hamletnek magának kell döntenie, mit akar tenni, s csak rális eszközökkel hajthatja végre szándékait, nincsenek csodafegyverei, párbajbeli ellenfelével vívott küzdelmében nem segíthetik vagy gátolhatják mitikus hatalmak: a transzcendens mozzanatok itt a reálisak mellé, s nem föléjük rendelt szerepet játszanak.

Az is világos, hogy e modellnél még pontosabb, hívebb – mondjuk – Zola regényeinek világképe, amelyből a transzcendencia végképp eltűnik, s amely így olyan magatartásmintákat állít elénk, ahol az evilági lét törvényszerűségeit felmérő, csak reális lehetőségekkel számoló ember igazolódik. Hogy a fejlődés ezzel nem állt meg, ennek valószínűsítésére itt bizonyára elegendő, ha a zolai átöröklés-koncepció, biologista emberfelfogás közismert árnyoldalaira emlékeztetek. Minden futurológiai jellegű fantáziaszárnyalás nélkül is elképzelhető, hogy napjaink zolai formátumú klasszikusainak világképében az utókor ugyanilyen mértékű korlátozottságokra lel majd, azaz a remekművek eszmei fejlődésvonala a mi szintünkön sem érte el a meghaladhatatlan csúcspontot.

4.

Bármennyire nyilvánvaló mindez, e gondolatmenet ebben a formájában számos támadási felületet nyújt, s így tovább pontosítandó. Az egyik ilyen lehetséges ellenvetés az, hogy – Gyertyán Ervin szavait idézve – "a művész mindig a teljes emberi valósághoz – a léthez is, a tudathoz is – kötődik sajátos művészi tevékenységében is, hiszen alkotásában, művészi tudatával kell létet, formát adnia a felfogott valóságnak. A művész számára egy kor vagy egy tanítás, elmélet tévedése, amely a gondolkodó számára igazságként jelentkezik, valóságként van jelen, s így valóságként ábrázolva, még a maga hamisságában is igaz lehet. A középkori teológiának vagy az ókori mitológiának számunkra semmiféle tudományos igazságértéke nincs. Legfeljebb abból a szempontból értékeljük, hogy a maga éppoly tudománytalan tételeivel, mint a vele szemben állók, hogyan befolyásolta a kor társadalmi harcainak alakulását, előrevitte-e vagy hátramozdította azokat, s így progresszív vagy reakciós szerepet töltött-e be a maga idejében? De ki vethetné el ugyane korok művészi alkotásait a művészi érték szempontjából azon az alapon, hogy vallásos-ideológiai kiindulóponjuk éppoly hamis (ugyanaz), mint a szóban forgó teoretikus megállapításoké?"[20]

20. Gyertyán E.: Művészet és szubjektivitás. Bp. 1966. 181–182. old.

Ez a gondolatmenet abba a hibába esik, hogy összemossa az ábrázolt tárgyat és az ábrázolás gesztusát. Magától értetődő, hogy egy olyan kor ábrázolása, amelynek köztudatában a vallásos képzetek uralkodnak, nem nélkülözheti ezt a mozzanatot. Az viszont már egyáltalán nem szükségszerű – bár érthető –, hogy az alkotó maga is valóságosaknak fogadja el ezeket a képzeteket. Abba igaza van Gyertyánnak, hogy a vallásos világkép jegyében is születhettek művészeti csúcsprodukciók, hiszen a vallás történelmi fejlődésünk meglehetősen hosszú szakaszában meghatározó szerepet játszott, s bizonyos eszmerendszerei rendre haladó – nemegyszer kifejezetten forradalmasító – tendenciájúak voltak. Egy-egy korszak irodalmi csúcsteljesítményeitől nem várható több, mint az, hogy a maguk korának legfejlettebb lehetőségeivel tükrözzék a világot, s ha e legfejlettebb lehetőség az eszmeiség síkján éppen egy buddhista vagy presbiteriánus szemlélet, akkor a maga korában az adott mű ugyanolyan maximumot nyújt, mint egy mai szocialista realista remek a maga tudományos szocialista világnézetével. (Éppen ezért tévesztettek célt az 1960-as esztendők realizmus-vitájában azok a szerzők, akik a "csúcsok művészeteként" felfogott realizmuskategória ellen azzal léptek fel, hogy a vallásos művészet nem lehet realista.[21]) Ámde e különféle szemléleti módok által meghatározott alkotói módszerek közé csak abban az értelemben tehetünk egyenlőségjelet, hogy egyformán legmagasabb szintűek a maguk korán belül, s nem mondhatjuk azt is, hogy e konkrét, körülhatárolt értelmen túlmenően is egyenértékűek.

Egy másik lehetséges ellenvetés az, hogy egy ilyen egyoldalúan eszmeközpontú hierarchizálás eleve torz képet nyújt az irodalmi fejlődésről, hiszen a szépirodalmi alkotások egyéb értékteremtő tényezőit nem veszi tekintetbe, s így hibásan redukált, elégtelen mértékkel mér. Ez az ellenvetés azért nem lenne találó, mert a fent egymás mellé állított művek egyéb kvalitásait – gondolatmenetem e pontján – egyenértékűeknek kezelem, s feltéve, hogy egyébként egyenértékűek, de az eszmei mondanivaló síkján rangsorolhatók, ez már önmagában is nyilvánvaló értékkülönbséget eredményez közöttük. Az eszmei mondanivaló különbségeiből adódó hierarchizálás ellen persze szót lehet emelni azon az alapon, hogy ez az autonóm művészetben nem értéktényező, de ez egy olyan esztétikai alapállást feltételez, amelyet itt figyelmen kívül hagynék.

Egy harmadik típusú ellenvetés azzal vádolhatná gondolatmenetemet, hogy utat nyit a fricseánus vulgárszociológiai koncepciók feltámasztásának, s netán a proletkultos ideológiának is, hiszen olyan következtetések is levonhatók belőle, hogy a múlt művészete, lévén alacsonyabb fejlettségi szinten álló, mint meghaladott, egyben elvetendő is. Ami ebből Fricse tudományos munkásságát illeti, úgy sejtem, valóban kevesebb ellenszenvet érdemelne, mint amennyi még ma is övezi: tévedései talán nem is voltak nagyobbak, mint ellenfeleié. Mindazonáltal a fenti fejlődésvonalat szándékosan nem kötöttem osztálykategóriákhoz, a "pszichoideológia" fejlődéséhez: összefügg persze ezzel is, de olyan dialektikus módon, amely dialektika alapvonásai közismertnek tekinthetők, vonatkozó részletkérdései pedig külön tanulmányban tárgyalandók.

Nem következik továbbá e fejlődésvázlatból semmiképpen az, hogy az irodalmi fejlődés meghaladott szakaszainak értékeit meg is kell tagadnunk, el is kell vetnünk. Az autonóm művészet alkotásainak információi nemcsak koruk emberéhez, hanem a

21. Vö. Maróthy J.: A realizmus általában és konkrétan. Társadalmi Szemle, 1964. 12. sz. 56–57. old.: Tamás A.: Irodalom és eszmei teljesség. Bp. 1973. 281–282. old.

legtávolabbi jövőhöz is szólnak. Bizonyos értelemben a művészetnek valóban az is feladata, hogy – Lukács György szavával – "az emberiség emlékezetének" funkcióját betöltse. "Objektíve a társadalmi-történelmi fejlődés minden egyes lényeges lépése az emberek együttműködésének, harcának és szenvedésének eredménye – írja Lukács. – Objektíve e fejlődés egésze a kezdetektől mindmáig és a jövőbe egy nagy, törvények uralta folytonosságot alkot. (...) A művészet formája és tartalma, megformálása és hatása is e folytonossághoz tartozik. Fentebb már leírtuk, hogy mi a művészet különös küldetése e folyamatosságban: ábrázolhatja azokat a mozzanatokat (embereket és sorsokat, kiváltó okokat és indítékokat, valamint az ezekkel kapcsolatos érzelmi reakciókat stb., stb.), amelyek individuális egyediségükben megtestesítik azt az általános és maradandó elemmel fenntartott széttéphetetlen kapcsolat. (...) A műalkotások maradandósága, maradandóságot biztosító hatása abban áll, hogy mint lényeges, immár elveszíthetetlen képződmények lehorgonyoznak e folyamatosságban: ez a tulajdonképpeni értelme annak, hogy a műalkotások az emberek saját világát ábrázolják. (...) Az a feszültség, hogy ez időbeli-történelmi távolságnak tudatában vagyunk, és a régen eltűnt sorsokban, emberekben stb. mégis egy »nostra causa agitur« lép közvetlenül elénk, jellemzi az esztétikumnak mint az emberiség öntudatának ezt az időbeli-történelmi oldalát: az esztétikum, mint erre már korábban utaltunk, egyúttal az emberiség emlékezete is".[22] Ebben az összefüggésben Lukács szembe is állítja a köznapi és a tudományos gondolkodással a művészi visszatükrözést, mondván, hogy "a tudomány és a mindennapi élet meghatározásait a gyakorlat szakadatlanul ellenőrzi és helyesbíti, és a rögzítések ezért – szintén elvileg – átmeneti jellegűek, megfogalmazásuk közben már eleve számítanak arra, hogy forradalmi vagy részleges változásokon fognak átmenni". Ezzel szemben a kész műalkotás mindig "lényegéből kifolyóan végérvényes valami, vagy pedig egyáltalán nem műalkotás. Ez azt jelenti, hogy a meghatározások pontos működésének követelménye még nagyobb fokú, mint más területeken".[23]

Ez a szembeállítás szerintem nem minden túlzás nélkül való. Ha ugyanis az autonóm művészet – amint ezt Lukács írja – az emberiség emlékezetével azonos (és nem csak része ennek az emlékezetnek), az általa rögzített információk pedig végérvényeseknek tekintendők, akkor emlékezetünkben a homéroszi kor képének is úgy kellene élnie, hogy abban valóságosan léteztek az olümposzi istenek, s azt kellene hinnünk, hogy Zola korában valóban olyan mértékben határozta meg az emberek életét a biológiai faktor, az átöröklés, ahogyan azt ő ábrázolta.

A múlt irodalmi remekei (s egyéb autonóm művészeti alkotásai) fontos részét alkotják az "emberiség emlékezetének", de ez az emlékezet a kultúra minden emlékét egyformán szintetizáló tudatformával – a szó legtágabb értelmében felfogott történeti tudattal – azonos, nem pusztán az "esztétikummal" (az autonóm művészettel). S ebben az emlékezetben természetesen korrigálódnak is a múltbeli műalkotások világnézeti korlátait tükröző fikciók. Olyannyira, hogy ezeket a fikciókat hajlamosak vagyunk – inadekvát befogadással – a műben magában is "korrigálni", magyarán: Homéroszt úgy olvasni, hogy művének mitológiai szálai olyan mesés fantáziajátékok, amelyeknek valóságos létezésében az alkotó és a korabeli közönség maga sem hitt. Ez az inadekvát olvasat természetesen nagy mértékben alátámasztja hamis ekvivalencia-élmé-

22. Lukács Gy.: Az esztétikum sajátossága. Bp. 1965. 1. köt. 486–487. old.
23. Uo. 668. old.

nyünket is, és ráadásul még szükségszerű is: a modern kor embere nyilvánvalóan képtelen úgy átélni az Odüsszeiát, mint egy ókori görög, aki úgy tudta, hogy szigetek közt hajózva bármikor óriás sziklákat zúdíthatnak rá a laisztrügónok, a hegycsúcsoknál magasabb gigászok, s gazdátlan marhákra lelve a Napisten teheneire emelhet kezet, amiért mennykőcsapással lakolhat. Ezek a szüzsék egykor ugyanolyan érzelmi hatást gyakorolhattak a befogadóra, amilyeneket ránk a világháborús rémtettek víziói tesznek, de Polüphémosz vagy Kirké bennünket már Pinokkió kalandjainak gyermeteg mesefiguráira asszociáltat.

Nagy kérdés, hogy e korrekció az autonóm művészet későbbi, fejlettebb szintű alkotásaiban is megtörténhet-e, vagy pedig csak a művészeten kívüli területeken. Azaz: miféle funkciói vannak és lehetnek a történelmi epikának és drámának (netán egy effajta lírának is?) – ezek valóban mindig csak aktuális problémákat fejezhetnek ki múltbeli kosztümökben, s emellett legfeljebb szórakoztató-ismeretterjesztő, "marginális irodalmi" szerepeket játszhatnak, vagy megtehetik azt is, hogy – horribile dictu – jobban, hívebben ábrázolják a homéroszi kort Homérosznál? Netán egyes ilyen műfajú alkotások már meg is tették ezt, csak éppen az irodalmi köztudat késlekedik érdemeik elismerésével – avagy e voltaképpen fiatal műfajok (Scott másfél évszázada halt meg) fokozatosan fejlődnek ilyen irányba?

A muzeális értékek ragyogása által elvakított szemlélettel aligha lehet e kérdések igazi válaszait megtalálni. Pedig éppen e muzeális dokumentumértékek újkori felismerése vezethet rá arra, hogy az irodalmi remekművek axiológiai problémáiban tisztábban lássunk. Azelőtt a régi eszköz, ruha, épület egyszerűen korszerűtlennek, elavultnak, elvetendőnek és újra cserélendőnek számított. Hogy a parasztházak skanzenesítésére vagyonokat herdáló igyekezet, s a Gottlieb Daimler motorkocsiját múzeumba (a múzsák szentélyébe!) állító gesztus ne tűnjék esztelenségnek, ehhez a társadalmi fejlődésnek, az emberi szabadság kiteljesedésének olyan magas foka kellett, amely fokon jelentősebb energiákat fektethetünk a történelmi múlt emlékeinek megőrzésére. Ma már tudjuk, hogy autóink hiába futnak tízszer olyan gyorsan, mint Daimler úr óránként 15 kilométerrel cammogó szerkezete, e hajdani csúcsteljesítmény – a benzinmotor első alkalmazása – becsben tartandó, gondosan őrzendő dokumentuma fejlődésünknek. Ugyanilyen ritka és becses értékek lehetnek természetesen a homéroszi eposzok is attól, hogy megállapítjuk: a mai irodalmi csúcsprodukciók jobban, magasabb szinten töltik be társadalmi funkciójukat, az irodalomban sincsen korlátozottabb érvényű fejlődés, mint a közlekedési eszközök terén.

5.

Jóval nehezebb a műstruktúra egyéb összetevőiben kimutatni a fejlődés tényét, így mindjárt az eszmei mondanivalóhoz legközvetlenebbül csatlakozó tematikában is, jóllehet nyilvánvaló, hogy az eszmei mondanivaló fejlődése szükségszerűen meg kell hogy nyilvánuljon témabeli (és formai) változásokban is. Annyi kézenfekvő, hogy a művek tartalmi szekularizációs folyamata a téma hasonló átalakulásával párosul. Ez magyarán azt jelenti, hogy a mitologikus-vallásos tárgyak háttérbe szorulnak, illetve funkciójuk átalakul, tematikai szerepkörből motivikai szerepkörbe degradálódik,[24] világi tartalmak jelennek meg köntösükben.

24. E megkülönböztetéshez ld. Szerdahelyi I.: Költészetesztétika, i. m. 53. old.

Kimutatható azonban a témafeldolgozás terén is egy eléggé nyilvánvaló színvonalemelkedés ténye. Figyeljük meg pl. az Odüsszeia VI. énekének alábbi részleteit. Odüsszeusz két éjen s napon át hánykódik úszva a tenger hullámain, s a part közelébe érve

meghallotta, amint szirt szélén bömböl a tenger:
szárazföld fele zúgva rohant a hatalmas hullám,
szörnyen ömölve, szakadva, s a hab mindent beborított:
mert nem akadt sem öböl, se hajónak jó kikötőhely,
csak kinyuló meredélyek, szirtek, tengeri sziklák:
Ekkor Odüsseus térde s a kedves szíve elernyedt,
fölsóhajtva eképen szólt nagylelkű szivéhez:
"Jaj nekem, íme reményem sem volt, s hagyta a földet
látnom Zeus, átszeltem a roppant mélyvizet is már,
most pedig itt nincs út kikerülnöm a szürke habokból:
mert odakint éles sziklák, körülöttük a hullám
zajlik zúgva, kopár szirtfok meredezve magaslik,
és mély ott is a víz, nincs hely megvetnem a partnál
mindkét lábamat és a veszélyből elmenekülnöm:
csak valahogy még éles szirtre ne csapjon a hullám,
hogyha kilépek: minden igyekvés kárba ne vesszen.
Hogyha továbbúszom part mentén, lesve-keresve
vízbefutó lejtős részt, vagy jó tengeri öblöt,
félek, rámcsap a szélvész még és újra magával
hurcol a sokhalu tengeri árra, hiába nyöszörgök,
s még valamely viziszörnyet uszíthat rám a nagy isten,
mint aminőt eleget táplál a nagy Amphitrité:
mert tudom én, hogy a nagy Földrázó mennyire gyűlöl."

Sziklába kapaszkodik, tenyeréről leszakad a bőr, visszarántja az ár, s akkor egy folyam torkolatát megpillantva, ahol partra vánszoroghat, így fohászkodik a folyóhoz:

"Bárki vagy is, hallgass meg, uram: legerősebb vággyal
lépek eléd, a goromba Poseidón kerget az árban.
Mert tisztelt, s a nagy istenek is becsülik, ki bolyongva
oltalomért fordul hozzájuk, mint ahogy én most
térdedhez s a vizedhez elértem, küzdve sokáig.
Hát könyörülj, uram: esdeklődnek lenni dicsekszem."

A parton térde összecsuklik, "puffadt volt az egész teste, s bugyogott ki a sós víz orrán és száján: elakadt lélekzete, hangja, és alig élve hevert", de új rémület szállta meg:

"Jaj nekem, íme, mi már, mi baj ér még végülis engem?
Hogyha a víz mellett maradok zord éjjelen által,
még a gonosz dér tesz majd tönkre s a hajnali harmat,
mert hiszen úgyis alig lihegek s kimerült a szivem már:
mert hajnal fele hűvös szellő jár a folyóról.

És ha a domboldalra megyek, s ott árnyteli erdő
bokrainak sűrűjében elalszom – már ha a fagy meg
fáradtságom hagy, s rámszállhat az álom, az édes –
félek, még a vadak zsákmánya, falatja leszek majd."

(401–473. sor, Devecseri G. fordítása)

Méltán kelthet bennünk csodálatot a leírás érzékletessége, a helyzet ábrázolásában tükröződő életismeret gazdagsága (bár e csodálatunk nyilván anakronisztikus színezetű is: egy ókori tengeri nép számára az effajta élethelyzetek nyilván ugyanolyan köznapiak voltak, mint számunkra egy autóbaleset). Figyelmesebben olvasva azonban észrevehetjük, hogy a végsőkig elcsigázott, halálra gyötört, szirtektől rémült, majd vadállatoktól rettegő ember gondolatainak formátlan csapongása helyén retorikailag kerekre formált, logikusan felépített körmondatok sorakoznak, mintha ünnepi szónoklatot tartana, s a folyam istenéhez is olyan okadatolt érvekkel fordul, mintha nem a tengervizet köpködné elakadt lélekzettel, hanem egy szentély csöndjében elmélkednék. Aligha vitatható, hogy amikor ezt az ábrázolásmódot felváltotta a modern regény gondolatfolyam-technikája, ezzel nem egyszerűen más, hanem minőségileg magasabbrendű, pontosabb, hívebb lett az adott téma művészi tükrözése.

Talán nem árt itt megjegyezni azt is, hogy e gondolatfolyam-technika kialakítása – s a többi hasonló formai vívmány – esetében egyáltalán nem arról van szó, hogy egy irodalmon kívüli fejlődésfolyamat – ebben az esetben a pszichológia – eredményeit egyszerűen átveszik és kamatoztatják az írók. Hume, Hartley, Hutcheson, Kames, Gerard és mások munkássága révén az emberi agy asszociációs tevékenységéről a tudomány már a XVIII. században meglehetősen pontos képet alkotott,[25] mi több, Archibald Alison 1790-ben kiadott Essays on the Nature and Principles of Taste-je az esztétikában is alapkategóriát csinált a képzettársításból.[26] A szépirodalom azonban mindezt csak jó száz évvel később, egy belső, ábrázolástechnikai-stilisztikai fejlődés eredményeként, az impresszionista style indirect libre ("szabad függő beszéd", más néven "átélt beszéd") továbbfejlesztéseként asszimilálta.[27]

6.

Vonzó, de az itteni keretek között még vázlatformában sem megoldható feladat lenne a legkülönfélébb formaszerkezetek hasonló fejlődésvonalait kimutatni, vagy egy ókori és egy modern kori irodalmi mű átfogó elemzésével demonstrálni, hogy a maga

25. Vö. M. Kallich: The Association of Ideas and Critical Theory: Hobbes, Locke and Addison. English Literary History, 1945. 290–315. old.; M. Kallich: The Associationist Criticism of Hutcheson and Hume. Studies in Philology, 1946. 644–667. old.; G. McKenzie: Critical Responsiveness: A Study of the Psychological Current in Later Eighteenth-Century Criticism. University of California Press 1949. 117–179. old.

26. Kitűnő új elemzését ld. A. Horn: Geschichte der anthropologischen Fragestellung in der englischen Ästhetik von Bacon bis Alison. Bern–Frankfurt am Main-Müchen 1976. 113–130. old.

27. Vö. W. Kayser: Enstehung und Krise des modernen Romans. Stuttgart 1955. Magyar irodalmi vonatkozásban ld. még Herczeg Gy.: A modern magyar próza stílusformái. Bp. 1975.

funkcióinak betöltése terén nemcsak az attikai trieráknál hatékonyabb egy repülőgép-anyahajó, s a köveket hajigáló ballistáknál magasabb színvonalú az atomtöltetű rakéta, hanem az irodalmi csúcsprodukciók is hasonló változásokon mentek keresztül. Annál is inkább így van ez, minthogy e fejlődésfolyamat során az irodalomnak és a többi művészetnek – Lukács György szavával – valóságos "szabadságharcot" kellett vívnia "a vele szemben támasztott társadalmi megbízatás" torz formái ellen, amelyek vállalása esetén "nem tölthető be küldetését, nem válhat az emberi nem öntudatává".[28] S ez a torz "társadalmi megbízatás" nem egyszerűen csak olyan módon jelentkezett, hogy az uralkodó osztályok elvárták a hivatalos művészettől azt, hogy a nekik tetsző eszmei tartalmakat és művészeti formákat nyújtsák, hanem olyan módon is, vagy kifejezetten nem művészi, művészietlen feladatokat is vállalniuk kellett. (Hogy ezt vonakodva tették-e, vagy pedig mesterségük természetes gyakorlatához tartozónak érezték-e, ezt ma már nehezen lehetne megállapítani.) Homérosz sem tekintett el attól, hogy közönségének, a törzsi arisztokráciának ilyen "társadalmi megbízatását" teljesítve[29] beillessze az Iliászba a nevezetes "katalógust": négyszáz soron át ömlik itt a prózai információk áradata ilyen, nevekkel és adatokkal teletömködött hexameterekben:

Poiótok seregét Léiftosz Pneleleósszal
s Arkeszilaósz hozta, velük Kloniosz s Prothoénór:
ők Hüriét lakták, meg a sziklás auliszi földet,
Szkhoinoszt és Szkóloszt, meg a sokbércű Eteónoszt,
Theszpeiát, Graiát, s tágtáncterű nagy Mükalésszoszt:
s kik Harmát lakták és Eilesziosztmeg Erüthrait,
és akiké Eleón volt és Hülé, Peteón is,
Okaleé, s Medeón jólépült városa véle,
Kópai s Eutrészisz, Thiszbé a galamb-teli város:
és ki Koróneián s a füves Haliartoszi földön
és ki Plataián élt, s kik Glisszász tájain éltek,
és kik a jólépült várost lakták, Hüpothébát,
és a Poszeidáén ragyogó onkhésztoszi berkét,
és kik a sokszőlőjű Arnét, s mind ki Mideiát,
isteni szent Nisszát, Anthédón távoli földjét:
mindezek ötven gályával seregeltek, azoknak
mindegyikére külön százhúsz boióti legény szállt.
Aszplédón és Orkhomenosz Minüeiosz népét
Aszkalaphosz meg Ialmenosz, Árész két fia hozta:
Asztüokhé, Aktór Ázeidész tiszta leánya
volt anyjuk, ki a ház fölső termébe vonult föl,
s ott az erős Árész vele hált titkos szerelemben:
harminc görbe hajó haladott hadirendben utánuk.
Phókisznak vezetője Episztrophosz és Szkhediosz volt,

28. Lukács Gy.: i.m. 2. köt. 696. old.

29. Vö. Ritoók Zs.: Költői öntudat és egyéni szerzőség a korai görög költészetben. A Magyar Tudományos Akadémia I. Osztályának Közleményei, 1966.

nagyszívű Naubolidész Iphitosz két fiúsarja:
s kik Küparisszoszban laknak, kövecses Pülhóban,
szent Kriszában, Dauliszban, Panopeusz mezejében,
és ki Hüampoliszon lakik és Anemóreiában, – stb.

(II. ének, 494–521. sor, Devecseri G. fordítása)

Az effajta részletek művészi élményének intenzitása nemhogy nem éri el egy modern regény élményintenzitását, hanem – eltekintve a daktilikus lüktetés itt merőben külső formai jelenségétől – az esztétikai jelleg minimumával sem rendelkezik. S ezért bizonyára érdemes lenne egy szociológiai felméréssel meggyőződni arról, valóban él-e még Homérosz az iskolai oktatás keretein kívül is, vagy Benedek Marcellnek van igaza, amikor azt írja, hogy "azt hiszem, amit különben mindenki hisz: hogy az eposz, a nagyarányú, nyugodt menetű, verses formájú elbeszélés ma már halott műfaj. Nemcsak olyan értelemben, ahogy az imént a balladát neveztem halottnak, hogy t. i. irodalmilag nem fejlődik tovább, hanem olyan értelemben is, hogy – nem olvassák. Meghalt, vagy legalábbis egyre szűkebb körű életre szorult abban a pillanatban, amint a szavalás, az ének helyét végérvényesen elfoglalta az olvasás".[30]

A félreértések elkerülése végett szeretném hangsúlyozni, hogy ez természetesen mit sem von le Homérosz irodalomtörténeti nagyságából, aminthogy a fent említett Gottlieb Daimler felfedezésének óriási horderejét sem csökkenti az, hogy a mai autók tízszer olyan gyorsan tudnak szaladni, mint az övé, s ezért a Daimler-kocsit ma már nem használjuk, hanem muzeális értékként tiszteljük csupán. A Daimler-motor nélkül nem jöhetett volna létre a modern versenyautó sem, s Homérosz eposzai nélkül nincsen modern regény.

7.

A fentieket bizonyára nem árt kiegészíteni legalább egy, a műstruktúra más rétegéből kiválasztott példa, a versforma fejlődésének szemügyre vételével. Mint ismeretes, eredetileg e forma a filozófiai szövegektől a naptárakig úgyszólván mindenféle szöveget egyaránt jellemzett, s funkciója aligha lehetett egyéb, mint – a szájhagyomány koráról lévén szó – a megjegyzés, a memorizálás megkönnyítése. Ilyen, külső formai feladatokat töltött be a szépirodalmi szövegekben is, és csak a fejlődés viszonylag magasabb fokán szűkült le hatóköre a költői – elsősorban lírai – rövid formákra, amelyekben azután létrejöttek azok a változatos és intenzíven zenei versformák, amelyek a tartalomkifejezés oly hatékony, olykor kifejezetten belső formai eszközévé tették.[31]

E formafejlődésben pedig nemcsak az jelentett magasabb szintre emelkedést, hogy az eredetileg pusztán "csengő keretként" szolgáló verselésben meghatározott érzelmi-hangulati tartalmak felidézésére alkalmas, differenciált sor- és strófaképletek jöttek létre, hanem az is, hogy a fejlődés (ha úgy tetszik, a nevezetes "evolúciós spirál") egy még magasabb fokán már e zárt képletek fellazítása, megbontása vagy – végül – mellőzése is sajátos jelentéstöbblettel gazdagította a költői szöveget. Vagyis: a szabadvers, a prózaköltemény hangulati kifejezőképessége jórészt a szigorúan kötött vers-

30. Benedek M.: Bevezetés az olvasás művészetébe. Bp. 1922. 87. old.
31. Vö. Szerdahelyi I.: Költészetesztétika, i. m. 131–138. és 321–339. old.

formák létéből fakad, abból a sajátos kontrasztból, hogy jóllehet költemény, mégsincsen versformája. Ez a tény egy olyan jóslathoz is alapot nyújthat, miszerint a mai szabadvers-dömping napjai alighanem meg vannak számlálva: minthogy a szabadvers úgyszólván teljesen kiszorítja a verset, e diadalával – paradox módon – "önmaga sírásójává" válik, megszünteti azt a formát, amelynek kontrasztjából evokációs lehetőségeit meríti, s így utat nyit új, a korábbiaknál még intenzívebb zárt formák térhódításának.

Hogy e dialektikus fejlődésmenet törvényszerűségei világosabbá váljanak, az enjambement (áthajlás) jelenségét kissé közelebbről is bemutatnám. Az európai költészet kezdetein nem létezett olyan szabály, hogy a sorvég és mondatvég egybe kell essék, s ennek megfelelően az áthajlás természetes és közömbös volt: ez jellemezte nemcsak az ókori görög és latin dalköltészetet, hanem az óangol, a francia, a germán és középfelnémet, valamint a gallego-portugál vers kezdeteit is. (A Hakenstil és a Reimbrechung révén az áthajlásos szerkezetek még zárt formákká is rögzültek, bár ez kivételes.) A formák szigorodásával ez a "lazaság" megszűnt, s általános – még a népköltészetben is érvényesülő – gyakorlattá vált a sor és mondat azonossága. Mihelyt megcsontosodott azonban ez a konvenció, nyomban fel-felbukkant megszegésének igénye is, ám immáron nem az ősi kötetlenség jegyében, hanem mint sajátos jelentéstöbbletet biztosító megoldásé: amint ezt a funkcionális verstani elemzések oly meggyőzően kimutatják, az áthajlás fontos költői kifejezőeszköz is lehet, kiemelheti, nyomatékossá teheti az adott szövegrészt, érzelmeket közvetíthet, fiziológiai folyamatokat jelezhet és – közvetett úton – fizikai jelenségeket is ábrázolhat.[32] Az így fokozatosan ismét bevetté vált enjambement-technika viszont oda vezetett, hogy az áthajlás "szelídebb" formái ismét olyan közkeletűek lettek, hogy már nem is érzékeljük őket,[33] az "evolúciós spirál" az evokatív szakaszban is tovább emelkedik.

8.

Epilógusként talán nem árt megjegyezni, hogy jóllehet a fentiekben csak a fejlődés, értéknövekedés mozzanatairól ejtettem szót, valójában magam is gondosan megkülönböztetendőnek tartom az értékek társadalmi lehetőségét és realizációját, abban az értelemben, ahogyan erről – általános vonatkozásban – Heller Ágnes[34] ír. Az evokatív versformák vagy a modern gondolatfolyam-technika kialakulásával az irodalom csak potenciálisan lett értékesebb, magasabb rendű, de ezt a lehetőséget nem váltja minden időszak – s különösen nem minden egyes későbbi mű – valósággá is: a regény fejlettebb forma ugyan az eposznál, de Courths-Mahler nem jobb író Homérosznál, s a magasabb szintű eszmeiség képviseletének szándéka sem vezet feltétlenül nagyobb művészi teljesítményhez. Még a szocialista világnézetre is áll ez, hiszen – Lukács híres hason-

32. Vö. Kardos L.: Tóth Árpád, Bp. 1955. 124–129. old.: Fónagy I.: A költői nyelv hangtanából. Bp. 1959. 190–217. old.; Péczely L.: Tartalom és versforma. Bp. 1965. 212–219. old.; Fónagy I.: Áthajlás, szünet, szerkezet. Nyelvtudományi Közlemények, 1967. 2. sz.

33. Vö. Kardos L.: i. m. 124. old.: Bori I.: Radnóti Miklós költészete. Novi Sad 1965. 67. old.

34. Vö. Heller Á.: Érték és történelem. Bp. 1969. 16–21. old.

latával – "a marxizmus-leninizmus csakugyan a Himalája a világnézetek között. De a rajta ugráló nyulacska azért nem nagyobb állat, mint a síkság elefántja".[35]

Az összfolyamatban azonban mégis az értéknövekedés, a fejlődés mozzanata a domináns. Heller Ágnes fontos igazságra mutat rá ott is, ahol azt írja, hogy amikor az értékfejlődés "egy vagy más szférában bizonyos fokot elért, akkor – a társadalmi összstruktúrától függően – egy következő korszakban lezuhanhat erről a fokról, s megindul a deformáció, az elértéktelenedés, az ellényegtelenedés folyamata. Véleményünk szerint azonban egyetlen szférában sem lehet egyenlőségjelet tenni egy értékfok elérése és elvesztése között. Az elérés ugyanis mindig abszolút, az elvesztés viszonylagos. Amig az emberiség egy bizonyos fokot el nem ért, addig az ahhoz a fokhoz tartozó értékgyarapodás nem létezik. Ha erről a fokról az adott szférában, vonatkozásban visszazuhan, akkor pusztán lehetősége szerint létezik, de teljesen sosem pusztul el. (...) A lehetőség szerinti létezés tehát csak feltételes pusztulás; az adott érték szempontjából sivatagnak tekinthető korok után megindul a régi értékek újrafelfedezése s ezzel együttal mindig továbbépítése is".[36]

Csak jelzésként említeném végezetül, hogy az itt tárgyalt fejlődési sajátosságok, értékszempontok csupán az autonóm művészeti jellegű irodalom jellemzői: miként a művészetnek általában, az irodalomnak is léteznek olyan területei, ahol egészen más értékekkel és funkciókkal van dolgunk,[37] s ahol ennek megfelelően az értéknövekedési tendenciák is bizonyára egészen másként festenek.

35. Lukács Gy.: A marxista kritika feladatai. Forum, 1949. 4. sz. 298. old.
36. Heller Á.: i. m. 16–17. old.
37. Vö. Szerdahelyi I.: A magyar esztétika története, i. m. 481–482. old.

KANYÓ ZOLTÁN

A „MATERIÁLIS ÉS FILOZÓFIAI" ESZTÉTIKÁRÓL

Egy 1924-ben írott, teljes terjedelmében azonban csak 1975-ben közzétett tanulmányában[1] M. Bahtyin a formalisták elvi pozícióinak mélyreható bírálata és egy, a formalista álláspontól számos lényeges vonatkozásban gyökeresen eltérő koncepció kialakítása során egy rendkívül jelentős megkülönböztetést tesz az esztétika területén megmutatkozó két alapvető elvi-módszertani felfogás – a "materiális" és a "filozófiai" között. E megkülönböztetésnek rendkívül nagy a jelentősége napjaink elméleti vitáinak megítélésénél is: lehetőséget ad arra, hogy a különböző nézetek mögött meghúzódó két alapvető tudományelméleti felfogást, "paradigmát" felvázoljuk, s így hozzájárulhat számos félreértés tisztázásához is. Az adott összefüggésben bennünket Bahtyin tanulmányának kizárólag az említett általános, elvi vonatkozása érdekel, itt nem kívánunk sem arra kitérni, hogy mennyiben volt Bahtyinnak igaza a formalistákkal szemben és mennyiben tévedett, sem pedig a rendkívül jelentős bahtyini irodalomelméleti koncepció taglalására, ill. bírálatára nem vállalkozunk, s a két alapvető esztétikai koncepció elvi lehetőségeinek megítélésében is a Bahtyinétól eltérő álláspontot foglalunk el.[2]

Az irodalomtudomány, ill. az esztétika egyik legalapvetőbb elvi módszertani kérdése immár jó ideje az, hogy vajon lehetséges-e az irodalom, ill. a művészet tudományos igényű feldolgozása során a természettudományok gyakorlata alapján kialakított tudományelméleti követelményeknek megfelelő eljárásokat alkalmazni, vagy pedig e folyamatnak a vizsgált összefüggések sajátosságai folytán meg kell-e maradnia a ha-

1. *Бахтин, Михаил Михайлович:* Проблемы содержания и формы в словесном художественном творчестве, in: Uő: Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет, Москва 1975, 6–71. A tanulmány rövidített változatának magyar fordítása is megjelent "A szó esztétikájához" címmel, in: Bahtyin, M. M. A szó esztétikája. (Válogatott tanulmányok) Ford.: Könczöl Cs., Budapest 1976, 5–28. A következőkben az eredeti Bahtyin tanulmányt (E)-vel, a magyar fordítást (F)-el jelöljük, az eredetiből vett idézeteket saját fordításunkban közöljük.

2. Ebben a vonatkozásban a következő tanulmányokra utalhatunk: Kristeva, Júlia: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman, in: Ihwe, Jens (Szerk. Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven, III. köt., Frankfurt a. M. 1973, 345–375.; Könczöl Csaba: A nyelv eldologiasodása és az irodalom, Valóság 1975/8, 10–25.; Uő: Mihail Bahtyin – a viták keresztтüzében, Literature 1975/3–4, 49–66; *Иванов, Вячеслав Всеволод:* Значение идей М. М. Бахтина о знаке, высказании и диалоге для современной семиотики, Труды по знаковым системам, VI., Tartu, 5–44.

Megjegyzendő, hogy a Bahtyin által felvetett probléma jelentős szerepet játszik napjaink esztétikai gondokodásában is vö. Wolandt, Gerd: Philosophical Aesthetics and Empirical Research in Germany, The British Journal of Aesthetics 1978/1, 72–80.

gyományos értelemben vett filozófiai elemzés keretein belül. Bahtyin a két alternatív álláspontot jelöli a jelzett "materiális", ill. "filozófiai" terminussal. A materiális felfogás első következetes képviselőinek az orosz formalisták tekinthetők. Felfogásuk lényege, hogy "az egyes művészetekről szóló tudományos megállapítások rendszerét a művészet általánosságában vett lényegének kérdéseitől függetlenül kell felépíteni."[3] "Ez a tétel lényegében az anyag elsőbbségét hirdette meg a művészi alkotómunkában, ugyanis a különböző művészeti ágak egymástól éppen anyagukban válnak el..."[4] Két mozzanat érdemel itt különös figyelmet: egyrészt az a tény, hogy a vázolt koncepció a klasszikus esztétika tagadásával egyenértékű, amennyiben szükségtelennek tételezi a konkrét művészeti jelenségnek a filozófiailag körülhatárolt esztétikum révén történő megragadását, másrészt az, hogy a tagadást a művészi anyagra vonatkoztatva hajtja végre. Könnyen belátható, hogy csakis az anyag elsődlegességének tételezése jelentheti a filozófiai esztétika következetes tagadását, s hogy az anyag előtérbe állításával egyúttal a jelenség szigorúan tudományos jellegű feldolgozásának lehetősége is adott: "A művészettudomány, arra irányuló igyekezetében, hogy a művészetről az általános filozófiai esztétikától függetlenül mondjon tudományos ítéleteket, elkerülhetetlenül az anyaghoz jutott el, benne lelvén föl a tudományosság legszilárdabb bázisát: amennyiben ugyanis a művészettudomány a művészet anyagának a kutatására fordítja fő figyelmét, a pozitív empirikus tudomány csábító közelébe kerülhet... És éppen erről a művészettudományi talajról szökken szárba az a tendencia, amely a művészi formát az adott anyag formájaként kísérli megérteni, a formában nem lát egyebet, mint az elemek kombinációját abban az anyagban, melynek meghatározottságát, törvényszerűségei ismeretét előzetesen a természettudományok, illetve a nyelvészet már biztosították: ezen az alapon van meg a lehetőség arra, hogy a művészettudomány megállapításai kielégítsék a pozitív tudományosság kritériumait, s esetenként akár matematikailag nyerjenek bizonyítást."[5] Bahtyin ezért a materiális esztétikát tudománytörténetileg a művészettudományoknak a filozófiai rendszerektől való elszakadásáért vívott küzdelmével hozza összefüggésbe:[6] Az irodalomtudomány vonatkozásában a materiális esztétikai koncepció érvényesítése azt jelenti, hogy az irodalomelmélet, ill. poétika a filozófiától, ill. esztétikától független, az empiriára alapuló olyan elméletként fogalmazódik meg, amely az irodalmi műveket alkotó nyelvi elemek sajátos szerveződésében megmutatkozó szabályszerűségeket hivatott szabatos módon leírni és megfelelően értelmezni.

Mindenek előtt azt kell leszögeznünk, hogy a fent körvonalazott materiális esztétikai felfogás a filozófiaihoz hasonlóan egyfajta általános munkahipotézist, a kutatónak a megvizsgálandó anyaghoz való viszonyulása és a vizsgálati módszerek vonatkozásában kívánatosnak minősülő normát testesít meg, amelynek helyessége, adekvát vagy inadekvát volta közvetlenül aligha állapítható meg, minderre csak az alaptételből levonható következményeknek bizonyos valós összefüggésekkel való szembesítése alap-

3. Bahtyin (E) 8. megjegyzendő, hogy a formalisták maguk is tisztában voltak álláspontjuk elvi-módszertani jelentőségével, vö. Eichenbaum, Borisz: A "formális módszer" elmélete, in: Uő: Az irodalmi elemzés. Ford.: Follinus G. Budapest 1974, 5–41.

4. Bahtyin (F) 5.

5. Bahtyin (F) 5.

6. Vö. Bahtyin (E) 13.

ján adható válasz. A későbbiekben Bahtyin fejtegetéseihez kapcsolódva ki fogunk térni ezekre a problémákra. Alapvető jelentőségű azonban, hogy belássuk, a materiális esztétikai hipotézissel egy az irodalom-, ill. művészettudományban hagyományosnak mondható kutatói magatartástól merőben eltérő követelményrendszer fogalmazódik meg: itt nem az a cél, hogy egy tetszőleges értelemben felfogott eszmének egy adott műben kimutatható, intuitíve átélt megvalósulását felmutassuk, hanem, hogy rendszerszerű összefüggéseket tárjunk fel szigorúan ellenőrizhető eljárással irodalmi művek egy meghatározott csoportjában. Ez a hozzáállásbeli különbség sok vonatkozásban összemérhetetlenné teszi a két koncepció talaján létrejött elméleteket, s egyúttal magyarázatot ad arra, hogy miért veszik oly kevéssé figyelembe az egyik vagy másik felfogás hívei az alternatív koncepció szellemében kidolgozott munkákat, s miért oly kevéssé gyümölcsöző a két tábor között folyó elméleti-módszertani vita: merőben mások az irodalmi anyagon végzett tudományos munkához kapcsolódó előfeltevések, célok, igények, s ennek megfelelően az értékítéletek is.

A Bahtyintól átvett, két alapvető elméleti irányzat szembenállásáról szóló tétel részben az említett, részben további pragmatikai szempontok alapján feltétlenül tovább finomítható, hiszen mindkét álláspontón belül egymástól többé-kevésbé lényegesen eltérő felfogások sorozata mutatható ki, tudományelméleti szempontból mégis alapvetőnek és meghatározó jellegűnek tünik a tudományos, empirikus és filozófiai, spekulatív megközelítésmód között fennálló fent jelzett dichotómia. Az adott vonatkozásban természetszerűleg nem akörül folyik a vita, hogy a tudományokban általában melyik megközelítésmód a célravezetőbb, valószínűleg senki sem vitatja, hogy a természettudományokban az előbbi eredményesebbnek bizonyul az utóbbinál, a vita lényege jóval inkább úgy fogalmazható meg, hogy vajon a természettudományokban bevált szemléletmód átvihető-e a kérdéses területre anélkül, hogy csorba esnék a vizsgálat sajátos tárgyának megfelelő teljességen, vagyis, hogy vajon alkalmasak-e az adott szemléletmódra alapozó, jelenleg rendelkezésre álló – vagy netán az elvileg elképzelhető – eljárások az irodalomtudomány előtt álló alapvető feladat megoldására: az irodalmi mű lényegi viszonylatainak megragadására és kimerítő feltárására. a filozófiai megközelítés hívei tagadólag válaszolnak erre a kérdésre, s ezt teszi idézett tanulmányában Bahtyin is. E tagadást magát igen sok körülmény motiválhatja, köztük nem kis szerepet játszik a korábbi hagyományok megkötő ereje, amely olykor még azt sem engedi meg, hogy az eltérő pragmatikai alapon nyugvó kérdésfeltevés valódi lényegét megérthesse a korábbi felfogás elfogult követője. Bahtyinnál erről aligha lehet szó: a formalistákkal folytatott vita nála szorosan összekapcsolódik egy merőben új elméleti-módszertani álláspont kidolgozásának igényével, az idézett tanulmány s egész életműve a formalisták kisérleteinek beható ismeretéről tesznek tanúbizonyságot, még ha bizonyos vonatkozásokban félreértések forognak is fenn. Ez a körülmény a ma-

7. Kuhn, Thomas S.: Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen. Ford.: H. Vetter, Frankfurt a. M. 1976^2 c. könyvének tanúsága szerint a különböző tudományos elméletek, "paradigmák" között fellépő effajta diszkontinuitás a tudományos fejlődés alapvető ténye. Itt utalnánk arra, hogy Kuhn könyve a tudományos fejlődésnek sok vonatkozásában a marxista dialektikus-materialista álláspontnak megfelelő elemzését nyujtja, vö. Wittich, D.: Eine aufschluss reiche Quelle für das Verständnis der gesellschaftlichen Rolle des Denkens von Thomas S. Kuhn, Deutsche Zeitschritft für Philosophie 1978/1, 105–113.

teriális esztétikával szembeni érvelésének különös súlyt kölcsönöz, idevonatkozó fejtegetései a materiális esztétikai felfogás átfogó és mélyen szántó elvi kritikájának tekinthetők. Bahtyin téziseit az alábbi öt pontban foglalhatjuk össze:

"1. A materiális esztétika alkalmatlan a művészi forma megalapozására ... A forma, ha rajta a természettudományosan – matematikailag vagy nyelvészetileg – meghatározott formát értjük, olyan tiszta külsődlegessé alakul át, amely mentes minden őt szabályozó értékmozzanattól. Ez esetben feltáratlan marad a formában működő érzelmi-akarati feszültség, az adott formára jellemző kifejezési jelleg, melyben a szerző és a szemlélő értékelő viszonya ölt alakot valami olyan dologgal szemben, ami az anyagon kívül van... Minden tárgy nélküli érzés az elszigetelt és kultúrán kívül eső, tényszerűséggé lecsupaszított pszichikai állapot mélyeibe hull alá, ezért ha a forma valamely, mindenfajta kötődéstől elszakított érzést fejez ki, egyszerűen az emberi szervezet egy pszichofizikai állapotát rögzíti, amely mentes mindennemű, a puszta lelki jelenlét körén túl eső intenciótól, egyszerűen élvezetté válik, amelyet végső soron csak tisztán hedonisztikusan lehet megmagyarázni és értelmezni, így például: a forma a művészetben az anyagot oly módon szervezi meg, hogy ezáltal a pszichofizikai organizmusban kellemes érzéseket és állapotokat váltson ki... a művészi jelentést hordozó forma valóban mindig valami anyagon kívül levő dologhoz kapcsolódik, értékelő gesztust tartalmaz, s bár kívülről kötődik hozzá, vele mégis szétténhetetlenül összenőtt. Úgy látszik tehát, hogy a tartalmi mozzanatot mégsem szabad kiküszöbölnünk, mivel általa sokkal mélyrehatóbb formaértelmezésre nyílik módunk, mint ha a forma nyersen hedonisztikus felfogása mellett kötnénk ki."[8]

"2. A materiális esztétika képtelen megalapozni az esztétikai objektum és a külsődleges mű ezen objektumon belüli tagolódás és kapcsolatok, valamint a művön belüli anyagi tagolódás és kapcsolatok között fennálló lényeges különbségeket, következésképpen a két momentum összekeverésére irányuló tendenciaként fogható fel. ... Az esztétikai elemzés tárgya ... a műre irányuló esztétikai tevékenység (szemléletmód) tartalma. Ezt a tartalmat a továbbiakban magától a külsődleges műtől megkülönböztetendő, egyszerűen esztétikai objektumnak fogjuk nevezni. Az előbbi más megközelítésmódokat is megenged, így mindenekelőtt a tisztán megismerő jellegű, vagyis a fogalom által szabályozott érzékelést. Az esztétikai elemzés első feladata az esztétikai objektumnak a maga tisztán művészi sajátosságában való megértése és a továbbiakban az esztétikai objektum architektonikájának nevezett struktúrájának megragadása. Az esztétikai elemzésnek, továbbá az elsődleges, tisztán gnoszeológiai adottságában vett műre kell irányulnia és felépítését az esztétikai objektumtól teljes mértékben függetlenül kell felfognia: az esztétikusnak geométerré, fizikussá, anatómussá, fiziológussá, nyelvésszé kell válnia, mint ahogy a művésznek is jelentős mértékben ezt kell tennie... És végül az esztétikai elemzés harmadik feladata abban áll, hogy a külsődleges materiális művet úgy értsük meg, mint

8. Bahtyin (F) 7–9

megvalósuló esztétikai objektumot, mint az esztétikai kivitelezés technikai apparátusát ... E harmadik feladat megoldásánál teleológikus módszert kell alkalmazni. A műnek teleológikusan felfogott, az esztétikai objektumot megvalósító struktúráját a mű kompozíciójának fogjuk nevezni ... A materiális esztétika nem ismeri fel megfelelő módszertani élességgel a maga másodlagos jellegét és nem hajtja végre teljes mértékben objektumának előzetes esztétizálását, ezért voltaképpen soha nem irányul a maga tisztaságában vett esztétikai objektumra és elvileg képtelen megérteni ennek sajátosságait. ... A szó szoros értelmében a materiális esztétika számára csupán az esztétikai elemzésnek általunk kimutatott második feladata hozzáférhető, vagyis a természettudományos vagy nyelvészeti objektum értelmében vett mű természetének még nem esztétikai jellegű tanulmányozása. ... Az általunk kimutatott három momentum meg nem különböztetése ... a materiális esztétikába sok kétértelműséget és homályosságot visz be, s a következésekben állandóan quaternio terminorum-hoz vezet: egyszer az esztétikai objektumot, egyszer a külsődleges művet, egyszer pedig a kompozíciót értik egy és ugyanazon a kifejezésen. A kutatás főleg a második és a harmadik momentum között ingadozik, az egyiktől minden módszertani következetesség nélkül átugrik a másikra, de mindennél rosszabb az a tény, hogy a mű nem kritikusan felfogott célirányos kompozíciója közvetlenül művészi értékként, esztétikai objektumként jelenik meg."[9]

"3. A materiális esztétikai munkákban az architektonikus és kompozicionális formáknak az adott szemléletmódban elkerülhetetlen állandó keverése figyelhető meg, miközben az előbbiek soha nem jutnak el a meghatározás elvi világosságához és tisztaságához és leértékelődnek.

Néhány példa az architektonikus és kompozicionális formák módszertani megkülönböztetésére.

Az esztétikai individualitás magának az esztétikai objektumnak tisztán architektonikus formája: individualizálódik az esemény, a személy, az esztétikailag átélt tárgy, stb., sajátos jelleget hordoz a szerző-alkotónak az esztétikai objektumba szintén beolvadó indivídualitása: de az indivídualitás formáját egyáltalán nem lehet ugyanazon – vagyis tisztán esztétikai – értelemben a szervezett anyagként felfogott műnek is tulajdonítani ... Az önmagával való megelégedettségnek, önelégültségnek minden esztétikailag lezártra oly jellemző formája tisztán architektonikus forma, amelyet a legkevésbé sem lehet átvinni a szervezett anyagként felfogott műre, minthogy az kompozicionális, teleológikus egész, amelyben minden momentum és maga az egész célra irányuló, megvalósít, szolgál valamit. ... A regény szóhalmaz megszervezésére szolgáló tisztán kompozicionális forma, általa valósul meg az esztétikai objektumban a történeti vagy társadalmi esemény művészi kiteljesítésének, az epikai kiteljesítés különböző formáinak architektónikus formája. A dráma kompozicionális forma ..., de a tragikum és a komikum a kiteljesedés architektonikus formái ... A lírai formája architektónikus, de a lírai költeményeknek megvannak a maguk kompozicionális formái is. ... Az architektonikus formák az esztétikai ember lelki és testi értékeinek formái, a természetnek mint az emberi környezetnek a formái, személyesen átélt, társadalmi és történeti aspektusban

9. Bahtyin (E) 16–18

vett eseményeknek formái stb., mindezek eredmények, megvalósultságok, semmit sem szolgálnak, hanem nyugodtan megelégszenek magukkal, egyszóval a maga sajátosságában vett esztétikai létezés formáiról van itt szó. Ezzel szemben az anyagot megszervező kompozicionális formák teleológikus, kiszolgáló, s mintegy nyugtalan jellegüek, s csak technikai értékelésnek vethetők alá: mennyiben adekvát módon valósítják meg az architektónikus feladatot. Az architektónikus forma határozza meg a kompozícionális kiválasztását ... A materiális esztétika talaján elvileg lehetetlen szigorúan és elvi módon megkülönböztetni egymástól a kompozicionális és architektónikus formát és gyakran megnyilvánul az a tendencia, hogy az architektónikus formákat a kompozícionálisokban oldják fel."[10]

"4. A materiális esztétika semminemű magyarázatot nem tud adni a művészeten kívüli esztétikai élményre: a természet esztétikai szemléletére, a mítosz, a világnézet esztétikai mozzanataira s végül mindarra, amit esztéticizmusnak neveznek ... E művészeten kívüli esztétikumlátás valamennyi megnyilvánulásának jellegzetessége, hogy híján van minden meghatározott és szervezett anyagnak s – ebből eredően – mindenfajta technikának is; a forma itt többnyire objektivált, és nincsen rögzítve .... Az esztétikum teljességgel csak a művészetben valósul meg, ezért kell az esztétikának a művészetre orientálódnia ..., azonban az esztétikának magyarázatot kell adnia ezekre a zavaros, hibrid formákra is. ... Ez a feladat bármely esztétikai elmélet tevékenységének próbaköve."[11]

"5. A materialista eszétika nem alkalmas arra, hogy a művészet történetének a megalapozása legyen. ... A materiális esztétika, amely nemcsak a művészetet különíti el a kultúra többi szférájától, hanem a művészeti ágakat is egymástól, a műalkotást pedig nem eleven, művészeten belüli mozgásában, hanem dologként, szervezett anyagként ragadja meg, a legjobb esetben sem lehet többre képes, mint az adott művészeti ág technikai fogásaiban végbement változások időrendi táblázatának összeállítására, lévén, hogy az önmagában vett technikának egyáltalán nincs történelme."[12]

Bahtyin fenti ellenvetései a materiális esztétika ellen nem válnak teljesen világossá néhány további alapvető összefüggés, ill. feltételezés tisztázása nélkül. Bahtyin kiinduló tétele az, hogy a művészet a – történetileg, társadalmilag meghatározott emberi – kultúra sajátos jelensége, s mint ilyen tartalmilag a kultúra egyéb összetevőivel, különösképpen pedig a megismeréssel és az erkölcsileg értékelt cselekvéssel összefüggésben határozható meg: "A megismerés és az erkölcsi cselekvés valóságát, ha már ismert és értékelt mivoltában az esztétikai objektumba belép, majd ott ösztönösen megszerveződik, individuálizálódik, konkretizálódik, elkülönül és befejezést nyer, vagyis valamely meghatározott anyag segítségével minden mozzanatában alárendelődik a művészi megformálásnak, a magunk részéről – teljes összhangban a hagyományos szóhasználattal – a műalkotás (pontosabban az esztétikai objektum) tartalmának nevezzük."[13] E tartalmi meghatározottságnak Bahtyin véleménye szerint ellentmond

10. Bahtyin (E) 19–21
11. Bahtyin (F) 10
12. Bahtyin (F) 12
13. Bahtyin (F) 16

a materiális esztétika megközelítésmódja. "A jelenkori poétikában a tartalomnak, mint az esztétikai objektum konstitutív mozzanatának a cáfolata, két egymástól nem mindig élesen megkülönböztetett és világosan meg nem fogalmazott irányban jut kifejezésre: 1. a tartalom csupán a forma momentuma, vagyis a megismerő-etikai értéknek a műalkotásban tisztán formális jelentése van: 2. a tartalom csupán az anyag momentuma."[14] Az első irányvonallal szemben Bahtyin a következő főbb érveket állítja szembe: "Figyelmen kívül hagyva azt a formállogikailag – terminológiailag – is lehetetlen megoldást, amely a 'forma' terminust a tartalom teljes elutasítása mellett is fenntartja (ez tiszta értelmetlenség, mert a forma a tartalom – vagyis a nemforma – korrelatív fogalma), egy ilyen álláspont jóval lényegesebb módszertani buktatót is magában rejt: a tartalom itt olyan értelmezésben jelenik meg, mint ami a forma szempontjából helyettesíthető, a formának semmi köze a tartalom megismerő-etikai jelentéséhez, a művészi objektumban ez a jelentés teljesen véletlenszerű: annak az álláspontnak, amely a tartalmat átalakítja a forma mozzanatává, a lényege abban foglalható össze, hogy a forma teljességgel relativizálja a tartalmat."[15]

A második irányvonal jóval összetettebb problémakört zár magába, így többek között a tulajdonképpeni anyag – az irodalom vonatkozásában a nyelv – meghatározását, a nyelvtudomány irodalomelméleti relevanciájának tisztázását. "Ha a szót mindazzal megterheljük, ami a kultúrára jellemző, vagyis beleviszünk minden kulturális minőséget – a megismerési, az esztétikai minőségeket – igen könnyen juthatunk arra a következtetésre, hogy a kultúrában szón kívül lényegében nincs semmi, hogy az egész kultúra nem egyéb, mint nyelvi jelenség, hogy a tudós és a költő egyformán kizárólag a szóval dolgozik. De ha a logikát és az esztétikát, sőt – akár a poétikát – beleoldjuk a nyelvészetbe, egyetlen gesztussal fölszámoljuk mind a logikainak és az esztétikainak, mind – ugyanolyan mértékben – a nyelvészetinek a sajátszerűségét."[16] Bahtyin véleménye szerint a nyelvészet sajátos módszereinél fogva eleve képtelen arra, hogy a nyelvi megnyilatkozásokat kulturális relevanciájukban megragadja és megfelelően feldolgozza: "A nyelvet mint a nyelvtudomány tárgyát teljes egészében a nyelvészeti gondolkodás határozza meg. Az egyedi, konkrét megnyilatkozás mindig valamely értékelő és értelmező – tudományos, művészi, politikai vagy másfajta – kulturális kontextusban, vagy pedig valamilyen – szintúgy egyedi – személyes élethelyzetben hangzik el: az egyes megnyilatkozás kizárólag akkor eleven és értelemmel teli, ha e kontextusok valamelyikén belül áll: ilyenkor lehet csupán igaz és hamis, szép, vagy rút, őszinte vagy álnok, nyílt, cinikus, tekintélyes stb. – semleges megnyilatkozás azonban nem létezik, és nem is lehetséges. A nyelvtudomány viszont ezekben csupán n y e l v i j e l e n s é g e k e t lát, pusztán a nyelv egységével hozza vonatkozásba őket, de sohasem a megismerés egységével."[17] Vagyis a nyelvészet tárgyaként felfogott nyelv (jazük) és maga a nyelvészet is csupán általános technikai jellegű mozzanatok tisztázására alkalmas, de a műalkotást meghatározó tartalmi vonatkozások iránt eleve érzéktelen, minthogy a speciális kulturális meghatározottságtól eleve eltekint, ilyenformán tévesnek bizonyulna a tartalomnak az anyag mozzanataként való értelmezése. Bahtyin irodalomelméleti koncepciójának nagy jelentősége éppen abban áll,

14. Bahtyin (E) 33–34
15. Bahtyin (F) 12
16. Bahtyin (F) 22–23
17. Bahtyin (F) 23

hogy ebből nem arra a következtetésre jut, hogy vissza kell térni a hagyományos alapokhoz, hanem arra, hogy be kell vezetni egy a nyelvészet határain túlmenő, s a konkrét használat teljességét magába foglaló nyelvi színtet, a szó (szlovo) szintjét. Éppen ennek a pragmatikailag meghatározott nyelvi színtnek központba állításával, társadalmi viszonylatoknak nyelvi megfogalmazásuk felőli megközelítésével, más szóval a tartalmi meghatározottságnak jelszerű összefüggésben való megragadásával, szemiotizálásával töri át Bahtyin a hagyományos filozófiai esztétikának az említett tanulmányban még többé-kevésbé következetesen képviselt módszertani koncepcióját, s éri el rendkívül jelentős irodalomelméleti eredményeit. Mivel ez a nyelvi szint tartalmilag és nem materiálisan meghatározott, Bahtyin szemében nem a materiális esztétika programjának megvalósítását, hanem éppen ellenkezőleg, alapvető cáfolatát jelenti.

Az elmondottak alapján úgy tűnik, az alapvető probléma abban van, hogy mennyire képes a nyelvi anyagból kiinduló elemzés kultúrális, pragmatikai összefüggéseket megragadni és feltárni. Ismételten hangsúlyozni kívánjuk, hogy itt nem azt kívánjuk vizsgálni, hogy Bahtyin kritikája mennyire jogosult a 20-as években képviselt különböző nyelvelméleti koncepciókkal kapcsolatban, hanem általános elvi szinten kívánjuk a kérdést taglalni. Bár a konkrét történeti vonatkozások figyelembe vétele Bahtyin álláspontjának megértését nagy mértékben megkönnyíti – vitathatatlan, hogy az ez idő tájt tudományos igénnyel jobbára még csak fonológiai szint összefüggéseit feltárni képes szinkron nyelvészet meglehetősen kevés támpontot nyújthatott az említett tartalmi-pragmatikai kérdések feldolgozásának viszonylatában – úgy véljük, Bahtyin érvelésének általános jellege feljogosít bennünket erre az eljárásra. Bahtyin tétele – mint láttuk – úgy hangzik, hogy a nyelvészet eleve képtelen megragadni a művet végső soron meghatározó tartalmi vonatkozásokat, s ezért a materiális esztétika alapjaiban elhibázott. Ezen az alapvető tagadáson nem változtat a *szó* bevezetése sem, hiszen ez utóbbi csak részben – mondhatni technikai vonatkozásban – minősül nyelvi jelenségnek, jóval inkább tartalmi-társadalmi összefüggéseket testesít meg.

De vajon indokolt-e nyelvészetet a bahtyini értelemben vett nyelv (jazük) vizsgálatára korlátozni? Ez a bahtyini jazük cum grano salis a saussure-i *langue*-gal vagy a Chomsky-féle kompetenciával azonosítható, ezek vizsgálata sohasem képezte a nyelvészet kizárólagos tárgyát, a nyelvészet elvben mindig hangoztatta azt az igényét, hogy a nyelv rendszerszerű összefüggéseinek feltárásán túl foglalkozzon a nyelvi elemek konkrét felhasználásának, a *parole* vagy performancia problémáival is. Ezzel csupán annyit kívánunk mondani, hogy Bahtyin túlságosan szűk értelemben fogja fel a nyelvet, de semmiképpen sem kívánjuk azt állítani, hogy akár a saussure-i, akár a Chomsky-féle nyelvelméleti koncepció alkalmas lenne a Bahtyin által metalingvisztikainak posztulált problémakör, a *szlovo* megalapozására, hiszen sem a *parole*, sem a performancia nem hordozza magában a kultúrális meghatározottságnak azt a teljességét, amire a szlovo igényt tart, tekintettel arra, hogy mindkét nyelvi modell a nyelvi kommunikáció résztvevőinek társadalmi determináltságától jórészt absztrahál s a nyelvhasználaton elsősorban emberi képességet ért. Más a helyzet azonban a nyelvelmélet azon irányzataival, amelyek a Wittgenstein késői írásaival, a beszédaktus-elmélettel vagy általában a pragmalingvisztikával, s a szovjet nyelvtudománynak a nyelv társadalmi meghatározottságát előtérbe helyező irányzatával reprezentálhatók, s amelyek elméleti kiindulópontként egy társadalmi kontextusban adott "nyelvi játékot" (Sprachspiel), egy kommunikációs aktust, cselekvést, stb. vesznek fel: itt a Bahtyin által felállított oppozíció *jazük* és *szlovo*, lingvisztika és metalingvisz-

tika között legalábbis kérdésessé válik. Nyilvánvaló, hogy a szlovóban összefogott kulturális viszonylatok rendszerének esetleges visszavezetése pragmalingvisztikai összefüggésekre Bahtyin számára a 20-as években nem fogalmazódhatott meg lehetséges alternatívaként, semmiképpen sem lehet számon kérni tőle azt, hogy nem látta előre 40–50 évre a nyelvelmélet és módszertan fejlődését, viszont éppen ennek a fejlődésnek, ill. az említett eredményeknek alapján Bahtyin érvelésének abszolút érvényessége számunkra megkérdőjeleződik, s arra késztet bennünket, hogy nyelv és irodalom, materiális és filozófiai esztétika viszonyát újólag vizsgálat alá vegyük.

Még mielőtt az alapvető kérdés tisztázására rátérnénk, ti. arra, hogy mennyire teszik lehetővé a nyelvi anyag szerveződésére irányuló vizsgálati módszerek a Bahtyin által felvetett tartalmi összefüggések megragadását, nézzük meg, milyen következményeket von maga után a filozófiai esztétikai álláspont, amely mellett – mint láttuk – Bahtyin is döntött. Hogyan határozható meg a kérdéses szlovo-t reprezentáló metalingvisztika, ha anyagi nyelvi vonatkozásban legföljebb technikai részletek tisztázhatók, a lényeges tartalmi viszonylatok viszont nem? Mivel ez utóbbiak empirikusan nem figyelhetők meg, a klasszikusnak számító válasz az, hogy csakis intuíció, átélés útján. Bahtyin ugyan megpróbál e negatív következmények elől kitérni, amennyiben általános és átfogó esztétikai fogalmak helyett a kommunikáció, pontosabban szólva a szó (szlovo) szintjén kísérli meg az esztétikai összefüggéseket megragadni, s olyan kategóriákat használ mint tér, idő, hang (golosz), világ, stb., azonban e kategóriák látszólagos konkrétságuk ellenére materiális meghatározatlanságuk következtében elvileg éppoly kevéssé egyértelműek, mint az említett általános esztétikai fogalmak. Tekintsük pl. a "világ" fogalmat. Bahtyin különböző megnyilatkozásaiból[18] kihámozható, hogy ez a fogalom azt a sajátságos szemléletmódot jelöli, amelyben az összefüggések tükröződnek. De hogyan határozható meg, hogy mely jelenségek tartoznak X vagy Y sajátos világába? Nyilvánvaló, hogy semmiféle pszichológiai teszt nem alkalmas fiktív személyek tudati állapotainak rögzítésére, az adott megközelítésmód keretei között aligha képzelhető el más módszer, mint az intuíció, az introspekcióra támaszkodó analógiás következtetés. Csakhogy ily módon soha nem juthatunk olyan jellegű megállapításokhoz mint

(i) Ezek és ezek a jelenségek X világához tartoznak
hanem csak olyanokhoz, mint
(ii) Én, N. N. azt hiszem, hogy ezek és ezek a jelenségek X világához tartoznak.

E két megállapítás típusa jelentősen eltér egymástól, az előbbi egyszerű kijelentés, amelynek igazságértéke a benne előforduló fogalmak megfelelő szemantikai explikációja esetén bármely hozzáértő számára egyértelműen eldönthető, míg az utóbbi ún. hit-mondat, amely elvileg csak az episztémikus logikában explikálható, s amelynek igazságértéke nem csupán a hit-mondatban kifejezett összefüggésnek az aktuális világban való meglététől vagy meg nem lététől függ, hanem elsősorban attól, hogy a beszélő ténylegesen feltételezi-e ezen összefüggések meglétét vagy sem. Nyilvánvaló, hogy e különböző típusú megállapítások elvileg nem cserélhetők fel egymással, hiszen szemantikailag, az igazságérték szempontjából merőben eltérően jellemezhetők. En-

18. Vö. Bahtyin, M. M.: Dosztojevszkij poétikájának problémái, in: A szó esztétikája. Válogatott tanulmányok, Ford.: Könczöl, Cs., Budapest 1976, 29–147, különösen 115kk, illetve a teljes orosz kiadást: Бахтин, М. М.: Проблемы поэтики Достоевского, Moszkva 1972[3].

nek ellenére a filozófiai esztétika voltaképpen mindig úgy jár el, hogy a hit-mondatokat kijelentésekké minősíti át, s ezután mint ilyenekkel végez különböző műveleteket. Azt lehetne mondani, hogy ez a következetlenség megbocsátható akkor, ha a hit-mondat alanya kivételes képességei alapján feltételezéseiben nem tér el lényegesen az objektív valóságban meglevő összefüggésektől. Csakhogy először is nem látható be, hogyan állapítható meg az adott módszer keretein belül, hogy mely összefüggések állnak fenn ténylegesen, hiszen itt csak hit-mondat szembesíthető hit-mondattal, nem pedig egy hit-mondat tartalma valós tényekkel. Továbbá, ha még oly reálisan tételezi is fel a beszélő, pl. Bahtyin, a kérdéses viszonyokat, a nem egyértelműen definiált nyelvhasználat folytán távolról sincs biztosítva, hogy bármely befogadó, pl. a jelen írás szerzője, ugyan úgy fogja fel azokat, ahogy azt a beszélő óhajtja, tekintettel arra, hogy a többértelmű nyelvben a szándék nem állapítható meg egyértelműen.

Mint látható, a filozófiai esztétika elvi-módszertani problémái világosan körülírhatók az esztétikai szaknyelv vonatkozásában. Nyilvánvalóan nem véletlenszerű hiányosságokról van itt szó, hanem a filozófiai esztétika módszertani felfogásának egyenes következményeiről. E hiányosságok csak akkor küszöbölhetők ki, ha megszüntetjük az esztétikai szaknyelv többértelműségét, s ez minden valószínűség szerint csak úgy végezhető el, hogy megkíséreljük a kérdéses kategóriákat anyagi hordozóik vonatkozásában, tehát "materiálisan", egyértelműen definiálni. Feltéve, hogy ez egyáltalán lehetséges, s nem – mint ahogy a filozófiai esztétika állítja – egyelőre vagy akár eleve reménytelen vállalkozásról van szó: ebben az esetben kénytelenek lennénk tudomásul venni, hogy a vizsgálandó tárgy sajátos adottságai és funkciói következtében vele kapcsolatban csak olyan kijelentéseket tehetünk, amelyek eleve nem tarthatnak számot a szó szoros értelmében vett szemantikai verifikációra, hanem csak tisztán pragmatikai, ideológiai szférában értékelhetők.

Mint láttuk, a materiális esztétika éppen az ellenkező feltételezésből indul ki, vagyis abból, hogy az irodalomelméleti, ill. esztétikai kategóriák anyagi meghatározása lehetséges, sőt elengedhetetlenül szükséges. Ezzel gyakorlatilag tagadja azt a tételt, hogy az esztétika tárgya elvileg más jellegű, mint az objektív természeti és társadalmi valóság egyéb jelenségei. Ezen az általános jellegű hipotézisen túl a materiális esztétikai joggal utalhat arra a tényre is, hogy pl. az irodalomtudomány egyes részterületein a materiális jellegű megközelítés általánosan elfogadott: az irodalomtudomány vonatkozásában elsősorban a verstanra, az irodalmi nyelv szintaxisának problémáira, az irodalmi művek szerkezetének vizsgálatára utalhatnánk. A filozófiai esztétika mindezeket a kérdéseket másodlagos formai vagy technikai momentumoknak tartja, s azt hangoztatja, hogy a központi jelentőségű szemantikai-pragmatikai vonatkozásokban a materiális megközelítés nem sok érdemlegeset tud felmutatni. Ez a kétségkívül fennálló hiányosság azonban nem a materiális módszer lényegéből fakadó egyoldalúságra, hanem a fejlődés jelenlegi szintjére vezethető vissza. A nyelvi jelenségek, ill. rendszerek materiális szempontú vizsgálata szükségképpen a legközvetlenebb anyagi összetevők szintjén indult meg, így a nyelvelmélet hosszú ideig csupán a fonológiai alkotóelemek feldolgozására alkalmas módszerekkel rendelkezett, szintaktikai összefüggések rendszerszerű vizsgálata voltaképpen az 50-es évek második felétől a Chomsky-féle generatív grammatika révén adott, szemantikai és pragmatikai szempontoknak a következetes figyelembevételére pedig csak azóta nyílt lehetőség, hogy a logikai és modell-elméleti kutatások eredményeit a 60-as évek végétől kezdve sikerült a természetes nyelvre többé-kevésbé meggyőző módon alkalmazni és a logi-

kai kutatás a tulajdonképpeni kijelentések körén túllépve más, a természetes nyelvben és a nyelvi kommunikációban nagy szerepet játszó további mondatípusok – normatív megnyilatkozások, felszólítások, feltételes mondatok, hit-mondatok, stb. – valamint a nyelvi megfogalmazással kapcsolatban olyan bonyolult viszonylatok elemzésére is kiterjesztette vizsgálódási körét, mint a cselekvés vagy az időviszonyok. A klasszikusnak számító, a kijelentésre alapuló logika mellett egy egész sor ún. filozófiai logika – a deontikus, az episztémikus, a cselekvés –, az időlogika stb.[19] – jött létre, amelyek megfelelő módszereket fejlesztettek ki az említett mondattípusok vizsgálatára, s így lehetővé tették azt, hogy a filozófiai esztétikában többé-kevésbé transzcendentálisnak minősített tartalmi-erkölcsi, megismerési stb. összefüggéseket nyelvi megformáltságuk viszonylatában megragadjuk, s egy ellenőrizhető leírás számára hozzáférhetővé tegyük. Azt mondhatjuk tehát, hogy – ha egyáltalán – csak napjainkban adott a lehetőség szemantikai-pragmatikai összefüggések megragadására, s e lehetőségnek a figyelembe vétele egyáltalán nem mellékes az esztétikai elmélet számára. E módszerek segítségével nem annyira egy új esztétikai elmélet kidolgozása, hanem a fent jelzett metanyelvi probléma megoldása válik lehetővé, tehát az, hogy a homályos és többértelmű esztétikai fogalmakat világosan definiált terminusokkal helyettesítsük. A fogalmi explikáció ugyanakkor előfeltételezi azt, hogy a tisztázatlan elméleti kérdésekben állást foglaljunk, s így közvetve nagy befolyást gyakorol az elméleti kutatások fejlődésére.

Hogy ezt az explikációs folyamatot szemléltessük, tekintsük ismét az előzőek során már említett "világ" példát. A fogalom egyik lehetséges explikációja az lenne, ha visszavezetnénk a logikában használatos "lehetséges világ" fogalmára, amely első megközelítésben és durván olyan önmagában konzisztens állapotnak feleltethető meg, amelyet a szükségszerű logikai igazságok megléte és a tényigazságok igazságértékének egy speciális megoszlása jellemez.[20] Bár ez a modell nem mindenben felel meg az intuitív "világ" fogalmunknak, mert pl. bizonyos dinamikus folyamatokat nem elég differenciáltan vetit ki, arra feltételnül alkalmas, hogy alapvető összefüggéseket tisztázzon. Megfelelő nyelvi kontextusok ellenőrzött vizsgálata révén pl. megállapítható, mely nyelvi egységek teremtenek vagy teremthetnek új lehetséges világokat (pl. álmodni, hinni, gondolni, stb.), milyen összefüggések állnak fenn az egyes világok között, stb.[21] Ily módon egy sor kézzelfogható kritériumhoz jutunk, amelyek segítségével a kérdéses jelenségek besorolása már nem kizárólag intuitíve végezhető el, pontosabban szólva az intuíció maga explicité, s így ellenőrizhetővé tehető. Az etikai-erkölcsi normákat hasonló módon ideális lehetséges világok segítségével explikál-

19. A filozófiai logikák átfogó jellegű ismertetésével kapcsolatban vö. Stegmüller, Wolfgang: Hauptströmungen der Gegenwartsphilosophie. Eine kritische Einführung, II. köt., Stuttgart 1975, Kutschera, Franz von: Einführung in die intensionale Semantik, Berlin–New York 1976.

20. A "lehetséges világ" fogalmával kapcsolatban ld. Carnap, Rudolf: Meaning and Necessity. A Study in Semantics and Modal Logic, Chicago-London 1952, Hughes, G. E. – Cresswell, M. J.: An Introduction into Modal Logic, London 1968, Lewis, David: Counterfactuals, Oxford 1973.

21. Vö. Petőfi S. János – Kayser, Hermann: Sprechhandlungen und semantische Interpretation. Die Rolle der performativen und weltkonstitutiven Ausdrücke in der Textinterpretation, Bielefeld 1976

hatjuk,[22] a "cselekmény" irodalomelméleti kategóriája viszont a cselekvés-logikában, nyer természetes megalapozást.[23] Más kategóriák esetében az explikáció lehetősége nem ilyen közvetlen formában adott, némelyikük azonban visszavezethető a művészinek ("esztétikainak") minősülő sajátos jelrendszer meghatározott összefüggéseire, így pl. a "szép" azokra a relációkra, amelyek a mű és az adott kulturális közösség(ek) nek az irodalmi vagy általában művészeti kommunikáció különböző formáiban manifesztálódó kód és elvárás-sémái között állnak fenn.

Az elmondottak alapján Bahtyinnak a bevezetőben ismeretett öt pontjával a következő téziseket állíthatjuk szembe:[24]

1. A tudományelméleti, logikai-szemiotikai, nyelvfilozófiai és irodalomelméleti alapkutatások eredményeinek alapján a régi tartalom-forma dichotómia nem alkalmas arra, hogy megfelelően megragadja az irodalmi vagy általában művészeti alkotásokat meghatározó különféle viszonylatokat. Az egyes művészeti ágak így az irodalom vizsgálatánál is jóval inkább abból a tényből célszerű kiindulni, hogy esetükben olyan speciális kommunikációs formákról van szó, amelyek egy meghatározott kulturális közösség konvencióin nyugszanak, és egy meghatározott jelrendszerhez kötődnek. A jelrendszerek a mindenkori konvencióktól és az alkalmazott jelek milyenségétől függően általában szintaktikai, szemantikai és pragmatikai vonatkozásban jellemezhetők, vagyis olyan összefüggő egészet képviselnek, amelynek a "formális", a "tartalmi" és további pragmatikai, más szóval történeti, társadalmi, emocionális és egyéb viszonylatok egyaránt szerves részét alkotják. Mindezek a különböző kommunikációs formákban alkalmazott, meghatározott konvenciókon nyugvó jelrendszerek empirikusan megvizsgálhatók, s bár távoli idők kommunikációs formáinak rekonstrukciója számos gyakorlati nehézségbe ütközhet, némely bizonytalansági tényezőtől eltekintve, a megismerésnek ezen a területen nincsenek elvi akadályai.
2. Egy valamennyi speciális ("művészi-esztétikai") kommunikációs formára eleve érvényes és azok egységét és meghatározását biztosító esztétikum kategória felvétele bizonyos vonatkozásban petitio principiinek számít és ontológiailag is megalapozatlannak tünik. Pontosabban szólva, minthogy a művészeti ágak között fennálló valós megegyezések a kérdéses jelrendszerek között kimutatható izomorfia, homomorfia és egyéb relációk segítségével megmagyarázhatók, e kategória bevezetése az egyes művészetekkel foglalkozó elméletekbe nem szükségszerű, s ezért az occami elv alapján kiküszöbölendő. Ez természetszerűleg nem zárja ki azt a lehetőséget, hogy az említett relációk rendszeres kimunkálása útján ne

22. Vö. Hintikka, Jaakoo: Some Main Problems of Deontic Logic, in: Hilpinen, Risto (Szerk.): Deontic Logic: Introductory and Systematic Readings, Dordrecht 1971, 59–104.

23. Vö. Brennenstuhl, Waltraud: Handlungstheorie und Handlungslogik. Vorbereitungen zur Entwicklung einer sprachadäquaten Handlungslogik, Kronberg 1975, van Dijk, Teun: Philosophy of Action and Theory of Narrative, Poetics 1976/4, 278–338, Doležel, Lubomir: Narrative Sematics, PTL 1976/1, 129–151.

24. A következő rövid tézisekkel kapcsolatban utalnánk sajtó alatt lévő munkánkra: Kanyó' Zoltán: Sprichwörter – Analyse einer Einfachen Form. Ein Beitrag zur generativen Poetik, ahol ezen összefüggéseket behatóbban tárgyaljuk.

juthatnánk átfogóbb, akár valamennyi említett speciális jelrendszer felépítését meghatározó általános jellegű összefüggés megállapításához; az ilyen átfogó tételek azonban végsősoron empirikus vizsgálatokon nyugodnának, s nem egyszerűen posztulálva lennének, mint a filozófiai esztétikában megjelenő, s az előbbiekben kritizált megfelelőik. A fenti kifogás természetszerűleg alkalmazandó a filozófiai esztétika valamennyi hasonló jellegű posztulátumára.

3. A jelrendszerek nem tisztán fizikai rendszerek, alkotóelemeik mindenkor egy meghatározott kulturális kontextusban értékelődnek, s így a meghatározott konvenciók alapján a konkrét művekben megvalósult struktúrák együttal kulturális értékösszefüggéseket képviselnek. A struktúraképző szabályokat nem csupán a mindenkori mű vonatkozásában kell megadnunk, hanem jellemeznünk kell őket mindazon valós összefüggések szempontjából is, amelyek az adott kulturális közösségben belül köztük és más korábbi vagy egyidejűleg érvényben levő, a kommunikációs funkció alapján művészinek ("esztétikainak") vagy nem művészinek minősülő jelrendszerek között fennállnak, más szóval a szabályoknak kifejezésre kell juttatniuk mindazon szabályrendszerekkel való megegyezést, ill. az azoktól való eltérést, amelyekkel közvetlenül vagy közvetve ténylegesen kapcsolatban állnak.
4. Mivel itt nem kerül sor arra, hogy az esztétikum meglétét tételezzük, hanem az egyes jelrendszereket az őket meghatározó konvenciók, valamint a szabályrendszerek egymás között fennálló relációi alapján empirikusan vesszük vizsgálat alá, a hibrid vagy félig esztétikai formák kérdése nem jelent elvi problémát a materiális esztétikai megközelítés számára. E hibrid formákat ugyancsak a kommunikáció vagy esetleg a recepció sajátos formáiként kell felfognunk, amelyek a tisztán "művészinek" ("esztétikainak") minősülőtől eltérő konvenciókon, stratégiákon nyugszanak, s amelyek szabályrendszere részleges megegyezéseket mutat fel a művészinek ("esztétikainak") minősülő kommunikációs, ill. recepciós formákra jellemző szabályrendszerekkel.
5. A jelrendszerek, amelyek segítségével a művészi alkotások és jelenségek elemzésére sor kerül, a kommunikáción és társadalmi-kulturális, történetileg meghatározandó konvenciókon nyugszanak, következésképpen csakis történeti kultúrális összefüggésben értelmezhetők. Nem a művek felépítésének technikai részletkérdéseit képezik csupán le, hanem egyrészt egy meghatározott kultúrális közösségnek egy történeti időpontban műalkotások kommunikációjában megnyilvánuló képességét, másrészt e képességnek fejlődési folyamatát. Ily módon lehetséget adnak arra, hogy a történeti kulturális összefüggéseket rendszerszerűségűkben megragadjuk és részletesen kifejtsük.

Mindezek alapján végső következtetésünk az, hogy a materiális esztétikai megközelítés keresztülvihetetlensége – Bahtyin állításával ellentétben – nem bizonyítható, más szóval elvileg fennáll annak a lehetősége, hogy mindazokat a tartalmi összefüggéseket, amelyeket a filozófiai esztétika az esztétikai objektum feltárásáról lényegesnek tart, anyagi meghatározottságuk vonatkozásában explikáljuk, s így legalább olyan teljes, módszertanilag azonban mindenképpen megfelelőbb elemzését adjuk a vizsgálandó kérdéseknek. Hangsúlyoznunk kell azonban, hogy a jelenlegi helyzetben csupán elvi lehetőségről van szó, s tekintettel az explikációs munka részletező aprólékosságára, s a menet közben megoldandó számtalan lényegbe vágó elméleti feladatra, belátható

időn belül nem várható el, hogy a materiális esztétika minden lényeges részterületen a filozófiai megközelítésmódban használatos fogalmakat és módszereket a neki megfelelőkkel helyettesítse, s így az is tény, hogy a filozófiai felfogás homályos intuitív teljességével a materiális esztétika legjobb esetben csak módszertanilag szigorúan definiált fragmentumokat tud szembeállítani. Mindezek a hátrányok csupán a jelenlegi helyzetre érvényesek és nem feltétlenül elvi jellegűek: amennyiben a materiális esztétika módszertani hipotézise széles körben megvalósulna, a filozófiai módszer említett előnyeit hosszabb távon könnyen ellensúlyozhatná azzal, hogy a szemléletmódja alapján felállított elméleteket, ill. az elért részeredményeket jóval közvetlenebbül lehet egy magasabb szintű és átfogóbb elmélet segítségével értelmezni, ill. felhasználni, mint a filozófiai esztétika spekulatív jellegű koncepcióit. Az említett módszertani előnyök ellenére a materiális esztétika nem tekinthető a jelenlegi helyzetben kizárólagos érvényű esztétikai módszernek, hiszen a jelenleg csupán intuitíve megvalósítható esztétikai totalitás megteremtésére is megvan a jogos társadalmi és tudományos igény, viszont lényeges elméleti és módszertani előrehaladás aligha képzelhető el materiális jellegű alapkutatások nélkül.

VERES ANDRÁS

JEGYZETEK VIGOTSZKIJ MŰVÉSZETPSZICHOLÓGIÁJÁRÓL

A marxista irodalomlélektan két világháború közötti történetének áttekintésekor is szembetaláljuk magunkat azokkal a dilemmákkal, definíciós bizonytalanságokkal, amelyek az irodalomtudomány és a lélektan tárgyi körülhatárolását általában jellemzik. Az "irodalomlélektan" terminusa olyan önálló, egységes diszciplínát sejtet, amihez fogható szaktudomány napjainkban sem létezik. E kifejezéssel valójában igen különböző célokat követő és műfajú írásokat hozunk közös nevezőre. Úgy tűnik, nem annyira nézőpontot és módszertant, mint inkább a problémák meghatározott területét jelöljük vele. Ugyanakkor több nagyszabású vállalkozást is ismerünk, amelyek a művészetlélektani problémák átfogó, s különféle módszereket egységes keretbe fogó tárgyalására tettek kísérletet, mint pl. L. Sz. Vigotszkij munkája, a Művészetpszichológia (1925, magyarul: Budapest, 1968.) Kétségtelen, e vállalkozások csak korlátozott mértékben oldják meg a maguk elé tűzött feladatokat, mégis elégséges alapot nyújtanak ahhoz, hogy ne lehessen kizárni a művészetlélektannak (és ennek részeként az irodalomlélektannak) önálló, egységes tudományként való lehetőségét.

Az irodalomlélektan elhatárolása csak viszonylagos lehet: a szépirodalomra vonatkoztatva valósítja meg a művészetlélektan célkitűzéseit, tehát a művészi alkotás és befogadás folyamatában, illetve magában a műben érvényesülő pszichológiai törvényszerűségek vizsgálatát. Más kérdés, hogy a művészetlélektan részeként is érvényt kell szereznie tárgya sajátszerűségének. A szépirodalom önálló művészet, amely mind létezési módját (tárgyias és érzéki közegét, formanyelvét és szemléleti beállítódását), mind pedig történeti alakulását tekintve különbözik a többi művészettől. Külön problémák forrása, hogy olyan tárgyias közege és - ezzel összefüggő - formanyelve van, amelyet nem csupán (és nem elsősorban) esztétikai rendeződelv irányít, hanem az emberi kommunikáció, a verbális közlés szándéka. Azaz a szépirodalom anyagi közege és formanyelve nem valamilyen materiális eszközrendszer, amely a művészi megformálás által válik egyáltalán jelentéssel bíró jelrendszerré (mint a képzőművészetek esetében), hanem már a művészi megformálás előtt, attól függetlenül jelrendszerként funkcionál. Ezért az irodalomlélektannak nemcsak a művészetlélektan, hanem a nyelvvel kapcsolatos lélektani kutatások eredményeit is hasznosítani kell.

A szépirodalom sajátszerűségének érvényesítése a kutatásokban még napjainkban is célkitűzés inkább, mint tényleges gyakorlat. Az irodalomlélektan sokszor nem több, mint művészetlélektani megfigyelések és megállapítások dokumentálása szépirodalmi anyag segítségével. Vigotszkij munkája ebből a szempontból is kivételnek számít: a formalista iskola felismeréseit kamatoztatva, messzemenően figyelembe veszi a szépirodalom körébe tartozó műfajok-műnemek (mese, novella, dráma) poétikai-esztétikai sajátosságait. Itt éppen ellentétes irányból merülhet fel kifogás: a Művészet-

pszichológia kizárólag a szépirodalom sajátszerűségére van tekintettel, jóllehet olyan pszichológiai törvényszerűségeket kíván feltárni, amelyek valamennyi művészetre érvényesek. S ahogy az irodalomlélektant a művészetlélektanban, úgy oldják fel az utóbbit is az észlelés, a viselkedés vagy a fantáziatevékenység lélektani vizsgálatában. Elterjedt az a felfogás, hogy a művészetlélektan a pszichológia alkalmazott tudománya, amelynek feladata a pszichológiai elméletek alkalmazása a művészeti anyagra.

Az interdiszciplináris helyzet gyakran forrása ilyen torzulásoknak. Annak belátása, hogy az irodalomlélektan lehetőségeit egyaránt megszabja az irodalomértelmezés (és ezen keresztül általában a művészetértelmezés, az esztétika), és a pszichológia tudományos pozíciója, önmagában még semmit sem biztosít. A két szakterület beállítottsága diametriális ellentétet mutat, elég talán, ha az irodalomértelmezés értéktételező és a pszichológia értékmentes karakterére utalunk. Nem lényegtelen körülmény az sem, hogy amikor az irodalomértelmezés is az értékmentesség igényével lépett fel, vizsgálódásának tárgyát éppen a pszichológia illetékességének kizárásával volt kénytelen meghatározni. Ha a két szakterület történeti helyzete nemegyszer hasonló is volt (pl. mindkettő a 19. század derekán szabadult meg a filozófia gyámolításától és szerveződött önálló tudománnyá), fejlődésük üteme eltérő volt s így befolyásuk is az irodalomlélektani problémák tárgyalására. Az egyik vagy a másik terület előtérbe kerülése könnyen vezetett egyoldalúságra: az irodalomértelmezés felől kétségbevonták a pszichológia, az utóbbi felől pedig az esztétika és az irodalomtudomány illetékességét.

Az egyik oldalon a pszichológiai megközelítés radikális elutasításának az lett az eredménye, hogy alapvető fontosságú területeket kirekesztettek a művészetkutatásból; így az orosz formalisták egyáltalán nem vizsgálták a műalkotás megértésének társadalomlélektani feltételeit. Ennek eredményeként még kevésbé tudták megmagyarázni a befogadó érdekeltségét, mint az elutasított "pszichologizmus": az ún. dezautomatizálás elve mint motiváló tényező legfeljebb a kortárs művészet hatását indokolta, a régmúlt korokét nem (hiszen a műalkotás nyelve – ha tagad is egy korábbi nyelvi állapotot, akkor is – idővel a nyelvi kultúra organikus része lesz, s a korábban eredetinek számító teljesítmény végül általánosan elfogadott, megszokott formulaként hat). A másik oldalon pedig úgy elemeztek szépirodalmi műveket, hogy "eltekintettek" szépirodalmi voltuktól; pl. a pszichoanalitikus megközelítések a regények szereplőit vagy (még gyakrabban) magát az alkotót úgy értékelték, mintha neurotikusan kezelt volna. De akár az alkotó felől, mint leképezett életszegmentumot fogták föl a mű jelentését, akár a befogadó felől, mint stimuláló életténye zőt, ezekben az értelmezésekben – tudatosan vagy tudattalanul – olyan esztétikai előfeltevés érvényesült, amely a művészi jelentést közvetlenül megfelelteti a köznapi tényeknek és nem lát elvi különbséget közöttük.

Ritkán tudatosult annak felismerése, hogy az esztétikai és pszichológiai kérdésfeltevés elválaszthatatlan egymástól, mivel minden művészetlélektani elmélet esztétikai és minden esztétikai elmélet pszichológiai előfeltevésekkel kénytelen dolgozni. Alapvető összefüggés ez; a szokásos eljárás tehát, amely a művészetlélektani irányzatokat azonosítja a művészetre alkalmazott pszichológiai elméletekkel, helytelen. Felfogásunk szerint éppen annyi joggal tekinthető az irodalomlélektan az irodalomtudomány részének, mint a pszichológiának.

x

Vigotszkij nézetei ma már úgy ismeretesek, mint a húszas évek derekán és a harmincas évek első felében kibontakozó szovjet lélektani irányzat, az ún. kultúrtörténeti iskola körébe tartozó felfogás. Amiért mégis Vigotszkij és nem az egész iskola irodalomlélektani felfogásáról beszélünk, annak az az oka, hogy maga Vigotszkij még a kultúrtörténeti álláspont kidolgozása előtt, tehát (részben) más nézőpontból próbált meg választ keresni a művészet és mindenekelőtt a szépirodalom lélektani problémáira. Amikor kísérletet tett a művészetlélektan kérdéseinek rendszeres kifejtésére, még nem dolgozta ki későbbi nagyhatású lélektani koncepcióját; amikor pedig kidolgozta, már csak érintőlegesen foglalkozott művészetlélektani problémákkal.

Vigotszkij az irodalomkritika felől közeledett a művészetlélektan kérdéseihez és tulajdonképpen a pszichológiához is ebből az irányból indulva jutott el. Feltehető, hogy magának a kultúrtörténeti álláspontnak a kialakításában is nagy szerepet játszott az a körülmény, hogy Vigotszkij korábban a kultúra olyan sajátos és magas színten összetett jelenségkörével foglalkozott behatóan, mint a művészet; egy olyan területtel, amely a tudományos pszichológia eszközeivel megközelíthetetlennek és magyarázhatatlannak bizonyult.

A fiatal Vigotszkijt a művészetértelmezés és kivált a szépirodalmi alkotások elemzésének módszertana érdekli. Már korai Hamlet-tanulmányaiban nem egy olyan megállapítás akad, amely (az ekkor bontakozó) formalista iskola nézeteivel rokonítható. "Szubjektív", "olvasói kritikát" kíván adni ugyan, de ez csak annyit jelent, hogy el akarja kerülni a szakirodalomra jellemző hibás megközelítésmódot: a mű jelentésének közelítését valamely határozott koncepcióhoz. Vigotszkij célja éppen a művészi szöveg értelmének lehető leghitelesebb reprodukálása. A "szubjektivitás" tehát az elfogulatlanság, ha tetszik, az "objektivitás" szolgálatában áll. Bár a tragédiát mint "mítoszt" értelmezi, látszólag értelmetlen szimbólumrendszere mögött egyértelmű célszerűséget lát; a színpadi jellemzés hagyományos felfogásával szemben a fabula jelentőségét hangsúlyozza és Hamlettel kapcsolatban "tragikus automatizmus"-ról beszél.

Későbbi kritikáiban még inkább közel került a formalisták nézeteihez, átvette a forma aktív, meghatározó szerepének, a fabula és szüzsé ellentétének, a műalkotás immanens rendszerként való működésének és az átformálás belső célszerűségének gondolatát. Jóllehet a M ű v é s z e t p s z i c h o l ó g i á b a n fenntartásai vannak Sklovszkij, Eichenbaum és mások megoldásaival szemben, gondolatmenetének kiindulópontja az ő forma-fogalmuk: "... a művészi forma első axiómája..., hogy a műalkotás csak adott formájában fejti ki pszichológiai hatását", "a formának – akár valóságos, akár képzeletbeli – szétrombolásában rejlik a pszichológiai elemzés alapvető művelete". (I. m. 68–69.) Krilov meséinek, Bunyin novellájának és a H a m l e t n a k (újabb) elemzésében Vigotszkij messzemenően épít a formalisták által felfedezett elemzési szempontokra, technikára.

Egy lényeges ponton azonban valóban megpróbál túllépni rajtuk. Míg a formalisták legtöbbje számára a művészi szándék vizsgálata kimerül abban, hogy a műalkotás "megcsináltsága" milyen célszerűséget feltételez, Vigotszkijt az alkotó és még inkább a b e f o g a d ó "e s z t é t i k a i r e a k c i ó i" érdeklik. (I. m. 52.) De ez nem azt jelenti, hogy az alkotó vagy a befogadó (személyiség) lélektani vonatkozásait kívánja bevonni az irodalomértelmezésbe. A formalistákhoz hasonlóan Vigotszkij is a mű tárgyias szerkezetét tartotta olyan konstans képződménynek, amely a tudományos vizsgálat megbízható objektuma lehet. Ő azonban a mű összetevőiben és az összetevők viszonylataiban megjelenő lélektani törvényszerűségeket is megkísérli kimutatni.

Ahogy Potyebnya és a harkovi iskola pszichologista esztétikájának előfeltevéseit (mindenekelőtt a művészet megismerésre való redukcióját) Vigotszkij egyoldalúnak tartja, hasonló elégtelenséget lát – ellentétes irányban – a művészetet "műfogás"-sal azonosító formalista alapelvben is. Zsirmunszkij nyomán különbséget tesz a "művészet mint műfogás" formula két értelme között. Az első értelemben, mely szerint a művet olyan esztétikai rendszernek kell tekinteni, "amelyet a művészi feladat egysége határoz meg, vagyis műfogások rendszerének", a formula elfogadható Vigotszkij számára is. A formalistáknál inkább érvényesülő második – általánosító – értelmezést azonban elutasítja. E szerint az álláspont szerint ugyanis a kutatás végső feladata a műfogások vizsgálata, mivel a művészetben semmi sincs a műfogások összességén kívül. (I. m. 102–103.). Vigotszkij világosan látja, hogy az esztétikai tárgy szintézisében a műalkotás anyaga is részt vesz, és ahogy a forma lerombolásakor megsemmisül a művészi hatás, úgy akkor is, ha "nem bántjuk a formát, hanem csak átvisszük egy teljesen más anyagra, ismét azt tapasztaljuk, hogy eltorzul a mű pszichológiai hatása". (I. m. 104.)

Nem kevésbé fontos Vigotszkijnak az az észrevétele, hogy a formalista iskola pszichológiaellenes szándékai ellenére számos pszichológiai előfeltevést fogad el koncepciójában. (I. m. 99–101.) Ez nem is kerülhető el, különösen akkor nem, ha már nemcsak a műfogást kell leírni, hanem arra is választ kell találni, hogy valamely konkrét műfogás mi célból olyan, amilyen. Ha nem akarnak a befogadói ízlésre hagyatkozni, akkor kénytelenek olyan általános "lélektani" mechanizmusokra hivatkozni, mint a megszokottság és az eredetiség ellentéte (azaz a műfogások változását azzal magyarázni, hogy a megszokott konvenciókat, az automatikussá vált formákat mindig meg kell haladni és ez a meghaladás mintegy lélektani kényszerként hat). Ezzel azonban semmi sincs megmagyarázva. A lélektan-ellenesség végül odavezet, hogy zavaros, át nem gondolt lélektani előfeltevéseket kénytelenek elfogadni. Éppen ezen a ponton szükséges továbbfejleszteni a formalista értelmezést. Voltaképpen nem tesz mást, mint hogy művészetlélektani törvénynek nyilvánítja a formalisták írásaiban poétikailag feltárt összefüggéseket. Talán elég arra utalni, hogy miközben kritizálja Eichenbaum felfogását a tragédia felépítéséről (helyesen állapítja meg, hogy a késleltető mechanizmus kényszere még nem magyarázza meg sem a Hamlet, sem más tragédiák hőseinek habozó, késlekedő viselkedését), végül (ha korrigálva is az álláspont gyengéit) odajut, hogy ő is tagadja a jellem meghatározó szerepét, és a szereplők viselkedését a mű felépítésében érvényesülő törvényszerűségekre vezeti vissza. De amit Eichenbaum poétikai-esztétikai konvencióknak, szabályszerűségeknek nevez, azt Vigotszkij a műalkotás hatásmechanizmusában érvényesülő művészetlélektani konvenciónak, szabályszerűségeknek fogja fel. (I. m. 280–283, illetve 288–305.)

*

Vigotszkij könyve igen sokféle hatást mutat, a rendelkezésre álló irodalomból igyekszik minél több elemet integrálni. (Ebből a szempontból talán R. Müller-Freienfels munkájához hasonlítható.) Különösen jól érzékelhető ez terminológiájában: az inger-reakció sémát a reflexológiától, a katarzis fogalmát a pszichoanalízistől, az érzelmek társadalmi szocializációjának gondolatát a szociálpszichológiától veszi át. Az ő koncepciójában azonban ezek jelentése módosul: nem az inger-reakció közvetlen kapcsolatát, megvalósulását vizsgálja, hanem a reakció lehetőségeit az inger struktúrája alapján; a katarzis itt nem az elfojtott affektív hajlamok kiküszöbölését, hanem

a személyiség affektív (és intellektuális) érzékenységének elmélyítését szolgálja; az érzelmek társadalmi szocializációját pedig olyan folyamatnak fogja fel, amely az érzelmeket individualizálja is. (A "társadalmi pszichikum" fogalmát Marxra hivatkozva elveti, helyesen mutat rá, hogy a szociálpszichológiai megközelítés is csak az egyéni pszichikumra irányulhat. "Éppen az egyes ember pszichikuma – vagyis ami az egyes ember fejében van – az a pszichikum, amit a szociálpszichológia tanulmányoz. Semmiféle más pszichikum nincsen." Ezért, aki azt állítja, hogy az egyes ember pszichikumának vizsgálata nem marxista álláspont, az "nem érti Marx alaptételét, mely szerint 'az ember a szó legszorosabb értelmében zoon politikon, nemcsak társas állat, hanem olyan állat, amely csak a társadalomban tud egyedülállóvá válni!") (I. m. 36.) Leontyev megállapítása igen találó, hogy könyvében Vigotszkij még "nem találja meg gondolatainak kifejezéséhez a pontos pszichológiai fogalmakat."

A Művészetpszichológia szemléleti pozícióját tekintve átmeneti mű szerzője munkásságában. Egyrészt összefoglalja az 1915 és 1922 között írt tanulmányainak eredményeit, másrészt előkészíti azokat az új gondolatokat, amelyekkel Vigotszkij legfőképpen gazdagította a pszichológiát. A későbbi kultúrtörténeti megközelítés egyes elemei már itt felbukkannak, de csak marginálisan. Ha kizárólag ezt a művet vehnénk alapul, csak azt állapíthatnánk meg, hogy Vigotszkij álláspontja még körvonalazatlan, innen sok irányba lehet továbblépni. A könyv nem is törekszik arra, hogy a művészetlélektan valamennyi területét felölelje, tulajdonképpen bevezetés a művészet- illetve még pontosabban: az irodalomlélektan kérdéseibe. A legfontosabbnak tartott fogalom, a katarzis jellemzésével zárul a könyv, és e jellemzés is inkább csak kijelöli a probléma helyét a művészetlélektani kutatásokban. Amikor a katarzis részletesebb elemzésére kerülne sor, az elemzés megszakad és óhatatlanul a befejezetlenség érzetét kelti.

A Művészetpszichológia felépítése igen jól áttekinthető. Először általánosságban veti fel a művészetlélektani megközelítések alapvető módszertani dilemmáit és azt az áldatlan helyzetet, hogy a tudományos igényű kutatások megrekednek az elemi pszichikus folyamatok szintjén. Sorra veszi a legfontosabb művészetértelmező irányzatokat: a pszichologista esztétikát, a formalistákat és a pszichoanalitikus elméletet, majd ezek kritikája után az "esztétikai reakció" különböző típusainak elemzése következik, amit a legfontosabb művészetlélektani törvényszerűségek, mindenekelőtt a katarzis tárgyalása zár le. A könyv felépítésének áttekinthetősége igen éles kontrasztban áll a részletkérdések áttekinthetetlenségével. Vigotszkij módszerét ugyanis – mint arra utaltunk már – a legkülönbözőbb koncepciók egybekapcsolása, egymásra montírozása jellemzi.

Amikor felvázolja a művészetlélektan általános elméleti problémáit, az első fejezetben, arra keres választ, hogy a művészet jelenségeit hogyan lehetne az objektív pszichológia eszközeivel megközelíteni. Jól veszi észre, hogy a művészetértelmezésben és a pszichológiában hasonló válságtünet jelentkezik: csak az elemi esztétikai élmények és lélektani jelenségek vizsgálatát tartják lehetségesnek objektív módon, míg a bonyolultabb összefüggések megragadására önkényes, ötletszerű, tudománytalan módszerekkel vállalkoznak. Vigotszkij világosan látja, nem az jelenti a megoldást, hogy a meglevő (objektív) eredményeket és az ezek alapjául szolgáló eszközöket mechanikusan és additív módon tovább szaporítjuk, hanem magának az "objektivitásnak" fogalmát kell részben módosítani. Ekkor még kizárólag az tarthatott igényt objektivitásra, ami közvetlenül megfigyelhető volt, illetve mások számára hozzáférhető, kísérletileg

is megismételhető. Vigotszkij felveti a közvetett bizonyítás lehetőségét és bevonását az objektív – tudományos ranggal járó – megfigyelések sorába, vagyis feltételezi azt, hogy a bonyolultabb jelenségek nem közvetlenül, hanem közvetve figyelhetők meg, törvényszerűségeik pedig csak nagy áttétellel tárhatók fel és fogalmazhatók meg. (Ezért nem riad vissza a tudattalan folyamatok tanulmányozásától sem, hiszen közvetetten a tudattalan is tanulmányozható.) (I. m. 122.) Az áttételezettség azonban nem zárja ki az objektivitást.

A közvetettség gondolatával Vigotszkij túllép a kísérleti esztétikák szemléleti horizontján. De az áttételezettség módját, a kultúra bonyolult közvetítés-mechanizmusát nem képes eredeti módon konceptualizálni. Plehanov koncepciójához nyúl vissza, e felfogás elfogadása pedig megakadályozza Vigotszkijt abban, hogy a művészet aktív, teremtő funkcióit ténylegesen elismerje. (I. m. 31–33.) (Plehanov koncepciója nem véletlenül egészült ki később a pavlovi reflexológia sémájával, hiszen ennek alapján a művészet passzív, a társadalmi életet és a kollektív élményeket leképező produkciónak minősül.) Vigotszkij elfogadja kiindulópontnak ezt a modellt, amely lehatárolja kérdésfeltevéseit. (Bár nem kapcsolódik a plehanovi sémához szorosan, Vigotszkij nem dolgoz ki vele szemben alternatív megoldást.)

Ez a megállapítás azonban finomításra szorul. A formalisták szemében a művészet (mint formateremtő-alkotó tevékenység) természetesen kreatív jellegű és álláspontjuk jogosultságát Vigotszkij is elismeri. Úgy véli azonban, hogy Plehanov művészetszociológiai megközelítése kiegészíti, részben korrigálja és mindenekelőtt megfelelő (tudományos) helyére teszi a formalista módszert. A két felfogás közötti mélyebb elvi kapcsolatot, a naturalista beállítottságot érzékeli inkább, mint tudatosítja. Az esztétikai naturalizmus a művészetben megjelenő emberi tartalmak (s mögöttük az emberi természet) állandóságát feltételezi. Plehanov – a materializmus érdekében – egészen odáig ment el, hogy a darwini evolucionizmusra hivatkozva az esztétikai érzéket az állatvilágból származtatta, a művészetet pedig az emberi lét állandó elemeként fogta fel. Az orosz formalisták más irányból jutottak naturalista álláspontra. Az ő naturalizmusuk abban nyilvánul meg, hogy a műalkotást mint objektivációt kiemelték a konkrét emberi viszonylatokból, és a műalkotás tárgyiasulási módjáról feltételezték, hogy többé-kevésbé állandó törvényszerűségeknek engedelmeskedik. Egy alaposabb elmélettörténeti elemzés nyilván kimutatná azokat az orosz szellemi hagyományokat (pl. az orosz forradalmi demokraták felfogását), amelyek különböző áttétellel, de egyaránt szerepet játszhattak Plehonovnál is, a formalistáknál is.

Hasonló naturalizmus a Művészetpszichológiában is érvényesül. De a plehanovi elképzeléshez képest két fontos módosulással. Az egyik a formalistákhoz kötődik, amennyiben a formalisták elképzelését terjeszti ki a befogadásra. Vigotszkij szerint a művészet olyan kreatív produkció, amely nemcsak az alkotót, hanem a befogadót is kreativitásra sarkallja. Így vetődik fel az a gondolat, hogy a művészet "eszköz": eszköz az "érzelmek társadalmasítására". (I. m. 22., illetve 393–404.) Másrészt ezen is túllép Vigotszkij, amikor – legalább egy bekezdés erejéig – megpróbálja tisztázni a művészet társadalmi funkcióját: "Az embernek – az állattól eltérően – az a legjellegzetesebb sajátossága, hogy kívülre helyezi és elkülöníti testétől a technika apparátusát is, a tudományos megismerés apparátusát is, amelyek mintegy a társadalom eszközeivé válnak. Pontosan ugyanígy a művészet is az érzelem társadalmi technikája, a társadalom eszköze, amelynek segítségével bevonja a társadalmi élet körébe lényünk legintimebb és legszemélyesebb oldalait. Helyesebb lenne azt mondani, hogy az érze-

lem nem válik társadalmivá, hanem ellenkezőleg, személyessé válik, amikor mindegyikünk átéli a műalkotást, személyessé válik, de úgy, hogy közben nem szűnik meg társadalmi lenni." (I. m. 403–404.)

Vigotszkijnak ebben a gondolatmenetében sokat találunk abból, ami későbbi jelentős felismeréseihez vezette. Ilyen gondolat például az, hogy az embert az állattól megkülönböztető leglényegesebb sajátossága, hogy eszközöket (és jeleket) termel, és ezek révén meghaladja biofizikai korlátait: történeti lénnyé képes válni. Vigotszkij fontos felfedezése lesz, hogy az ember tevékenységéhez pszichikus eszközként olyan jeleket használ, amelyek korábbi tevékenységének termékei, a jelek tehát pszichikus válfaját képezik a termékként előállított termelési eszközöknek. Bonyolult eszközrendszert alkot a technika, a tudomány és a művészet is; elsajátításuk tehát – a kultúra elsajátítása – az emberré válás megkülönböztetett feltétele, objektiváció és humanizáció egymást feltételezi. (E gondolatokat dolgozta ki elméletté későbbi műveiben: A magasabb pszichikus funkciók fejlődése. (1930–31) Budapest, 1971. Gondolkodás és beszéd. (1934) Budapest, 1967.) Másik fontos gondolata Vigotszkijnak, hogy bár a kultúra (és ennek részeként a művészet) az egyén számára társadalmi és társadalmasító erőként jelenik meg, valójában az individualizáció, a személyiséggé válás is csak ennek segítségével mehet végbe.

De a megfogalmazás itt még számos naturalista elemet tartalmaz. A művészet nem leképezése ugyan a társadalmi folyamatoknak, de e folyamatokat szolgáló eszköz, amelynek funkciója a társadalmi haszna felől merül fel. A szocializáció és individualizáció összefüggésének felismerését nem követi a probléma beható elemzése; végül csak a társadalmasító szerepét mutatja be a művészetnek (a katarzisról kiderül, hogy az "ellentétes érzelmek kisülése", ami kétségtelenül pszichológiai értelmezését adja a fogalomnak, hátránya azonban az erkölcsi értelmezéssel szemben, hogy nem mond semmit a katarzis egyéniségformáló szerepéről). A legnagyobb problémát azonban a művészi hatás érzelmekre (illetve fantáziaműködésre) való redukciója jelenti. Ez a pszichikum szerkezetének változatlanságát és részeinek elkülönítését feltételezi. Az intellektus és a fantázia, az akarat és az érzelem merev szembeállítását lélektani ismereteink nem támasztják alá; inkább tűnik tetszetősnek, mint igaznak, ez a kihegyezett megfogalmazás: "... ahogyan az intellektus csupán gátolt akarat, a fantáziát valószínűleg gátolt érzelemként kell felfognunk". (I. m. 89.) A művészi hatás érzelmekre korlátozása a Művészetpszichológiát azokhoz a felfogásokhoz közelíti, amelyek a művészetet nem intellektuális megismerési módnak tekintik, szemben a tudománnyal vagy a filozófiával stb. Ugyanaz a Vigotszkij, aki méltán kifogásolja a kísérleti esztétika, de még a formalisták esetében is a hedonista magyarázó elvet, az érzelmek szocializációjának gondolatával csak utilitarista kiegészítését adja, nem haladja meg elméletileg.

*

Az esztétikai hatás csak közvetve vizsgálható, Vigotszkij hipotézise szerint az inger struktúrájából (a műalkotásból) lehet következtetni a reakció struktúrájára, azaz a mű által kiváltott szándékolt hatásra. A Művészetpszichológia számos műelemzést tartalmaz, amivel Vigotszkij meg akarja alapozni a művészi (esztétikai) hatás "törvényeit". Az elemzett műtípusok (műfajok) – a mese, a novella és a tragédia – nem csupán különböző esetei az esztétikai inger-struktúrának, hanem összefüggő sort alkotnak. A legelemibb színtet a mese jelenti, amikor a hatást két, egymásnak ellentmondó sík érzelmi feszültsége váltja ki. (I. m. 230–231, 235.) (Természetesen itt most

csak az alapvető gondolatmenetet rekonstruáljuk, Vigotszkij elemzése rendkívül árnyalt és sok olyan megállapítást tartalmaz, amely a sematikát nemcsak színezi és finomítja, hanem helyenként ellent is mond neki. Pl. miután megkülönbözteti a prózai és a művészi mesét, az utóbbi esetében olyan művészetlélektani mechanizmust tár fel, amilyent később a novella szintjén mutat ki; ugyanakkor Lessing és Potyebnya felfogásával vitázva már a prózai mesénél is hasonló hatásmechanizmusról beszél. Nem teljesen egyértelmű az sem, hogy a tragédia alapvető feszültségét két vagy három tényezőnek kell-e tulajdonítani.)

A következő szinten, tehát a novella szintjén a feszültség már nem egyszerűen a történet síkjai, hanem a történet anyaga és megformálása között fennálló ellentétből adódik. Míg a mesében a történet összetevőinek egymást kizáró pozíciójából (pl. szándék és tett ellentétéből) fakad, addig a novellában már bonyolultabb és mélyebb feszültségrendszer jön létre a mese (fabula) és a megformálás (a szüzsé) között. A szüzsé voltaképpen nem más, mint az a forma, amely átalakítja az anyagot; ami által megformált lesz a fabula. Vigotszkij olyan különbségekre hivatkozik, mint a fabula lineáris és a szüzsé "szeszélyes" esemény-rendje: az idő szerinti sorrend, a "diszpozíció" a művészi megformálás során önkényesnek tetsző sorrenddé, "kompozícióvá" alakul. (A diszpozíció és kompozíció összehasonlítása, az eltérések görbéje mutatja ki a művészi előadásmód "dallamát".) (I. m. 247-263.) Éppen az a legfontosabb a novellában, hogy milyen módon formálja át a művész az eredeti cselekménysort, eljárásának mi a célja, értelme.

Még bonyolultabb a helyzet a tragédia vagy a regény esetében. A Hamlet elemzésével próbálja Vigotszkij bizonyítani, hogy a fabula és a szüzsé ellentéte itt még kiegészül egy újabb összetevő, a jellem (ellentmondásos) szerepeltetésével. Míg a fabula lényegében egysíkú, a novella pedig kétsíkú műfaj, a drámai alkotás már három különböző síkot feltételez. Itt nemcsak a mese belső logikájának és az elbeszélői (szerzői) szándéknak van viszonylagos önállósága, hanem a megjelenített szereplőknek is. (I. m. 308.) A Hamlet különösen érdekes példa, mivel a fabula és a szüzsé ellentéte úgy jelenik meg a befogadó számára, mint a főhős jelleméből és (vagy) helyzetéből adódó ellentmondás. Nyilvánvaló, hogy e látszat részben annak a konvenciónak az eredménye, amely a drámában a szereplők karakterének tulajdonít legnagyobb jelentőséget. A jellem viszonylagos önállóságát nem tagadja Vigotszkij sem, de (legalábbis a Hamlet esetében) alárendeli a mű felépítésének, a cselekményterv és a bonyolítás ellentétének. A Hamlet, majd az Othello és az Anyegin értelmezésében (i. m. 359-371.) Vigotszkij a nem-várhatóság problémáját is felveti: Shakespeare és Puskin úgy mozgatják szereplőiket, hogy az teljesen ellentétes a várható (konvencionális) statikus hős-képlettel. Othello nem féltékeny, hanem hiszékeny és ugyanakkor mint féltékeny ember lesz gyilkos; szerelmi bonyodalmat Lenszkij és Olga között várunk, és nem Anyegin és Tatjana között; a látszattal ellentétben Anyeginnek vannak mélyebb érzelmei, ő pusztul el, nem Tatjana stb. Vigotszkij kérdésfeltevésében természetesen kísért a formalisták dezautomatizálás-koncepciója. (Később pedig – az információelméleti megközelítésekben – ismét előtérbe kerül a probléma.)

A különböző műtípusok (műfajok) elemzésével Vigotszkij azt kívánja bizonyítani, hogy bármennyire eltér egymástól a művek poétikája és művészi jelentése, a hatásmechanizmus nagyfokú hasonlóságot mutat: az affektív ellentmondás és az antitézis elve érvényesül mindig, a műfajra jellemző bonyolultsági szinten. (I. m. 342-343.) A konklúzió igazsága könnyen belátható, de nem vezet túlságosan messzire.

Nyilvánvaló, hogy a művészetnek, ha érdeklődésre tart számot, feszültséget kell keltenie, az antitézis pedig a legalapvetőbb retorikai eszközök egyike. De nyilvánvaló az is, hogy a művészi hatást aligha lehet az antitézisre, illetve az affektív ellentmondásra korlátozni. (Egyébként szembetűnő az ellentét a könyv elemzési szempontjainak gazdagsága és a túlegyszerűsítő konklúzió között.) Nem eléggé világos a magyarázó elv pozíciója sem: forrása vagy eredménye a művészi hatáskeltésnek? A műelemzés felől mint a megformálást szabályozó (cél-) tényező funkcionál, a befogadás felől mint eszköz – a katarzis szolgálatában. Az inger-reakció séma eleve lehetetlenné teszi az esztétikai hatás bonyolultságának elméleti leírását. Vigotszkijnak nem sikerül – célkitűzésének megfelelően – túllépni a mű és befogadója közötti közvetlen viszonyon: arra talál választ, hogy miért létesül egyáltalán kapcsolat, de arra nem, hogy mi jellemzi magát a kapcsolatot.

x

A feszültségek keletkezésében és kioltásában látja a művészi hatás legfontosabb pszichológiai funkcióját Vigotszkij. (E mellett még sok más – pedagógiai, politikai stb. – funkciója lehet. Pl. a művészet pedagógiai funkciójáról l. i. m. 416–420.) Magát a jelenséget katarzisnak nevezi. A katarzis fogalma hosszú és változatos pályával rendelkezik az esztétikai irodalomban. Vigotszkij értelmezése – ha nem is mond ellent, de – eltér a hagyományos (arisztotelészi) felfogástól, amely a katarzis morális oldalát hangsúlyozta. De eltér a pszichoanalitikus értelmezéstől is, amely az alkotó és nem a befogadó érdekeltségéből indul ki. Vigotszkij megfordítja a kérdésfeltevést: nem arra keres választ, hogy a reálisat hogyan lehet helyettesíteni a szimbolikussal, hanem arra, hogy a szimbolikus miért és miképp hathat reálisként. (Vigotszkij "egyetlen bűnéül" rótta fel Freudnak (szélsőséges) utánzáselméleti álláspontját: i. m. 144.)

A miért problémáját az "emóciók kettős kifejeződésének" és az "emóciók realitásának" törvénye hivatott megoldani. Az érzelmek és a fantáziatevékenység között szoros kapcsolat van, egyrészt "minden emócióhoz fantázia járul", az érzelem mintegy második kifejezési formát kap a fantáziaképben, másrészt a fantasztikus és irreális élményeink (is) teljesen reális emocionális alapon játszódnak le. (I. m. 336–337.) A műalkotás tehát mint fantáziatevékenység is valóságos érzelmeket kelt; nem fojtja el, hanem éppen felszabadítja emocionális aktivitásunkat. Az esztétikai reakció azonban kontemplatív jellegű. A látszólagos ellentmondást oldja fel Vigotszkij a katarzis fogalmával, amely az energiamegtakarítás és energialevezetés elvének összeegyeztetésén alapul. Az energiamegtakarítás elvét (önmagában) cáfolni látszik az a tény, hogy a műalkotás megértése általában nagyobb erőfeszítést igényel, mint egy köznapi üzenet. Sokszor a művész mintha még "nehezíteni" akarná az olvasó dolgát – mint azt Vigotszkij kitűnő példája, Gogol leírása a Dnyeperről, jól érzékelteti. (I. m. 85.) A művészi hatás mindenkori összetevőjét, az affektív ellentmondást figyelembe véve "esztétikai reakciónk mindenekelőtt olyan reakcióként tárul fel előttünk, amely nem megtakarítja, hanem elpusztítja (felesleges) idegenergiánkat, inkább robbanásra hasonlít, mint garasos megtakarításra". (I. m. 328.)

Ám az esztétikai reakció paradox sajátossága, hogy az energia levezetése megtakarítás formájában jelentkezik. "Az idegenergiának az a tendenciája, hogy egy póluson használódjék el, vagy a centrumban, vagy a periférián; az energiafelhaszná-

lás bármilyen növekedése az egyik póluson nyomban csökkenést okoz a másikon." (Az "egypólusú energiafelhasználás" törvényéről van szó. I. m. 338.) A művészet által keltett reakció energiája a centrumban, az "agykéreg mentén" vezetődik le, a pszichikum szenzoros oldala, fantáziaműködése rendkívüli mértékben aktivizálódik, miközben a periférián a külső motoros oldal gátolt, passzív marad. (I. m. 347–348.) A katarzis tehát igen intenzív érzelmi folyamat, az energia robbanásszerű levezetése, ugyanakkor "inkább a jövendőbeli magatartásunk megszervezése... amely talán soha nem is lesz teljesítve, de amely arra késztet bennünket, hogy igyekezzünk felülemelkedni az életünkön, ahhoz, ami mögötte van", a művészetet "elhalasztott reakciónak nevezhetnénk". (I. m. 409.)

Vigotszkij katarzis-elmélete tulajdonképpen a hatásmechanizmus pszichológiai, illetve "pszichofizikai" alapelvének (I. m. 395.) leírása, oly módon, hogy eltekint a műalkotások konkrétan adott technikájától. A probléma ott kezdődik, hogy ezen a szinten – a "művészet biológiai jelentőségének" szintjén (i. m. 395.) – az esztétikai sajátszerűséget nem képes, nem is lehet megragadni. A köznapi affektív feszültségek centrumban történő feloldását (pl. a "nappali álmodozást") az esztétikai reakció sem szerkezetében, sem intenzitásában nem haladja meg; a különbség közöttük csak a folyamat természetében jelölhető meg: a művészet nem spontán, hanem mesterségesen létesülő inger-struktúra, amely az individualitás körét meghaladó érvénnyel szabályozza érzelem- és energiaháztartásunkat. Vigotszkij végső soron leválasztja az esztétikai hatást a művészi jelentésről, a pszichológiai-pszichofizikai alapokban próbálja kimutatni társadalmi funkcióját, ezen a szinten azonban kénytelen eltekinteni magától az esztétikai sajátszerűségtől.

Ezzel függ össze az az alapvető probléma is, hogy a Művészetpszichológia nem képes tárgyát egyértelműen körülhatárolni. A "művészetpszichológia kérdése nem az – írja egy helyen Vigotszkij –, hogy miért változott a művészi élmények racionalizálása, hanem hogy miképpen változtak maguk az élmények". (I. m. 123.) Az esztétikai reakció elemzésében azonban a pszichikus oldal nem függetleníthető az ideológiaitól, Vigotszkij maga is az "élmény racionalizálását" nyújtja. A pszichikus oldal specifikálására való törekvés megszüntetni látszik az esztétikai sajátszerűséget, a plehanovi szemlélet dualizmusa kísért ismét. A problémák hatalmas ívű enumerációja a Művészetpszichológia, azoknak a kérdéseknek – lehető legteljesebb – számbavétele, amelyek egy még nem létező tudományág megalapozásához segítenek. Jelentőségét – túl azon, amit szerzője munkásságában, a kultúrtörténeti koncepció kialakításában betölt – az új tudományág módszertani-fogalmi keretének lehetőségeit feszegető-tisztázó törekvésében kell látnunk.

CSÚRI KÁROLY

ISMÉTLÉS, NARRATIVIKA, INTERPRETÁCIÓ

1. A probléma vázlata: Bizonyos ismétlődő szövegrészek (= ismétlések) az irodalmi elbeszélő szövegek jelentésszerkezetének (ki)alakításában fontos funkciókat tölthetnek be. Az interpretációs gyakorlat empirikusan kielégítően bizonyítja ezt a feltevést. A jelenség leírásakor és magyarázatakor azonban számos problémával találjuk magunkat szemben. Elég, ha itt ezek közül csak kettőt említünk meg: (i) az ismétlések gyakran nem ragadhatók meg közvetlenül a szövegfelszínen; (ii) nem minden ismétlés játszik fontos vagy hasonlóan fontos szerepet a megadott értelemben.

2. Az explikáció tárgya: A megismételt információk jellegének megfelelően szövegbelső és szövegkülső szemantikai ismétléstípusok között teszünk különbséget. A két típus részben az alábbi hagyományosan használt fogalmakkal fedi egymást: (i) motívum, vezérmotívum, ismétlésmotívum; [1] (ii) embléma, toposz, konvencionális szimbólum, allúzió[2] stb. Szemben más kísérletekkel, amelyek az ismétlés-problematika kapcsán elsősorban stilisztikai és retorikai szempontokat vizsgáltak, dolgozatunk kizárólag a kérdés szemantikai vonatkozásával fog foglalkozni.

3. Elméleti keret: Mivel szövegeket vizsgálunk, a szöveg-fogalom kifejtéséhez felhasználjuk a szövegelmélet néhány eredményét. Az ismétlés szemantikai aspektusának megvilágításához elegendő (1) egy olyan részleges szövegelmélet[3], amely rendelkezik egy ko- és egy kon-textuális komponenssel, ezen belül pedig egy (intenzionális) szövegszemantikai reprezentációval valamint ennek (extenzionális) világszemantikai interpretációjával. A szövegszemantikai reprezentáció a predikátumok között fennálló szintaktikai-szemantikai, kommunikatív, idő-, tér- és logikai relációkat tartalmazza, az extenzionális interpretáció viszont egy meghatározott szövegvilágot hoz létre olyan műveletek segítségével mint pl. az igazságfüggvény-értékelés stb. Mindez kiegészül még egy ún. kommentált extenzionális interpretációval, amelyet értékelő, ill. megokoló, azaz az oksági összefüggéseket magyarázó kommentárként konstruálhatunk meg.

Minthogy azonban nem általában szövegekkel, hanem csak irodalmi szövegekkel foglalkozunk, az irodalmi szöveg-fogalom kifejtéséhez szükségünk lesz az irodalomelmélet egyes alapvető megállapításaira is. Ehhez a (2) generatív poétika rendszerét hívjuk segítségül, amely, a generatív nyelvelmélet és a szemiotika vonatkozó eredményeit felhasználva, az irodalmi szövegeket másodlagos modelláló jelrendszereknek tekinti. A formális-irodalmi tulajdonságokat a poétikai kód szabályrendszere ma-

1. Vö. Walzel 1929 és Frenzel 1966.
2. Vö. Volkmann 1962, Schöne 1964, Praz 1964, Homann 1968 és Sulzer 1970.
3. Vö. Petőfi 1973, Petőfi 1974 a, b.

gyarázza. Ez lényegében nem más mint az irodalmi szövegekre vonatkozó társadalmi-kulturális konvenciórendszerek racionális formában történő rekonstrukciója. A poétikai kód a nyelvi jegyeknek olyan alkalmazását írja elő, amely a nyelvrendszerben történő felhasználásához analóg módon megy végbe, de ott az adott nyelvállapotban ténylegesen nem fordul elő[4]. A politikai kód lényeges elvei közé tartozik többek között az oppozíció, az ekvivalencia és az ambiguitás. Irodalmi felhasználáskor ezen elvek ill. kombinációik alkotó kiterjesztése a szövegek másodlagos rendezését eredményezi.

Mivel nem is általában irodalmi, hanem irodalmi elbeszélő / narratív szövegeket vizsgálunk, a kifejtésben támaszkodnunk kell egy általános (3) narratív elméletre is. A narratív elméletre vonatkozóan most csupán a következőt jegyezzük meg: feladata elsősorban abban áll, hogy (1) általános kategóriáit és szabályait sajátos narratív feltételeknek vesse alá.

4. Explikáció$_1$: Irodalmilag fontos narratív ismétlés-típusoknak tekintjük ennek megfelelően a szemantikai ekvivalencia-kapcsolatok azon kitüntetett osztályait, amelyek (1) feltételeit fakultatív, (2) és (3) feltételeit azonban kötelezően teljesítik.

(α) Ha ezek a (másodlagos) ekvivalencia-kapcsolatok (2) és (3) feltételei mellett egy T_1 szövegen belül meghatározott $K_1 \ldots K_n$ ko- és kon-textuális párok n-esein operálnak, akkor a továbbiakban motivikus/szövegbelső ismétlésekről beszélünk. (β) Ha a (másodlagos) ekvivalancia-kapcsolatok (2) és (3) feltételei mellett $T_i \ldots T_n$ szövegekben meghatározott $K_1 \ldots K_n$ párok n-esein operálnak, oly módon, hogy minden esetben (legalább) egy K_i kötelezően eleme T_i-nek és (legalább egy K_jv K_kv... K_n eleme T_jv T_k... T_n szövegeknek, akkor a továbbiakban emblematikus/szövegkülső ismétlésről beszélünk.

Feltételek: a) T_i = a vizsgálandó szöveg; b) $T_i \neq T_j \ldots T_n$; c) $K_j \ldots K_j$ kötelezően rendelkeznek egy vagy több konvencionálisan rögzített jelentéssel $T_j \ldots T_n$-ben.

Látnunk kell azonban, hogy a fenti ismétlés-meghatározások önmaguk még nem választják ki azokat és csak azokat az ismétléseket, amelyekre az 1. pontban megfogalmazott hipotézis utal. Ez annak következménye, hogy a (2) szerint felállítható irodalmi szabályszerűségek, meglátásunk szerint, csak egy meghatározott interpretáció-elméleti szempontból nézve hozzáférhetők/leírhatók. Emellett az (α) ill. (β) értelmében motívumként, ill. emblémaként számbajövő K_i párok kiválasztása és relevancia-foka az alkalmazott narratív struktúramodell jellegétől valamint K_i-nek a modell hierarchiájában betöltött helyétől is függ. Az ezzel kapcsolatos pragmatikai tényezőket egy megfelelő interpretációs rendszerben vehetjük figyelembe.

5. Explikáció$_2$[5]: (1) értelmében minden szöveg egy meghatározott W_t szövegvilágot hoz létre. W_t V_i részvilágokból épül fel, V_i pedig S_i tényállásokból és azok relációiból áll. Az egyes S_i halmazok és relációik minden esetben egy világ-alkotó predikátum alá rendelődnek, azaz az adott predikátum mint operátor hatáskörében találhatók. Ha egy olvasó W_t-t, meg akarja magyarázni, úgy megkísérli, hogy W_t-t, amelynek felépítése számára szükségképpen önkényesnek tűnik, megfossza önkényességétől. Az önkényesség alapvetően két formában jelentkezik: (i) S_i halmazok és relációik igazságértéke az olvasó számára ismeretlen; (ii) W_t struktúrája az olvasó számára meghatározatlan: az olvasó nem tudja, hogy W_t miért éppen az adott módon

4. Vö. Kanyó 1975.

5. Ebben a fejezetben Bernáth 1976 rövid összefoglalását adom. Ld. továbbá Bernáth tanulmányát ugyanebben a Literatura-számban.

és miért éppen az adott és nem más S_i tényállásokból épül fel. Az önkényesség feloldása döntően ugyancsak két módon történik. (i) számára lehetséges magyarázat$_1$-ot jelent, ha az olvasó úgy gondolja, hogy számára van egy olyan hozzáférhető W világ, amely független W_t-től és az olvasó úgy hiszi, hogy a W-ben rendelkezésére álló S_i alapján képes arra, hogy W_t S_i halmazaihoz az igaz vagy hamis igazságértéket hozzárendelje. (ii) számára lehetséges magyarázat$_2$-ot jelent, ha az olvasó azt gondolja, tud egy olyan R szövegvilág-szabályrendszert (továbbiakban: szabályrendszer) konstruálni, amely valamennyi lényeges utasítást tartalmazza W_t felépítésére vonatkozóan. Magyarázat$_2$-ban az olvasó nem rendelkezik egy W_t-től függetlenül elérhető olyan W világgal, amely W_t értékelemzésére alkalmas vagy releváns lehetne. Itt tehát az igaz/hamis döntési probléma csak az egyes V_i és nem W_t vonatkozásában jelentkezik, amely utóbbi S_i tényállásaihoz az olvasó minden esetben az igaz értéket rendeli. Magyarázat$_1$ a nem-irodalmi, magyarázat$_2$ viszont az irodalmi szöveginterpretáció struktúrájának felel meg.

Explikáció$_1$ és Explikáció$_2$ tanulságait összegezve tehát azt mondhatjuk: irodalmilag releváns narratív ismétléseknek azokat az (α)- és (β)-típusú ekvivalencia-kapcsolatokat tekintjük, amelyek a fenti értelemben vett tetszőleges R szabályrendszerben ill. az általa létrehozott W_t szövegvilágban is ekvivalenciáknak bizonyulnak.

6. Példa az irodalmi szövegvilágok szabályrendszerére: Magyarázat$_2$ szerint R hipotéziseket tartalmaz egy lehetséges irodalmi elbeszélő szöveg W_t szövegvilágának felépítéséről. Itt csupán egy olyan részleges rendszert állítunk fel, amelyben a motivikus kapcsolatok bemutatásához szükséges fontosabb feltevések és feltételek szerepelnek. Az 'esemény', 'figura', 'világ', 'tetőpont', 'konflikuts', stb. fogalmakat, amelyeket egy általános narratív elméletnek kell definiálnia[6], nem határozzuk meg közelebbről, mivel a továbbiakban kifejtendő összefüggések megértését ill. pontosságát nem befolyásolják. R egyértelműsége és áttekinthetősége kedvéért néhány egyszerű szimbolikus átírást is bevezetünk, amelyek konkrét irodalmi példával történő feloldását a 7. pontban adjuk meg.

6.1 A részleges szabályrendszer:

(a) A cselekménystruktúrát egy idő-, tér- és különböző logikai kapcsolatok által rendezett eseménysornak tekintjük, amelynek három pontját mint kezdeti, átmeneti és befejező állapotot kitüntetjük és a fenti sorrendben Q_1, Q_2, Q_3 szimbólumokkal jelöljük. A Q_1-et Q_2-vel ill. Q_2-tőt Q_3-mal összekötő eseménysort Q_1-Q_2 ill. Q_2-Q_3 formában írjuk át.

(b) Q_1, Q_2 és Q_3 megkülönböztetésének alapját az adja, hogy a szereplő F_a és F_b figuracsoportok Q_1-beli viszonya Q_3-ban pontos (felfokozott) ellentétébe fordul, míg Q_2 F_a és F_b viszonyának pillanatnyi kiegyenlítődését tartalmazza. Bizonyos esetekben az 'F_a Q_1-ben' vagy 'F_a és F_b egy tetszőleges D viszonya Q_1-ben' stb. kifejezéseket az alábbi módon rövidítjük: $F_a \in Q_1$ ill. $D(F_a, F_b) \in Q_1$.

(c) Q_1, Q_2 és Q_3 a bennük előforduló figurák számával, V_i részvilágaival és A_i attribútumaival, azaz közvetlenül az adott figurára vonatkozó legfontosabb tulajdonságokkal és kapcsolatokkal legyenek jellemezhetők. W_t az egyes figurák V_i részvilágai mellett magában foglalja a narrátor V_N és a befogadó V_B világait is, ahol

6. Egy szövegelméleti alapokon nyugó általános narratív elmélet első megfogalmazásait ld. Dijk 1972 és Ihwe 1972.

a narrátor $\neq$ író és a befogadó $\neq$ olvasó. Egy tetszőleges F_i figura V_i részvilágát a következőképpen jelöljük: $F_i \in V_i$*

(d) F_a ill. F_b rendelkezzék egyaránt az attribútumok két-két csoportjával: $A_1(F_a)$ és $A_2(F_a)$; $A'_1(F_b)$ és $A'_2(F_b)$,
A_1 A_2-vel, A'_1 A'_2-vel oppozícióban, A_1 A'_1-el, A_2 A'_2-vel ekvivalencia ill. többnyire csak összeegyeztethetőségi kapcsolatban áll: $A_1 \leftrightarrow A_2$ stb., ill. $A_1 \cong A_1$ stb.

(e) F_a és F_b nem léphetnek verbális kommunikációba egymással.

Az általános feltételek alapján jellemezzük most közelebbről is Q_1, Q_2, Q_3 állapotokat valamint Q_2-Q_3 egy kitüntetett pontját.

(f) Q_1 állapot: $F_a \in V_a$ és $F_b \in V_b$ továbbá $F_a \in V_a$ dominál $F_b \in V_b$ fölött: $F_a \in V_a \rightarrow F_b \in V_b$. F_a attribútumai közül A_1, F_b attribútumai közül A'_1 aktuálisan, A_2 ill. A'_2 csak potenciálisan van jelen. Az attribútumok kapcsolatát is jellemezhetjük dominancia-viszonyként: $A_1 \rightarrow A_2$ ill. $A'_1 \rightarrow A'_2$. F_a egy elemű, F_b négy elemű: $F_{b1} \ldots F_{b4}$. (Ahol a részletezésnek nincs jelentősége, ott F_b szimbólum valamennyi figurát jelöli.) Összefoglalva:
Q_1: $((A_1 \rightarrow A_2)F_a \in V_a) \rightarrow ((A'_1 \rightarrow A'_2)F_b \in V_b)$

(g) Q_2 állapot: A Q_1-Q_2 során kialakult egyensúlyhelyzet a figurák és attribútumaik kölcsönös dominancia-kapcsolataként fogalmazható meg.
Q_2: $((A_1 \leftrightarrow A_2)F_a \in V_a) \rightarrow ((A'_1 \leftrightarrow A'_2)F_b \in V_b)$

(h) Q_3 állapot: A Q_1-ben érvényes dominancia-viszony ellentétébe fordul. Ez a figurákra és az attribútumokra egyaránt vonatkozik. Lényeges mozzanat, hogy Q_2-Q_3 szakaszban funkciócsere zajlik le, azaz F_a ill. F_b megőrzik V_a ill. V_b részvilágaikat, ami $F_a \in Q_1$ ill. $F_b \in Q_1$ jellemzője, de, ellentétes dominancia-kapcsolattal ugyan, átveszik egymás Q_1-attribútumait. Ez a kettősség azt eredményezi, hogy F_a mint $F_a \in Q_1$ kerül Q_3-ban $F_b \in Q_1$ pozícióba és F_b mint $F_b \in Q_1$ kerül Q_3-ban F'_b figura-variánsok képviselik.
Q_3: $((A_2 \rightarrow A_1)F'_b \in V_b) \rightarrow ((A'_2 \rightarrow A'_1)F_a \in V_a)$

(i) Tetőpont: Q_2-Q_3 eseménysor egy kitüntetett szakaszát T tetőpontnak nevezzük. T juttatja F_a ill. F_b figuracsoportokat végérvényesen és visszavonhatatlanul az $F_b \in Q_1$ ill. az $F_a \in Q_1$ szerepkörbe.
Feltétele egy $E \in Q_1$ és egy $E' \in Q_2$-Q_3 kitüntetett eseménysor motivikus kapcsolata, oly módon, hogy $F_a \rightarrow F_b \in E$ és $F'_b \rightarrow F_a \in E'$.

(j) A funkciócsere maga, (h) pontban bemutatott kettőssége következtében, nem elérhető/adott sem $F_a \in Q_2$-Q_3, sem $F'_b \in Q_2$-Q_3 számára. F'_b számára még az attribútumok átrendeződése sem hozzáférhető, hiszen $F'_b \in Q_1$. F_a számára az attribútumok átrendeződése adott vagy lehetségesen adott, mivel azonban továbbra is fennáll, hogy $F_a \in V_a$ Q_2-Q_3-ban, továbbá érvényes (e) megszorítás, így a dominancia-viszony ellentétbe fordulását feltételező funkciócsere F_a számára sem lehet adott. Ebből következik, hogy a funkciócsere egyedül V_N és V_B számára elérhető. Ugyanez vonatkozik a motivikus megfelelésekre is, amelyeket a funkciócsere előfeltételez.**

*A későbbi formulák egyszerűsítése céljából nem a logikában szokásos notációt választottuk.

**Itt jegyezzük meg, hogy emblematikus kapcsolatokra ebben a dolgozatban terjedelmi okok miatt nem adunk példát. Ezzel kapcsolatban vö. Bernáth 1976. és Csúri 1978.

6.2. R-motívumok: R szabályrendszerben azok az elemek töltenek be motivikus funkciót, amelyek egymással ekvivalencia-kapcsolatban állnak. Mivel ezek az elemek és relációk nem W_t, hanem R mint W_t metaelméletének részét alkotják, célszerű esetükben R-motívumokról beszélni. Az R-motívumok tehát elméleti konstruktumok, jelölésük pedig a 'rendszer-motívum' kifejezés rövidítése. R megfogalmazása jól mutatja, hogy egy R szabályrendszer által létrehozott szövegvilágban a motivikus kapcsolatok meghatározó szerepet kapnak. Az alábbiakban csupán a (h) pontban kifejtett 'funkciócsere' kapcsán vázolunk néhány motívum-lehetőséget.

(i) R-motivikus kapcsolat áll fenn $F_b \in Q_1$ és $F'_b \in Q_2$-Q_3 attribútumainak meghatározott részhalmazai között.

(ii) R-motivikus kapcsolat áll fenn $E \in Q_1$ és $E' \in Q_2$-Q_3.
Feltétel: $F_a \rightarrow F_b \in E$ és $F'_b \rightarrow F_a \in E'$.

(iii) R-motivikus kapcsolat áll fenn $F_b \in Q_1$ és $F_a \in Q_2$-Q_3 attribútumainak meghatározott részhalmazai között.

(iv) R-motivikus kapcsolat áll fenn $F_a \in Q_1$ és $F'_b \in Q_2$-Q_3 attribútumainak meghatározott részhalmazai között.
Feltétel: (i), (iii) és iv) figuracsoportjainak részhalmazai egymás között diszjunkt halmazok.

7. Példa a részleges szabályrendszer irodalmi modell-interpretációjára: Az alábbiakban konkrét példán mutatjuk meg, hogy a felállított elméleti konstrukció kategóriáit, szabályait és feltételeit hogyan elégítheti ki egy irodalmi elbeszélő szöveg szövegvilága.[7] Az interpretáló modell Hugo von Hofmannsthal: A 672. éjszaka meséje c. elbeszélése.

7.1. A modell-interpretáció vázlatos menete: mindenekelőtt feloldjuk R szimbólumait, azaz megadjuk, hogy a hofmannsthali szövegvilágnak közelítően mely elemei interpretálják a szabályrendszer elméleti fogalmait.

F_a = kereskedőfiú;
$F_a \in V_a$ = a kereskedőfiú képzeleti világa;
F_b = idős házvezetőnő, tizenötéves szolgálólány, nagyobb szolgálólány, idős szolga;
F'_b = idős házvezetőnő emlékképe, a tizenötéves lány hasonmása, a perzsa követ szolgái, katonák, lovak a kaszárnyaudvaron, a ló, amelynek rúgása a kereskedőfiú halálát okozza, s amelynek vonásai hasonlóak a tizenötéves szolgálólány arcvonásaihoz;
$F_b \in V_b$ = a szolgák valós világa;
A_1 = szépség, szépség szeretete, magányosság, zavartalan harmónia, a harmónia állandósága, mentesség a valós világ zavaró tényezőitől (pl. betegség) stb.;
A'_1 = színek, formák, zárkózottság, visszavonultság, harmónia stb.
A_2 = a szépség semmiségének tudata, csúnyaság érzékelése, a magánytól való megszabadulás vágya, betegség, a mulandóság tapasztalása stb.;
A'_2 = színek és formák csúnyasága, mulandóság átélése, vágyakozás emberi kapcsolatokra, szomorúság, betegség stb.,

Q_1 közelítő verbális körülírása: A társaságból visszavonult kereskedőfiú egy formák és színek szépségére, valamint magányos, emberi kapcsolatoktól mentes élet-

7. A Hofmannsthal-elbeszélés részletes interpretációját ld. Csúri 1973. A szövegvilágot leíró szabályrendszer részletes kifejtését ld. Csúri 1978.

formára alapuló képzeleti világot teremt. Tudatában van ugyan szépség-világának semmisségével, a jelen harmóniáját azonban nem zavarja még a betegség vagy halál gondolata. A negatív változás lehetősége jelen van, de valós alapja nincs. A kereskedőfiú házában csak négy szolgát tart meg, akik színeiken, formáikon ill. zárkózottságukon keresztül harmonikusan beilleszkednek/feloldódnak a képzeleti világban. Ugyanakkor diszharmonikus vonásokkal is rendelkeznek: részint már puszta létükkel zavarják a kereskedőfiú teljes magányát, részint pedig külső vonásaik, egész életük alá van vetve a mulandóságnak, s ez sérti a képzeleti világ időtlenség-feltételét. Pillanatnyilag a harmónia mégis csaknem zavartalan, a kereskedőfiú uralkodik szolgái felett, saját világában a szépség állandósága a lehetséges változás felett áll, s mindez érvényes a szolgák világára is, amely csak a kereskedőfiú interpretációjában jelenik meg a leírásban.

Q_2 közelítő verbális körülírása: A jelzett zavar Q_1-Q_2 között egyre erőteljesebb mértékben tör be a képzeleti világba. A kereskedőfiú mindjobban fél szolgáitól. Közben felismeri saját "emberi elégtelenségét" is, magatartásán mégsem változtat. Nem teremt emberi és kommunikációs kapcsolatot szolgáival, nem próbálja velük kapcsolatos bizonytalan érzéseit tisztázni. Mégis, mindaddig a képzeleti világ harmóniája uralkodik, amíg egy napon névtelen levél érkezik a kereskedőfiú részére. A levélíró azzal vádolja az idős szolgát, hogy "korábbi ura házában... bűnt követett el". A kereskedőfiú a levelet nem említi meg szolgájának, ahhoz azonban, hogy képzeleti világának harmóniáját, szolgájával vagy nélküle, megőrizze, ki kell lépnie a külső világba, az emberek közé, ahonnan a levél érkezett. Ez az a pillanat, amikor a harmonikus és diszharmonikus vonások egyensúlybe kerülnek a kereskedőfiú képzeleti világában, szolgái ugyanúgy uralkodnak felette mint ő felettük.

Q_3 közelítő verbális körülírása: Q_2-Q_3 között megy végbe a kereskedőfiú és a szolgák szerepcseréje. A városba kikerülve a kereskedőfiú egyre ellenségesebb, fenyegetőbb környezetbe jut. Szolgáira gondol, majd azok emlékképei kísértik. Találkozik a tizenötéves kislány hasonmásával, végül szembekerül a külső valóság szolgáival, a katonákkal és a lovakkal. Ezek motívikus megfelelések révén ugyancsak korábbi szolgáit, a nagyobb ill. a tizenötéves lányt képviselik. Ugyanakkor a szolgák hasonlóan viselkednek a kereskedőfiúval, mint ahogy ő viselkedett velük képzeleti világában. Az átalakulás a kereskedőfiút is jellemzi: megtartja ugyan bizonyos korábbi tulajdonságait, sőt képzeleti világa sem változik meg, mégis egyre több olyan vonást vesz át, amely, a befogadó világából nézve, szolgái korábbi helyzetével azonosítja jelenlegi állapotát. Vagyis a kereskedőfiú, a korábbi 'úr', mint 'szolga' találkozik régi 'szolgáival' (ill. azok motívikus megfelelőivel), a valóság jelenlegi 'uraival'. A döntő változás csak Q_2-Q_3 tetőpontján következik be, addig a kereskedőfiú és a szolgák csak közelednek egymás korábbi szerepköréhez. A visszafordíthatatlan változást a halálos lórugás okozza. Ekkor a kereskedőfiú pontosan abba a helyzetbe kerül, amelyet korábban a tizenötéves szolgálólány élt át az ő házában, s amely akkor érthetetlennek tűnt számára. A katonák átveszik azt a szerepkört, amelyet maga töltött be korábban a szolgálólánnyal szemben. Egyedül hagyják, orvost sem küldenek, miközben a kereskedőfiú eltorzult vonásokkal, szolgáit elátkozva meghal. Vagyis Q_1-Q_2 lényegében megismétlődik Q_2-Q_3-ban, a különbségek a funkciócseréből és a fokozásból adódnak első sorban.

7.2. Motívumok a szövegvilágban: Motívikus funkciót azok az elemek töltenek be, amelyek a szövegvilág-szabályrendszerben rögzített R-motívumok szövegvilág-interpretációinak tekinthetők. A továbbiakban néhány konkrét szöveghely felidézésével szemléltetjük a motívumstruktúra működését a modellként használt Hofmanns-

thal-történetben. A 6.2. pontban példákat adtunk az R-motívumokra. Közülük most (i) és (ii) interpretációját adjuk meg röviden (i)' és (ii)' pontokban.

(i)' R-motívumokra vonatkozóan (i) azt állítja, hogy $F_b \in Q_1\ Q_2\text{-}Q_3$ között mint F_b variáns van jelen. Vagyis $F_a\ Q_2\text{-}Q_3$ között nem új figurákkal, hanem valamilyen formában F_b figurákkal találkozik újra. Ez igen erős hipotézis, hiszen a szövegvilág nyelvére lefordítva azt jelenti, hogy pl. a tizenötéves szolgálólány ill. az üvegházi kislány, a katonák, a lovak V_B szemszögéből a kereskedőfiú számára nem különböző szereplők, hanem, lényegi funkciójukat illetően, azonosak. Amennyiben a feltevés nem bizonyul igaznak, akkor a szövegvilág a szabályrendszer fő hipotézisét képező funkciócserét nem elégíti ki, s ily módon a Hofmannsthal-elbeszélés szövegvilága R szabályrendszert nem modellálja. Ha ezt a lehetőséget ki akarjuk zárni, azt kell tételeznünk, hogy a felsorolt szereplők motivikus kapcsolatban állnak egymással, mivel funkcióik azonosítása csak ebben az esetben lehetséges. Az alábbi idézetek az utóbbi, vagyis R szabályrendszert igazoló meggondolást támasztják alá.

(1) Q_1: "... (a tizenötéves kislány) egyszer, haragos lelkének sötét és vad indulatában, az egyik ablakból az udvarra vetette magát, gyermekteste azonban az éppen felásott kerti földre zuhant, így csak egyik kulcscsontja tört el... Amikor ágyba fektették, a kereskedőfiú elküdte hozzá orvosát: este azonban maga is eljött, mert látni akarta, hogyan érzi magát. A lány szeme csukva volt és a kereskedőfiú először nézte meg magának figyelmesen és elcsodálkozott arcának különös, koravén báján... A lány hirtelen felnyitotta szemét, fagyosan és haragosan ránézett a kereskedőfiúra, majd mérgesen összeharapott ajkakkal, fájdalmát elfojtva, a fal felé fordult, úgy, hogy közben sebesült oldalára feküdt. Ebben a pillanatban... elájult, s mint egy halott zuhant vissza korábbi helyzetébe."

(2) Q_1: "... (a kereskedőfiú) vérét és egész gondolkodását hatalmába kerítette annak tudata, hogy a két lány tekintetét magán érezte, az idősebbé renyhe és szomorú volt, valami határozatlan, kínzó követeléssel, a kisebbé türelmetlen, majd pedig gúnyosan figyelmes, s ez még inkább kínozta."

(3) $Q_2\text{-}Q_3$: "Mert a gyermek, aki (a kereskedőfiút) mozdulatlanul és haragosan nézte, valami egészen felfoghatatlan módon hasonlított a tizenötéves kislányra, aki házában élt... A gyermek felé indult, ... s gyenge kis kezeivel megpróbálta kituszkolni... A gyermek arca fölé hajolt, aki egészen sápadt volt és akinek szemei a haragtól és gyűlölettől remegtek, alsó állkapcsának kis fogai pedig borzasztó dühvel haraptak felső ajkába... (A kereskedőfiú) elővette (az ezüstpénzt)... és odaadta a gyermeknek... Az elvette, majd lába elé ejtette, (s a pénz) eltűnt a padló egyik repedésében..."

(4) $Q_2\text{-}Q_3$: "A legtöbb ló feje csúnya volt, hátralapított füleik és a felső szemfogakat szabadon hagyó, magasra felhúzott felsőajkaik gonosz kifejezést kölcsönöztek külsejüknek. Legtöbbjük szemét is gonoszan forgatta és különös volt az a mód, ahogyan ferdére húzott orrlikaikból türelmetlenül és megvetően kilökték a levegőt. Az utolsó ló a sorban különösen erős és csúnya volt... (A kereskedőfiú) a nyomorúságos (katonát) ajándékkal akarta felvidítani egy pillanatra és zsebébe nyúlt az ezüstpénz után ... Kezét határozatlanul kihúzta és közben... az ékszert a ló lába elé ejtette ..."

Az (1)–(3)–(4) ill. (2)–(4) között kimutatható ekvivalencia-kapcsolatok nagymértékben valószínűsítik a szereplők között lehetséges motivikus összefüggést. Az ekvivalenciák azonban csak akkor válnak motívummá, ha az R-motívumokat interpretálják, azaz az R által konstruálható szövegvilágban is ekvivalenciáknak bizonyulnak. A konkrét esetben ez nem jelent problémát, hiszen először R szabályrendszert állítottuk fel

benne az R-motívumokkal. Vagyis a motivikus funkció a szövegvilág elméleti konstruktumában eleve adott volt, itt csupán azt vizsgáltuk, igazolható-e R állítása konkrét szövegrészekkel. A felfedezhető ekvivalencia-jegyek ily módon automatikusan motívumértékűek.

(i) állítása tehát teljesül, következménye pedig igen figyelemreméltó az elbeszélés magyarázatát illetően: A kereskedőfiú tehát Q_2-Q_3 között is képzeleti világának szolgáival kerül szembe. A különbséget csupán a szolgák ellenállásának/szembeszállásának fokozatos felerősödése jelenti. A motívikus kapcsolatok azt mutatják, hogy a tizenötéves szolgálólány érthetetlen haragja, ellenséges viselkedése üvegházi hasonmásán keresztül végülis a lovakban, közöttük is a legerősebben és leggonoszabban teljesedik ki: ez a ló már elég erős ahhoz, hogy felülkerekedjék a kereskedőfiún. A halálos lórugás motívikusan a szolgálólány (és általában a szolgák) bosszújának, a ló pedig a bosszú végrehajtójának tekintendő.

(ii)' R-motívumokra vonatkozóan (ii) lényegében azt mondja ki, hogy Q_1-ben, ill. Q_2-Q_3 között van két olyan, egymással azonosítható eseménysor, amely egyértelműen mutatja a figurák funkciócseréjét 6.1. (h) pontja értelmében. A szövegvilág szereplőire nézve ez azt jelenti, hogy a bevezető, ill. az átmeneti és a befejezés közötti történetrészben két, főbb vonásait tekintve megegyező eseménysorban a kereskedőfiú és a szolgák (ill. egy szolga) úgy szerepeljenek, hogy kapcsolatuk ellentétbe fordulása az eseményekből nyilvánvaló legyen. Az első eseménysort az (i)' pont (1) idézete tartalmazza, a másik eseménysor (4) folytatása, ezért (4)' szimbólummal jelöljük.

(4)' Q_2-Q_3: "... (A kereskedőfiú) lehajolt, a ló ekkor teljes erővel oldalról lágyékába rúgott, úgy, hogy hátára esett. Hangosan felnyögött, térdét magasba rántotta... Néhány katona felállt és vállánál meg térdhajlatánál fogva felemelték. Érezte ruhájuk szagát... majd eszméletét vesztette. A katonák felmentek vele az alacsony lépcsőn... és egyik szobájukba vitték. Ott egy alacsony vaságyra fektették. Ezt követően átkutatták ruháit, elvették a nyakláncot és a hét aranyat, végül elmentek, hogy... elküldjék hozzá egyik orvosukat... Később erős, tompa félelem fogta el. Úgy nyöszörgött mint egy gyermek, nem a fájdalom, hanem a szenvedés miatt, s közben fogai egymáshoz verődtek... Szédült, majd egy időre bódító álomba merült. Aztán felébredt, és kiáltani akart, mert még mindig egyedül volt. Végül epét, majd vért hányt, s megcsúnyult arccal halt meg, ajkai eltorzultak, fedetlen fogai és ínye idegen, gonosz kifejezést kölcsönöztek lényének."

Hasonlóan a korábbi esethez, (1) és (4)' szövegrészek ekvivalens jegyei és ezzel motívikus kapcsolata kimutatható. Ezzel teljesül a (ii) pontban adott R-motívum követelménye is a vizsgált szövegre és szövegvilágra nézve, vagyis a cselekménystruktúrában funkciócsere játszódik le. Ezt egyébként tovább erősíti (4) és (4)' motívikus kapcsolata is. A kereskedőfiú halálakor úgy "nyöszörgött mint egy gyermek..." (vö. tizenötéves szolgálólány=gyermek), arckifejezése pedig pontosan megfelel a tizenötéves szolgálólány motívumaként megjelenő lovak leírásának (vö. (4)).

Az elemzett példák, úgy gondoljuk, némi fényt vetnek a motívumstruktúra szemantikai jelentőségére. Negatív módon ezt az a tény bizonyítja, hogy a motívikus összefüggések mellőzése esetén a 'lórúgást' legfeljebb 'véletlen balesetként', a 'katonák magatartását' pedig 'gondatlan', esetleg 'antihumánus viselkedésként' minősíthetnénk, ill. értékelhetnénk. Nem szükséges talán hangsúlyoznunk, hogy egy ilyen felfogás a Hofmannsthal-elbeszélést nem irodalmi elbeszélő szövegként, hanem egyszerűen elbeszélő szövegként magyarázná.

8. Záró megjegyzések: Az ismétlés irodalmi jelentősége igen régi felismerés. A dolgozatban arra tettünk kísérletet, hogy ennek a felismerésnek a helyes, de többnyire csak intuitív belátáson nyugvó alapját az újabb szövegkutatások eredményeinek felhasználásával kifejtsük. A mai irodalomtudományi gyakrolatban talán még kissé szokatlan kifejtési mód szándékunk szerint azt a célt szolgálta, hogy egységes elméleti és terminológiai keretben fogalmazzuk meg a szemantikai ismétlés-elv általános módszertani kritériumait. Alapvetően az empirikus kutatások gazdag tapasztalataira, eredményeire és kontroll-szerepére épülő, de deduktíve megfogalmazott hipotézisrendszerben adhatunk meg olyan operacionális ismérveket, amelyek az irodalmilag releváns ismétlés-kapcsolatok és -funkciók feltárásához nem egyes szövegekhez kötött, de minden egyes szövegre alkalmazható tudományos módszert biztosítanak. A felhasználás maga természetesen a felállított interpretációs rendszer, s ennyiben a rendszert létrehozó kutató függvénye marad. A 'tudományosság' az irodalomtudományban semmiképpen sem a 'teljes objektivitást', hanem csupán az állítások 'interszubjektív felülvizsgálhatóságát' jelenti. Ennek az általános tudományelméleti elvnek az elfogadása viszont feltételezi, hogy a kérdéses interpretációs rendszert egy arra alkalmas 'nyelven', explicit formában fejtsük ki. A Hofmannsthal-elbeszélés részleges szövegvilág-szabályrendszerének megfogalmazásakor ebben az irányban próbáltunk első lépéseket tenni.

Irodalomjegyzék

Bernáth, Á. 1976, Literarische Erklärung narrativer Texte. Előadás az 1976. augusztus 18–19-i Budapesten rendezett Nemzetközi Irodalomszemiotikai Konferencián. (sajtó alatt)

Bernáth, Á. – Csúri, K. – Kanyó, Z. 1975, Texttheorie und Interpretation. Untersuchungen zu Gryphius, Borchert und Böll, Kronberg

Csúri, K. 1973, A 672. éjszaka meséje (Novellaelemzés). In: Helikon 1973/1, 95–113

Csúri, K. 1978, Die frühen Erzählungen Hugo von Hofmannsthals. Eine generativ-poetische Untersuchung, Kronberg

Dijk, T. A. van 1972, Some Aspects of Text Grammars, The Hague

Frenzel, E. 1966, Stoff-, Motiv- und Symbolforschung, Stuttgart

Homann, H. 1968, Prolegomena zu einer Geschichte der Emblematik. In: Colloquia Germanica 3, 244–257

Ihwe, J. 1972, Linguistik in der Literaturwissenschaft. Zur Entwicklung einer modernen Theorie der Literaturwissenschaft, München

Kanyó, Z. 1975, Texttheorie und Literaturtheorie. In: Bernáth, Á. –Csúri, K. – Kanyó, Z. 1975, 25–51. Magyarul in: Általános Nyelvészeti Tanulmányok XI., 1976, 167–181

Petőfi, S. J. 1973. Towards an Empirically Motivated Grammatical Theory of Verbal Texts. In: Petőfi, S. J. /Rieser, H. ed. 1973, 205–275

Petőfi, S. J. 1974 a, Überblick über den gegenwärtigen Stand der Ausarbeitung einer texttheoretischen Konzeption. In: Petőfi, S. J. /Rieser, H. 1974, 15–22

Petőfi, S. J. 1974b, Grammatische Beschreibung, Interpretation, Intersubjektivität. (Umriss einer partiellen Texttheorie) In: Petőfi, S. J. /Rieser, H. 1974, 29–59

Petőfi, S. J. /Rieser, H. ed. 1973, Studies in Text Grammars, Dordrecht-Holland

Petőfi, S. J. /Rieser, H. 1974, Probleme der modelltheoretischen Interpretation von Texten, Hamburg

Praz, M. 1964, Studies in Seventeenth-Century Imagery. Second Edition considerably increased, Roma

Schöne, A. 1964, Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock, München

Sulzer, D. 1970, Zu einer Geschichte der Emblemtheorien. In: Euphorion 64. H. 1., 23–50

Volkmann, L. 1962 (1923), Bilder Schriften der Renaissance. (Hieroglyphik und Emblematik in ihren Beziehungen und Fortwirkungen), Nieuwkoop B. De Graaf

Walzel, O. 1929, Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters, Wildpark-Potsdam

BERNÁTH ÁRPÁD

NARRATÍV SZÖVEGEK IRODALMI MAGYARÁZATA

A probléma

Abból indulunk ki, hogy minden szöveg – irodalmi és nemirodalmi egyaránt – létrehoz legalább egy világot, amelynek az olvasó által történő rekonstruálását az olvasói szövegfeldolgozás első szakaszának tekintjük, és a szöveg megértésének nevezzük. A szöveg által létrehozott világot szövegvilágnak nevezzük. A szövegvilág – mint minden lehetséges világ – tényállásokból épül fel: azaz tárgyakból, amelyeket különböző tulajdonságok határoznak meg, és amelyeket számos reláció kapcsol össze. (A továbbiakban esetenként a tárgyak tulajdonságait és a tárgyak közötti relációt közös névvel attribútumoknak fogjuk nevezni.) A szövegvilág tényállásait ismét relációk kötik össze, így a szövegvilág maga is egy komplex tényállás.

Feltételezzük, hogy a rekonstruált szövegvilág felépítését tekintve az olvasó számára önkényesnek mutatkozik. Azt az olvasói műveletet, amelynek az a célja, hogy a rekonstruált szövegvilágot megfossza önkényességétől, magyarázatnak nevezzük.

Az olvasó kétféleképpen feltételezheti a rekonstruált szövegvilág felépítésének önkényességét, s így a magyarázatnak is kétféle módja van. A magyarázat két módját ideiglenesen magyarázat$_1$ és magyarázat$_2$ elnevezéssel különböztetjük meg. A következőkben először a magyarázat$_1$-gyel, majd a magyarázat$_2$-vel fogunk foglalkozni. A fogalmak kifejtésében csak adott olvasó által rekonstruált szövegvilág magyarázatát tárgyaljuk, ezért a továbbiakban a 'rekonstruált szövegvilág' kifejezés helyett a rövidebb 'szövegvilágot' használjuk.

Magyarázat$_1$

A szövegvilág felépítése az olvasó számára önkényes, amennyiben feltételezi, hogy a szövegvilágbeli tényállások igazságértéke ismeretlen, de megismerhető.

Ismeretlen az igazságérték az olvasó számára akkor, ha nem tudja, hogy vajon egy szövegvilágbeli tényálláshoz az 'igaz' vagy a 'hamis' igazságértéke rendelhető. Megismerhető az igazságérték az olvasó számára, ha úgy véli, hogy módjában áll a szövegvilág kérdéses tényállásaihoz az 'igaz', illetve a 'hamis' igazságértékek egyikét hozzárendelni. 'Módjában áll' itt azt jelenti, hogy az olvasó számára elérhető a szövegvilágtól függetlenül létrejött világ, amelyet a szövegvilág ábrázol. Azt a világot, amely alapján az olvasó a szövegvilág tényállásaihoz igazságértéket rendel, szövegvilág-interpretáló világnak, illetve röviden interpretánsnak nevezzük.

A szövegvilág egy tényállásához akkor rendelhető az 'igaz' érték, ha az interpretánsban a neki megfelelő tényállás fennáll, különben a szövegvilágbeli tényállás igaz-

ságértéke 'hamis'. A szövegvilág egy tényállásához akkor rendelhető az 'igaz' érték, ha az interpretánsban a neki megfelelő tényállás fennáll, különben a szövegvilágbeli tényállás igazságértéke 'hamis'. Magyarázat$_1$ tehát a szövegvilág és az interpretáns összetevőkön végzett igazságértékelemző művelet. A szövegvilág (kimerítően) megmagyarázott, ha (minden) szövegvilágot felépítő tényálláshoz igazságérték van hozzárendelve.

A szövegvilág és az interpretáns viszonyát azonban másképp is értelmezhetjük, nemcsak értékelő-relációként, amennyiben a szövegvilág és az interpretáns között keletkezésüket tekintve meglévő időbeli különbséget figyelembe vesszük. Így azt mondhatjuk, hogy az interpretáns egy hozzátartozó 'igaz'-szövegvilág létrehozására utasító világ. Ez az összefüggés még jobban megvilágítja a szövegvilágbeli tényállások igazságértékkel való ellátásának magyarázó funkcióját. A kérdés: miért így épül fel a szövegvilág és nem másképp – az interpretánsra vonatkozó hivatkozással válaszolódik meg.

Hogyan lehetséges az, hogy a szövegvilágban olyan tényállások is előfordulhatnak, amelyekhez a magyarázat$_1$ folyamán a 'hamis' igazságértéket kellett hozzárendelni, itt nem kívánunk foglalkozni. Legyen elég utalnunk arra, hogy bizonyos tényállások egy szövegvilágban, illetve akár az egész szövegvilág is, létrehozásukra utasító interpretáns nélkül is konstruálhatók. És pont a nyelv eme képessége vezet el bennünket a magyarázat$_2$ problémájához.

Magyarázat$_2$

A szövegvilág felépítése az olvasó számára olyan jelleggel is önkényes lehet, hogy feltételezi: a szövegvilágbeli tényállások igazságértéke adott, de a szövegvilág felépítése megokolatlan, és ugyanakkor megokolható.

Az a tény, hogy az olvasó a magyarázat$_2$ esetében – ellentétben a magyarázat$_1$-gyel – abból indul ki, hogy számára a szövegvilágbeli tényállások igazságértéke adott – mégpedig abban az értelemben, hogy a szövegvilághoz az 'igaz' érték rendelendő hozzá – másszóval azt jelenti, hogy az olvasó úgy véli: nincs olyan a szövegvilágtól függetlenül létrejött világ, amely interpretánsul szolgálhatna a szövegvilág értékelemzéséhez. Megokolatlan a szövegvilág felépítése az olvasó számára, ha nem tudja, vajon miért így és nem másképp épül fel a szövegvilág.

Megokolható ez esetben a szövegvilág felépítése az olvasó számára, ha tud konstruálni egy elméletet, amely tartalmazza a szövegvilág felépítésére vonatkozó valamennyi utasítást.

Az ideiglenes terminológia megváltoztatása

A magyarázat$_1$-et a továbbiakban, ami az irodalomtudományi gyakorlatot illeti, egy rekonstruált szövegvilág magyarázatának, röviden nemirodalmi magyarázatnak nevezzük. Ha a rekonstuált szövegvilág felépítését nemirodalmi magyarázattal indokoljuk meg, akkor a megmagyarázandó szövegvilágot létrehozó szöveget nemirodalmi szövegnek tekintjük.

A magyarázat$_2$-őt a továbbiakban, ami az irodalomtudományi gyakorlatot illeti, egy rekonstruált szövegvilág magyarázatának, röviden irodalmi magyará-

zatnak nevezzük. Ha a rekonstruált szövegvilág felépítését irodalmi magyarázattal indokoljuk meg, a megmagyarázandó szövegvilágot létrehozó szöveget irodalmi szövegnek tekintjük.

Az irodalomtudományi gyakorlatban igen változó hosszúságú szövegek feldolgozása válik szükségessé. Hosszabb szövegek esetében célszerűnek látszik a szövegek által létrehozott szövegvilág felépítését megokoló elmélet megalkotása helyett arra törekedni, hogy egy olyan elméletet hozzunk létre, amely egy modell felépítését indokolja meg, s amely modell mint empirikus modell analóg viszonyban van a szövegvilággal – vagy esetleg az objektív világ egyes szféráival is –, és amelyeket épp az analógia alapján a szövegvilág modellinterpretánsainak nevezünk.

A modellbeli tényállások és a szövegvilágbeli tényállások vagy az objektív világ egyes szféráinak tényállásai között akkor van analóg viszony, ha a tényállások tárgyainak attributumai között ekvivalens relációk is vannak.

A modell nemcsak arra szolgál, hogy közvetítésével egy szövegvilág lehetséges interpretánsait megkereshessük, hanem arra is, hogy megkereshessük mindazokat az irodalmi szövegek létrehozta szövegvilágokat, amelyek a modellel analóg felépítést mutatnak, s így meghatározhassuk a szövegvilágok egy osztályát.

Egy modellhez elvileg tehát több szöveg rendelhető. De nyilvánvaló, hogy ez fordítva is áll: egyazon szövegvilág különböző modellekhez is rendelhető, mivel a modellek egyazon szövegvilág felépítésében mutatkozó különböző szabályosságokat modellezhetnek.

A következőkben olyan szövegvilágok felépítését megokolásával foglalkozunk, amelyekben események vannak. Eseménynek nevezhetjük általában a szövegvilág adott állapotának megváltozását. A továbbiakban azonban leszűkített terjedelmű eseményfogalommal dolgozunk: a szövegvilág egy adott állapotának megváltozásáról csak akkor beszélünk, ha a tárgy, amelynek attribútumai megváltoznak, személy. Ebben az értelemben az eseményekből felépülő szövegvilágokat létrehozó szövegeket narratív szövegeknek nevezzük. A narratív szövegek létrehozta világok önkényességét abban látjuk, hogy megokolatlan számunkra, hogy egy kezdőállapot változásai miért szűnnek meg egy bizonyos állapot elérésével. Vagyis azt kérdezzük, hogy milyen feltételek teljesülése szükséges ahhoz, hogy egy eseménysor lezárulhasson. Hagyományos megfogalmazásban: mi az eseménysor értelme?

Példa narratív szövegek irodalmi magyarázatára

Példaként Heinrich Böll regényeit és elbeszéléseit választjuk. A narratív irodalmi szövegeknek tekintett művek tanulmányozása után a szövegvilágok felépítésére vonatkozó hipotéziseket állítunk fel. A hipotéziseket modellként rögzítjük. A modell felépítéséhez a fogalmakat egy narratív elmélet szolgáltatja. A narratív irodalmi szöveg által létrehozott szövegvilág modelljének felépítéséhez használt alapfogalom a történet, amelyet két modell-állapot közötti változás-relációként határozhatunk meg. Modell-állapotnak nevezünk egy komplex tényállást, amelynek tárgyai a szövegvilág eseményeinek alakjaival megfeleltetendő figurák. Egy bizonyos történetet tehát úgy határozhatunk meg, hogy megadjuk a figurák számát a kezdő- és a végállapotban, és megadjuk továbbá azt a kezdőállapotbeli kitüntetett attribútumot, amelynek meg-

határozott módon történő megváltozása a záró állapotot előidézi.

Konstruáljunk most egy történetet, amely lehetővé teszi, hogy belőle a különböző állapotok figuráinak attribútumai között lévő ekvivalencia és oppozíció relációk felhasználásával mindazokat a fogalmakat levezethessük, amelyek a Böll-regények és -elbeszélések eseménysorait megindokoló modellekhez szükségesek.

A megkonstruálandó történetet Böll-történetnek hívjuk. Hogy fejtegetéseinket rövidebbé és áttekinthetőbbé tegyük, szimbólumokat vezetünk be. Az alábbiakban a Böll-történetet T_B-vel, a kezdőállapotot A_1-gyel, a végállapotot – vagy pontosabban a második állapotot – A_2-vel jelöljük. További szimbólumokat a kifejtés során vezetünk be.

A T_B-t felépítő A_1 F_a és F_b figurákkal adható meg. F_a és F_b számos, közelebbről meg nem határozott attribútummal rendelkezik. Az F_a és F_b közötti kitüntetett reláció a 'szétválasztottság', amelyet a T_B-t felépítő A_2-ben a 'találkozás' relációval cserélendő fel. A_2-be F_a-n és F_b-n kívül be kell vezetnünk egy harmadik figurát is, F_c-t. F_c kitüntetett tulajdonsága, hogy oppozícióban ál F_a és F_b találkozásával, és így F_c fellépése A_2-ben F_a és F_b szétválasztásához vezethet. Ha ez bekövetkezik, létrejön az A_3 állapot, amely 'szétválasztottság' reláció tekintetében ekvivalens A_1-gyel és oppozícióban áll A_2-vel. A_3-at egy konfliktus következményének tekintjük, s ezért F_c-t konfliktusfigurának hívjuk. Az A_1, A_2 és A_3 között lejátszódó változásokat összefoglalva előtörténetnek nevezzük, mivel A_3-ra ismét A'_2 következhet. Ha A'_2-re nem következik A'_3, akkor az utolsó állapotváltozást az előtörténethez viszonyítva zárótörténetnek nevezzük. Az előtörténetből és a zárótörténetből nyitott, illetve zárt modell-cselekményeket képezhetünk. Nyitott cselekmény jön létre az előtörténetek tetszőleges hosszúságú sorából, zárt cselekményt pedig úgy konstruálhatunk, hogy az előtörténetek tetszőleges hosszú sorához egy zárótörténetet kapcsolunk.

A nyitott cselekmény negatív értéket, a zárt cselekmény pozitív értéket reprezentál.

Egy Cs_1 cselekmény lejátszódhat F_a, F_b és F_c között, vagy F_{a1}, ..., F_{an}, ..., F_{b1}, ..., F_{bn} és F_{c1}, ..., F_{cn} variánsok között. Cs_i figuráit akkor nevezzük T_B egy figurája variánsainak, ha a figurák T_B figurájával – és így egymás között is – ekvivalens attribútumokkal rendelkeznek. A variánsok ekvivalens attribútumait modellmotívumnak vagy röviden M-motívumnak hívjuk. Egy Cs_i-beli figurát akkor is variánsnak tekintünk, ha egy Cs_j-beli figura attribútumaival ekvivalens attribútummal vagy attribútumokkal is rendelkezik. Az attribútumokat, amelyek ekvivalenciájuk révén két különböző cselekmény figuráit összekötik, modellemblémának, röviden M-emblémának nevezzük.

Ha T_B egy figuráját a cselekményben variánsok helyettesítik, ez nem vonja maga után azt is, hogy az összes T_B-hez tartozó figurát Cs_i-ben variánsokkal szerepeltessük. Konstruáljunk most egy cselekménymodellt egy bizonyos Böll-szövegvilág felépítésének megokolására. Modelleredetiként a Der Zug war pünktlich (1949, A vonat pontos volt) című elbeszélést választjuk.

Felállítjuk azt a hipotézist, hogy az események modellje két előtörténet és egy zárótörténet összekapcsolásából építhető fel. Ha az állapotváltozás relációt nyíllal (→) jelöljük, akkor a cselekménymodell szimbólumokkal így ábrázolható:

$$A_1 \rightarrow A_2 \rightarrow (A_3 = A'_1) \rightarrow A'_2 \rightarrow (A'_3 = A''_1) \rightarrow A''_2$$

A cselekmény F_a, valamint F_{b1}, F_{b2} és F_{b3} között játszódik le. F_b-ehez hasonlóan a konfliktusfigurák is variánsokkal vannak képviselve a cselekményben: F_{c1}, F_{c2}, F_{c3}. Az előbbi cselekménysémánk tehát így pontosítható:

$$A_1(F_a, F_{b1}) \rightarrow A_2(F_a, F_{b1}, F_{c1}) \rightarrow ((A_3)F_a, F_{b1}) =$$
$$= A'_1(F_a, F_{b2})) \rightarrow A'_2(F_a, F_{b2}, F_{c2}) \rightarrow ((A'_3(F_a, F_{b1}) =$$
$$= A''_1(F_a, F_{b3})) \rightarrow A''_2(F_a, F_{b3}, F_{c3})$$

F_a és F_{b3} mint a zárótörténet figurái M-emblémavariánsok. Felmerül a kérdés, hogy az emblémák megléte szükséges és elégséges feltétele-e a zárótörténet létrejöttének, azaz hogy 'két figura együttlétének tartóssága' és 'két emblematikus attribútumokkal rendelkező figura találkozása' egyenértékű kifejezések-e. A szóban forgó szövegvilág eseménysora olyan modellnek felel meg, melyben F_a és F_{b3} A''_2-ben meglévő M-emblémái csak szükséges, de nem elégséges feltételét képezik a zárótörténet létrejöttének. A modell ugyanis nemcsak azt követeli meg F_a-tól és F_{b3}-tól, hogy emblémákkal is rendelkezzenek, hanem azt is, hogy ne legyenek olyan attribútumai, amelyek összeegyezhetetlenek az emblémákkal. Mivel a szövegvilág modellje úgy konstruált, hogy az előtörténeti figurapárok rendelkeznek ilyen attribútumokkal, az előtörténet és a zárótörténet viszonyában itt is egy meghatározott állapotváltozást jegyezhetünk fel. Ezt az állapotváltozást rögzítjük a *figurák fejlődése* kifejezéssel. S most vizsgáljuk meg – a részletesebb kifejtés lehetőségét nélkülözve –, hogy a szövegvilág eseménysora valóban megfeleltethető-e a modellnek. A modell figuráinak az elbeszélés következő *alakjai* felelnek meg: F_a = Andreas, F_{b1} = francia lány, F_{b2} = német lány, F_{b3} = Olina, egy lengyel lány. Konfliktusfigurák: F_{c1} = német hadnagy Amiens közelében, F_{c2} = "öblös hang" (pályaudvari bemondó hangja) Dortmundban, F_{c3} = a lembergi bordélyház tulajdonosnője.

Andreas és a francia lány Amiens közelében találkoznak, majd a hadnagy parancsa következtében szétválnak. Andreas és a német lány Dortmundban találkoznak, majd az "öblös hang" szétválasztja őket. Andreas és Olina Lembergben találkoznak, és a bordélyház tulajdonosnője nem tudja szétválasztani őket.

A három lány és a három konfliktusfigurának megfelelő alak kielégíti a figuravariánst meghatározó feltételeket: rendelkeznek azonos tulajdonságokkal és relációkkal. Például mindhárom női alaknak "szelid, szomorú szeme" van. Andreas és Olina a cselekmény zárótörténet összetevőjének megfeleltethető eseménysorban emblémákkal jellemzett. Mindketten rendelkeznek egyebek közt olyan attribútumokkal, amelyek vallásos szövegek alakjainak attribútumaiként ismertek. Pl. az angyalok attribútumaiként – "arany haj", "égbe vivő" stb. – ez Olinára érvényes, illetve Jézus Krisztus attribútumaiként – "zsidó földön áldozati halált halt" stb. – ez Andreasra érvényes.

Andreas, a francia lány, a dortmundi német lány, Olina – valamennyien rendelkeznak olyan tulajdonságokkal, amelyek összeegyeztethetetlenek Andreas és Olina emblematikus tulajdonságaival. A francia lány feltehetően egy prostituált vagy egy gyengeelméjű, a dortmundi lány haja fekete, Olina bordélyházban lakik, Andreas katona. A zárótörténet A''_2 szakaszának megfeleltethető eseménysorban azonban Andreas dezertál és Olina elhagyja a bordélyházat: a figurák fejlődését tehát utánozzák a szövegvilágbeli alakok is.

Fejtegetéseink befejezésétül csak utalni szeretnénk arra – s ezzel a modell bevezetésével feltáruló lehetőségek egy részét szeretnénk még érzékeltetni –, hogy a vizsgált Böll-elbeszélés szövegvilágának felépítését megokoló modell igen hasonlatosnak mutatkozik a Böll-regények szövegvilágát magyarázó modellekhez.

A hasonlóság érzékeltetésére ismét csak egy alig kifejtett példát hozhatunk fel. Így az Ansichten eines Clowns (1963, Egy clown nézetei) cselekménymodellje nyitott, vagyis két előtörténet összekapcsolásával építhető fel. A második előtörténet egy quasi-zárótörténet, amennyiben Hans Schnier, a clown, aki az F_a figurával feleltethető meg, és Marie, aki a második előtörténet variáns figuráját képezi le, rendelkeznek a zárótörténet létrejöttéhez szükséges emblémákkal – a clown Krisztus-attribútumokkal, Marie pedig az egyházéval –, de az előtörténet A'_2 fázisát leképző eseménysorokban olyan attribútumokat vesznek fel, amelyek az emblémákkal összeegyeztethetetlenek, s ez konfliktushoz vezet: Marie elhagyja a clownt, a történet értelmének, a tartós találkozásnak megfeleltethető állapot nem jön létre.

BÓKAY ANTAL

INTERPRETÁCIÓ ÉS TÖRTÉNETISÉG

"Lehetséges-e irodalomtörténetet írni, vagyis olyan művet, amely irodalmi is, történeti is?" – Ezzel a szkeptikusnak tűnő, de a tudományterület felszínes ismeretében is jogosnak mondható kérdéssel kezdődik Wellek és Warren híres könyvének irodalomtörténetről szóló fejezete (Wellek-Warren, 1972, 383). E szavak mintegy három évtizede hangzottak el, időszerűségük azonban csak fokozódott, az irodalomtörténet elméletét kutató szakemberek munkáiban megerősítést nyert. Persze – többek szerint – az irodalomtudomány egésze sem áll sokkal jobban, N. Frye véleménye, hogy "a primitív tudomány naiv-indukciós fázisában van" (N. Frye, 1957. 15).

Az irodalomtörténet elméletéről szóló dolgozatomban összetartozó problémák csoportját szeretném vázolni, akár helyesnek, akár hibásnak bizonyuló javaslatokkal hozzájárulni egy marxista irodalomtörténet-elmélet kidolgozásának megkezdéséhez.

Könnyű bevezetőként megállapítani, hogy mi nem nevezhető irodalomtörténetnek mindazon módszerek közül, melyeket általában annak tartanak. Ez azonban még semmit sem oldana meg, pusztán "tüneti kezelés" lenne, az okozatokra utalna. Ezért elsődleges feladat a vizsgált közeg – az irodalom – természetéből kiindulva azt a pontot megragadni, ahonnan a történeti szemléletmód az anyag természetéből következően kifejthető.

Első kérdésünk tehát, hogy minek kell történetinek lenni, mi a tárgya az irodalom történetének? Nyilvánvaló: az irodalomtörténet tárgya csak a nyelvi műalkotások történelmi folyamatban objektivált sora lehet. Ebben a sorban azonban nincs közvetlenül érzékelhető sorozatosság, a művek nincsenek ok-okozati, előzmény-következmény viszonyban egymással. Mégis van valami olyan belső kohézió, mely immár évszázadok óta arra sarkall kutatókat, hogy azt történeti folyamatnak véve foglalkozzanak vele. A mű a maga közvetlenségében, végletes egyediségben létezik, a megismételhetetlenség lényegéhez tartozik. A művek sorozata azonban, mint emberi objektivációk sora, a történelem része, valamilyen típusú történeti leírása feltétlenül szükséges. Tisztáznunk kell tehát, hogy e sorozatban feltételezhetően létező rend milyen eljárásokkal tárható fel. A "hogyan" kiinduló pontjaként átvehetjük a történettudomány hasonló, de sokkal jobban kidolgozott kérdésfeltevését. A "történelemben, magában az objektív folyamatban rejlő törvényszerűségek, se törvényszerűségek alkotta rendszerek (azok), melyeknek a megismerése, feltárása révén alakítjuk ki a rendszer alapkérdéseit magába foglaló elméletet" (Glatz, 1977, 11). A számunkra is alapvető megállapításban középponti szerepű a törvényszerűségek fogalom, mely bizonyos objektív folyamatban jelenik meg. Dolgozatunkat a "törvényszerűség" (azaz a tudományos irodalomtörténet) lehetőségét vagy lehetetlenségét meghatározó előzetes két feltételnek szenteljük, vagyis megkíséreljük feltárni, hogy

- mi lehet az irodalomtörténetben az objektív, a tudományos igénnyel megragadható, másrészt
- mi és hogyan hozza létre a folyamatot, pontosabban az objektív folyamatot.

Kezdet kezdetén egy olyan problémához jutunk így, mely minden átfogó irodalomtudományi munkában felmerül: mi a mű, hogyan lehet az irodalomtudomány tárgyát definiálni. Nagyon valószínű, hogy a tárgy-definíció tudományelméleti szempontból szükségszerű. Rokon példa az, hogy a "történetírásnak történettudománnyá válását a forrásokra vonatkozó kritikai módszerek kialakításától számítják" (Glatz, 1977, 23). Ha jól értelmezzük, a "kritikai módszerek" a megmagyarázandó jelenség közvetlenségének megszüntetését, sajátos, lényegszerű, objektív és közvetített belső szerkezetének megmutatását célozzák.

E dolgozatnak természetesen nem feladata az irodalmi mű definiálása, munkahipotézisnak Bennison Gray használhatónak látszó meghatározását fogadom el. Gray (1975) szerint az irodalmi mű természetének adekvát definíciója csak fikcionalitásából vezethető le (nyelvileg tehát nem határozható meg). Definíciója szerint "az irodalmi mű verifikálhatatlan, pillantról pillanatra történő állítása egy eseménynek" (Gray, 1975, 142). Mindez azonban csak háttérként kerül most hasznosításra. A magánvaló mű ilyen meghatározásánál sokkal fontosabb lesz a mű ontikus teljességének, a szerző-mű-olvasó hármasnak e sajátos fikcionalitás alapján történő elgondolása. Alapkérdése (mely az említett fikcionalitásból következik) az lesz, hogy milyen emberi tartalmakat, ezek milyen rendszerét hordozza a mű. Ennek tisztázása a szöveg interpretációján keresztül történik meg, majd ezt követheti a történeti folyamat megragadása és végül a minősítés, értékelés. Fontos jellemző továbbá, hogy ez a felfogás kizárja az apriori értékelést, felveti azt a jogos követelményt, hogy valaminek a részletes vizsgálata előtt ne történjen meg annak értékelése. Az előzetes értékelés módszerével összegyűjtött anyagból történő indukció szükségszerűen hordozza a korlátozott általánosítás hibáját, és az irodalom iránti "érzék" szerepének tudománytalan túlbecsülését.

A fenti elképzelésben egy további előzetes probléma is rejlik: az irodalomelmélet és az irodalomtörténet viszonya. Van valami igazság abban, hogy annyiféle irodalomtörténet keletkezett, ahány elméleti megközelítés, azaz a történet puszta következménye az elméletnek. Az irodalomtörténet egyetlen általam ismert tudományelméleti megközelítése (Schmidt, 1976) elsősorban a kritika problémáival foglalkozik. R. Wellek szerint is az irodalom kutatójának "kritikusnak kell lenni ahhoz, hogy történész legyen" (Wellek, 1963, 15). Teljesen igaz, hogy a történeti folyamat feltárásához előzetesen valamilyen elméleti hozzáállás, interpretációs elképzelés szükséges. Mindez része a művek adekvát megismerésének, abszolútizálásának következménye azonban az lehet, hogy a történeti folyamat egymást követő interpretált mű-egységekre esik szét. Hipotézisem, hogy mindenfajta elméleti alap, interpretációs eljárás a történeti folyamat adekvát megragadásában kapja meg értelmét. Az irodalmi jelenség tudományos feldolgozása így az elméleti és történeti értelmezés kölcsönös önkorrekciós rendszerévé válna, tehát Wellek formuláját csak úgy fogadhatjuk el, ha a fordítottja is igaz, a kutatónak történésznek kell lennie ahhoz, hogy elméletet írjon.

Az irodalomtörténet elméletében – az elmúlt évtized alatt – két olyan elképzelés modellje alakult ki, melyek mindegyike az irodalom objektív folyamatát leíró elméletet próbált kialakítani. Mindkettőre jellemző, hogy a szerző-mű-olvasó hármas valamelyikének túlsúlyára alapozza elképzelését.

Az első kimondottan is a strukturalizmus, de főként a New Criticism (főleg Wimsatt) azon törekvéseivel szemben keletkezett, mely a művet megkísérelte minden folyamatszerűségből kikapcsolni, izoláltan, önmagában vizsgálni. A talán *intencionalista*nak nevezhető interpretációs megközelítés azonban nem elsősorban e tétel ellen, hanem inkább a belőle következő "minden interpretáció, mely a tartalomra vonatkozik - relatív" elgondolással szemben lép fel. Hiszen az intenció fontosságát hangsúlyozó Fowler (1975) is elismeri, hogy az irodalmi művek története nem lehetséges, csak a művek "konstrukciója" (összetartozó műcsoportok) hozható létre, ez pedig már az olvasói interpretáció eredménye. Következő lépése azonban már a művek konstrukciója kategória objektív elemeinek kijelölése, egyfajta "Materia Historica" megteremtése céljából. Ennek kulcsa a *szerzői intenció*, azaz a műnek az objektív folyamatszerűség szempontjából számba vehető eleme egyenlő a nagyon általánosan értelmezett szerzői szándékkal. Arra, hogy a szerzői intenció pontosabban *mi*, és *hol* ragadható meg adekvát módon, két válasz-típus született, egy szigorúan intencionalista és egy megengedőbb. Az előbbi szerint "fel kell tárnunk a szerző intencióit annak érdekében, hogy interpretálhassuk az irodalmi szöveget" (Skinner, 1975, 216), ezt pedig elsősorban a kontextust adó konvenciórendszer, a szerzőt körülvevő hagyományok tisztázásával lehet elérni. A rekonstruált konvenciórendszerből pedig "a szerzői szándékolt (intencionális) jelentés pontosan dekódolható" (uo.). A második változat alapelve, hogy minden "irodalmi intenció csak az irodalmi művön keresztül azonosítható" (Olsen, 1973, 229). E szerint a szerző minden kifejezésre szánt gondolatát a műbe objektiválja, ezt a mű megfelelő vizsgálatával fel tudjuk deríteni (Savile, 1972). Fowler az objektív intenciók feltárása melletti bizonyítékait is felsorolja: az irodalmi szöveg erősen redundáns, tehát minden intencionált gondolat a megértéshez elégséges módon be van táplálva a műbe; a közölt gondolatok nem elszigetelten, hanem rendszerben jelennek meg; feltételezik egymást (Fowler, 1975, 49-50). Az ideális mű-interpretátor tehát a "tudós-kritikus" (scholar-critic), aki a kor tanulmányozása, a szerző élete, az oeuvre és a szerző saját művére vonatkozó megjegyzései alapján heurisztikus organont hoz létre a mű dekódolása céljából.

Az intencionalista műértelmezés, bár számos lényeges interpretációs problémára hívja fel a figyelmet, több ponton erősen megkérdőjelezhető. Pozitív és a későbbiekben számunkra is hasznosítandó gondolata az interpretáció objektivitásának felvetése, ennek beépítése egy objektív folyamatosságot bemutató irodalomtörténetbe (amit - mint Fowler is megjegyzi - még senki se írt meg).

Alapvető probléma viszont az, hogy korlátozza, eltorzítja a szerző-mű-olvasó teljességét. Az interpretátor zárójelbe kerül, és nemcsak az interpretátor saját helyzetéből következő relativizáló szerepe tűnik el, hanem elmosódnak a még jobban szükségszerűnek látszó *megismerési korlátai* is. A szerzői intenció Fowler által elképzelt feltárása soha sem lehet kimerítő, gyakran közel a semmivel egyenlő. Ez a probléma még az ilyen módszerrel valóban megragadható, bizonyítható intenciók objektivitását - egyben a megengedő (Olsen-féle) intencionalista hozzáállást is - megkérdőjelezi: eldönthetetlennek látszik, hogy a szerzőnek sikerült-e minden szándékát megírni művében, illetve a művében szereplő gondolatok mind intencionáltnak foghatók-e fel. Világos tehát, hogy az objektivitásra vonatkozó helyes igény éppen az irodalmi mű léthelyzetének figyelmen kívül hagyása miatt nem realizálódik. Eredménye *objektivizmus* lesz, a szerző-mű-olvasó egész korlátozott, torzított, így az értelmezés csak látszat-objektív eredményeket hozhat. Meg kell jegyezni, hogy az említett

szerzők saját elképzeléseik meghaladásával – sajnos csak egy-egy kijelentés erejéig – túlmennek a fenti objektivizmuson. Mégpedig úgy, hogy a szerzői intenciót általánosítják, tudattalanná változtatják.

Az interpretáció és az irodalomtörténet viszonyának másik megközelítési típusaként a Poetik und Hermeneutik című folyóirat körébe tartozó kutatókat említeném, közülük is elsősorban Hans Robert Jausst. Elméletük középpontjában az irodalmi mű recepciója áll, ebben a fogalomban vélik azt a folyamatosságot és dinamikát megtalálni, mely az irodalom történeti szemléletét eredményezheti. A "recepció esztétikáját" éppen a hagyományos "történeti objektivizmussal" szemben dolgozták ki, elméletük átfogó és sok szempontból követendő utakon jár. Jauss szerint "az irodalom története az esztétikai létrehozás és befogadás folyamata, mely az irodalmi szöveg realizálása során történik meg, a fogékony olvasó, a gondolkodó kritikus és a folyamatosan alkotó szerző részvételével" (Jauss, 1974, 14). Az irodalmi mű, szemben egy társadalmi-történelmi ténnyel, csak akkor hat, ha befogadják és úgy hat, ahogyan befogadják. Ez a befogadás a korábbi művek által kialakított, recepció közben elsajátított standard alapján történik. Ennek első megtörténte az esztétikai értéket (új–nem-új; divatos–avult), folyamata pedig a történetiséget adja. Az irodalom története többé-kevésbé a művekkel szemben történetileg kialakult elvárások változásának folyamata. Az irodalom szinkron helyzetében többféle recepciós séma egyidejű létezése mutatható ki. A recepciók sokféleségét nem lehet egységesítő módon egyetlen folyamattá rendezni. A szinkron állapot képe után az alkotó egyes elemek, művek korábbi recepciós történetét (a műét magáét, illetve megértéséhez szükséges korábbi művekét) kell megvizsgálni: ez a diakronia. Egy mű recepciójának történeti folyamata – Jauss szerint – potenciális jelentésének kumulatív feltárása (im. 25). E rendkívül bonyolult rendszerrel szemben – minden újdonsága és pozitivitása ellenére – felvethető néhány alapvető kifogás. Mégpedig újra a szerző-mű-olvasó ontológiai egész szempontjából. A recepció központi helyzete ugyanis az előbb vázolt elmélettel ellentétes egyensúly-hiányt hoz létre: csak a művet elsajátító szubjektum lesz lényeges. Ahogy a szerzői intenció esetében objektivizálás volt az eredmény, az interpretátor ilyen hangsúlya szubjektivizmushoz vezet. Közel sem látszik bizonyítottnak, hogy a művek recepciója kumulatív, és ebből következően az sem, hogy öntörvényű történetisége van. Nagyon valószínű, hogy az egyes művek újabb és újabb interpretációja nem az előző interpretációk továbbépítése, hanem a mű és interpretátor meg-megújuló találkozása. Erősen szubjektivizált marad Jaussnál az interpretáció vagy terminológiájával: a recepció szerkezete. Tulajdonképpen minden recepciónak látszik, ami a műről szól. Ez a felfogás relativizálja a mű közlését, figyelmen kívül hagyja objektivitását, egyetlen biztos "objektív" pont a befogadó szubjektum. Ez viszont teljesen homályban marad, a recepció adekvát szubjektuma lehet egy véletlenszerű olvasó, a szerző mint olvasó, a kritikus, vagy akár ezek átlaga. A szerző személye és alkotó tevékenysége teljesen eltűnik az interpretálás perspektívájából, a mű pedig csupán mint egyes olvasók szubjektív élménye szerepel. Jelentős eredménye viszont az, hogy bemutatta a recepció történetiségében rejlő valóságos interpretációs erőt, a mű értelmezésének történeti meghatározottságát.

Bevezetőnkből és a két vizsgált elmélet tanulságaiból legalább elvileg tisztázhatók egy adekvát interpretációs eljárás alapvonalai. Ennek az irodalmi mű sajátos természetéből kell kinőnie, tehát a tárgyra jellemző dialektikus szubjektum-objektum viszony képezi alapját. A történeti folyamatszerűséget a művek a maguk közvetlenségükben

nem mutatják. Ha ennek megragadására adekvát absztrakciós eszközt, tudományos eljárást akarunk létrehozni, akkor egy olyan interpretációs elképzelésre van szükségünk, mely mind a szubjektivizmus, mind az objektivizmus buktatóját elkerüli. Ez csak úgy látszik lehetségesnek hogy az interpretáció középpontjában a művet helyezzük és megpróbáljuk a műben létező objektív elemeket megragadni. Itt legnagyobb veszélyt a strukturalista műértelmezés jelentené, hiszen az izolált mű nyelvi értelmezése nem képezhet alternatívát az előbb áttekintett két módszerrel szemben.

Pragmatikus szemlélet és objektív interpretáció

Az interpretáció központi kategóriájaként felvett mű filozófiai értelemben (Vö: Lukács, 1969, II. 177–207.) középként és közvetítésként értelmezendő a szerző és olvasó között. Olyan tartalmi jellegű interpretációra lenne szükség, mely a mű többé-kevésbé szerző által elképzelt (intencionált) és többé-kevésbé az olvasó által befogadott, értelmezett közlését veszi célba. Gondolatmenetünk e pontja a nyelvészet hármas tudományelméleti felosztásával világítható meg. Minden kommunikációs viszonyban használhatónak látszó elemző eszköz a szintaktikai, szemantikai és pragmatikai nézőpont különválasztása. Ch. Morris nyomán Montague a következőképpen határozza meg ezeket: "A szintaxis csupán a nyelvi kifejezések közötti kapcsolatokkal foglalkozik; a szemantika a kifejezések és azon tárgyak kapcsolatával, melyekre a kifejezések utalnak; a pragmatika pedig arra a kapcsolatra vonatkozik, mely a kifejezések, az általuk utalt tárgyak és a használók vagy használat kontextusai között fennáll" (Montague, 1968). A három szint egymástól elválasztott vizsgálata a kommunikációs objektum totalitását szünteti meg (vö.: Petőfi S. János, 1974), a nyelvi folyamatban és adekvát elemzésében kölcsönösen meghatározzák egymást. Ha az irodalmi művet, mint definitív kontextusban működő jelet értelmezzük, feladatunk a három feldolgozási mód valamilyen szintézise. Olyan kulcsra lenne szükség, mely mindhárom ajtót nyitja. A strukturalista megközelítés a művet önmagában, elszigetelten közelítette meg, a műalkotás szintaxisát és szemantikáját – a belső szerkezeti viszonyokat és a szintén belső jelentésviszonyokat – kutatta. Jelen megközelítésünk az irodalmi mű pragmatikájának irányába próbálkozik, tehát a művet, jelentését valamilyen művön túli, de azzal szükségszerű kapcsolatban levő kontextussal együtt értelmezi. Pszichologizálástól mentes pragmatikus szemlélet azonban csak úgy képzelhető el, hogy magából a műből bomlanak ki a pragmatikus vonatkozások, így a kontextust maga a mű szükségszerűsége határozza meg.

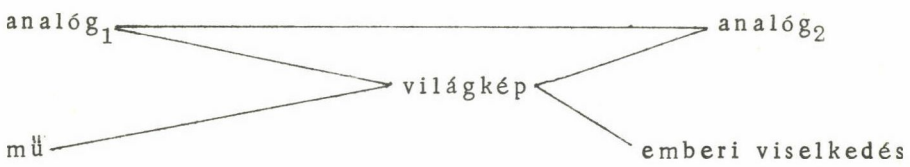
Elképzelésünk első alapvető kategóriája az analógia fogalma lesz. Bár már a görög filozófiában is megjelenik ez a terminus, filozófiai-logikai, de még inkább esztétikai értelmezése máig is hiányzik. Soha sem kifejtve, de gyakran érintve van jelen Lukács György esztétikájában. Lukács főleg a hasonlat szerkezetére vonatkoztatva ítéli fontosnak. Nem oksági jellegű, annál sokkal nyitottabb, rugalmasabb összefüggést teremtő viszony (Lukács, 1969, I. 47–49.). Hegel nyomán megállapítja, hogy az általánost és az egyest összekapcsoló közép funkciójával bírhat (uo. 367.) és szerinte az analógiának "az a feladata, hogy éppen a szubjektumra vonatkoztatva fedezzen fel és tegyen érzékelhetővé új vonásokat" (Lukács, 1972, I. 106–107.), azaz antropomorfizáló jellegű.

Az analógia általánosabb értelmezését adta Bennison Gray a már idézett The Phenomenon of Literature című könyvében (Gray, 1975, 449–459.). Alapvető tétele – és ez avatja az analógiát pragmatikus megközelítésünk kategóriájává –, hogy "az analógia fogalma hasznos eszköz annak a kapcsolatnak bemutatására, amely az irodalmi mű és az élet között fennáll" (Gray, 1975, 451.). Analógiának azt a következtetési módot tartja, amelyben két dolog egyes részeinek hasonlóságából más részek hasonlóságára következtethetünk. A mű azonban nem önmagában analógia, hanem a műben megjelenő fikcionális valóság az emberi viselkedés valamilyen hasonló szeletével együtt alkot analógiát. Az irodalmi mű ilyen analogikus felfogása és a belőle következő interpretációs elképzelés az ontológiai egészre irányul: az emberi viselkedés a mű olvasójának életéből származó, annak egészéből kiváltott rész, a mű viszont – legalábbis a spontán elsajátítás folyamatában, mint a szerző műve értelmezett. Az analógia általános fogalma és annak speciális irodalmi megvalósulása közötti különbséget Gray egyrészt abban látja, hogy a mű nem adja meg a párhuzamosítás külső kontextusát, nemcsak egy konkrétan adott, hanem az általában vett környezetekben is érvényes. A nem-osztenzív referencia miatt nem kötődik saját keletkezésének konkrét világához, újra és újra analógiás viszonyt tud létesíteni. A másik különbség már nem ennyire meggyőző. Szerinte az általában vett analógia ismerttel párosít ismeretlent, az irodalmi pedig fordítva, ismeretlen művel ismert saját életet. Valószínűbbnek látszik azonban, hogy a mű itt megőrzi a mindennapi analógia szerkezetét, és egy művészi eszközökkel sűrített, feldolgozott, átlátható világot (ismert) párhuzamosít a saját világ bizonyos, eddig nem ismert lehetőségeivel (ismeretlennel). A mű és az élet (emberi viselkedés) viszonyát Gray a következőkben foglalja össze: olyan analógiás viszony, amelyben az irodalmi mű az analóg, mely implikálja az analógiát, az emberi viselkedés pedig az az analóg, amelyre az analógia vonatkozik (Gray, 1975, 454.). A műélmény spontán befogadás esetén rendkívül sok formát vehet fel a befogadó szubjektum életének, történelmi szituációjának relatív volta miatt (Jauss, 1975). Az analógiás viszony megteremtésével, egy sajátos olvasói aktivitással jár, amely rendesen nem tudatosított formában megy végbe. A művek lehetőség szerint átfogó értelmezésének és elméleti-történeti értékelésének szükségessége azonban rendszerszerű, tudományos interpretációt követel meg. Igénye, hogy ne pusztán érzéki-konkrét és személyes jellegű legyen, hanem a lehetséges legátfogóbb műben szereplő létviszonyokat ragadja meg.

Itt új elméleti kategória lép be: a világkép fogalma. Az előbb használt analógia és a most bevezetett világkép közötti legalapvetőbb különbség – a mű interpretációja szempontjából – Dilthey megértés és értelmezés fogalompárjával írható le. Az analógia interpretációs, pragmatikus szerepe a megértés (Verstehen) szintjét jelenti, ahol "kívülről érzékileg adott jelekből egy belül levőt ismerünk meg" (Dilthey, 1900. 473). A világkép pedig – szándékunk szerint – az értelmezés (Auslegung) kategóriája, mert tartósan rögzített életmegnyilvánulások módszeres megértése" (Dilthey, 1900. 474).

A probléma feltárásának e szakaszában a világképet csak részlegesen és izolálva lehet definiálni, teljes jelentése a történeti funkcióval mutatkozik meg. Leíró definíciója lehetne az, hogy "a világnak az a – végső soron filozófiai, etikai fogalmakból megszerkesztett – képe, mellyel az egyed saját magát, egyéni tevékenységét a praxis egészében rendezi" (Heller, 1968). Általánosabb, műre vonatkoztatott meghatározása szerint a világnak azt a képét jelenti, mely a műben ábrázolt lét rendszerszerű össze-

függéseit mutatja meg. A mű egész jelentéséhez viszonyítva a közlés megtisztított lényegszerűsége, mely a mű jelentésében szükségszerű: nélküle elveszítené sajátos létminőségét, mint mű, megszűnne létezni. Viszonyrendszer, de olyan, mely általánosító interpretáció során alakul ki, ezért fogalmi jellegű. A világkép mindig valamilyen egészet jelent, alapvető, korlátozott számú viszonyok totalitása. Abból következően, hogy az értelmezés eszköze, a szubjektum objektum esztétikai viszonyát nem eltörölve, kísérletet tesz az objektív elem túlsúlyos mozzanattá fejlesztésére. A Gray nyomán bevezetett analógiás szerkezetben a világnézet sajátos közép-helyzetet foglal el:



objektív	objektív (szubj.)	szubjektív
egyedi	általános	egyedi
érzéki	fogalmi	érzéki
valaki sorsa	mi sorsunk	én sorsom

A világkép ilyen definíciójából szükségszerűen következik a kérdés: Milyen következményekkel jár a szubjektív elemeket is tartalmazó, de túlsúlyosan objektív kategória alkalmazása a mű interpretációjában? Vagy még konkrétabban: lehetséges-e valamilyen valóban objektív műértelmezést adni, mik ennek jellemzői, határai. Már az eddigiekben is számos olyan (bizonyos korlátok közt) objektívnek mondható sajátosságot mutattunk ki, amelyek az objektív értelmezés megkezdésének kielégítő előfeltételét nyújtják. Ez még csak praktikus, gyakorlati objektivitás, nem rendszerszerű. Ilyen a már vizsgált (és korlátozott értelemben feltétlenül figyelembe veendő) szerzői intenció, a kor objektív körülményei (az elérhető eszmék és tárgyiasságok köre). Továbbá alapvető az ábrázolt világ szerkezete, kapcsolat-minőségei, a legfontosabb emberi-társadalmi létkategóriák explicit vagy implicit értelmezése a műben, együtt az adott világ értékviszonyaival. Végül ilyen objektív elemnek kell venni az olyan tartalom-forma minőségeket, amelyek túlmennek az írástechnikán és önálló módon megszabhatják az ábrázolt világ jellegét (műnemek és esztétikai minőségek). Mindezek a véletlenszerűen összegyűjtött objektív elemek éppen a világkép fogalmán keresztül kapják meg egységüket.

Az objektív interpretáció lehetőségének további biztosítéka lehet az interpretáció kritériumainak tisztázása. E feltételek célja lehet a világképet elkülönítő eljárás tudományos jellegének biztosítása. A követelmények két típusát különíthetjük el: a formai és tartalmi kritériumokat. A formai követelmények az interpretációs eljárás módját szabályozzák.

Ilyen elsősorban a konzisztencia követelménye, mely az értelmezés folyamatának jellegére utal. Azt szabályozná, hogy az interpretátor milyen emberi viselkedésformákat ítélhet a művel analógnak, egyáltalán a mű értelmezése közben mit vehet ahhoz tartozónak, mit utasíthat el mint a műtől idegen értelmezést. Az egységes vi-

lágkép felépítését, genezisét szabályozná. Mindez az értelmezőtől szelektív döntéseket kíván. El kell fogadnia az adekvát és el kell utasítania az inadekvát analógia-építés elemzés közben feltáruló lehetőségeit, azaz saját szubjektivitását ki kell zárnia. Inkozisztensnek minősíthető tehát az értelmezés, ha olyan külső világelemet is tartalmaz, ami nem tartozhat oda, vagy olyat hagy ki, amely az adott olvasói tudatban már nyilvánvalóan adekvát. (A konzisztencia mérésére használható "olvasói tudat" fogalmáról később lesz szó.)

Második kritériumunk a koherencia, amely már az interpretációs folyamat eredményére, az adott műről kapott értelmezésre vonatkozik. Azt jelzi, hogy az értelmezés valamilyen totalitás felé tart, a világkép kölcsönös viszonyrendszeren alapuló egészét adja vissza, természetesen, ha ez az adott műben valóban megvan. Konzisztens értelmezés koherens világkép bemutatásához vezet, vagy a mű esetleges hiányosságait kimutatva bizonyítja világképének inkoherenciáját. Ezen a szinten (tehát a nem-történetin) azonban még teljesen igaza van a fiatal Lukácsnak, hogy "a világnézet nem tehető vita tárgyává vagy legfeljebb csak formailag: csak alkalmazása, csak következetes keresztülvitelének lehetősége vagy sikerülte kritizálható" (Lukács, 1911, 25).

A harmadik lehetséges kritériumot P. Ricoeur-től vesszük át. Szerinte az az értékesebb értelmezés, mely "a legnagyobb számú szöveg által adott tényt magyarázza meg, beleértve a potenciális konnotációkat is" (Ricoeur, 1974, 104). Ezt a kritériumot az interpretált elemek arányaként határozhatnánk meg, szemben az interpretálatlanokkal.

Tartalmi jellegű kritériumot elemzésünk jelen szintjén nehéz megadni, inkább csak jelezni szeretném létüket, részletesebb elemzésükre a történeti rész hivatott. Azért nevezhetők tartalminak, mivel az értelmezés, az eredményként kapott világkép minőségére vonatkoznak, nem pedig az alkalmazott eljárásokra.

Elsőként a konkrét-absztrakt vonatkozás maximalitását említeném. Az az értelmezés teljesebb, amely olyan maximálisan elvont elveket, viszonyokat, ezek rendszerét képes az értelmezés során kimutatni, melyek maximálisan alkalmazhatók a műben ábrázolt konkrét világ-elemekre. Ez részben megakadályozza a műtől való elszakadást, valamely elvont rendszer "beleértését". Másrészt viszont az interpretáció tudományosságát akarja biztosítani a metaforikus, "beleérző" kritikával szemben. Nyilvánvaló, hogy "valamit tudományos szigorúsággal tudni, egy tapasztalatot 'tudományosan megmagyarázni' nem jelent mást, mint redukálni általános összetevők kis alakzatára, azaz képesnek lenni interpretációjára, mint ilyen összetevők függvényére" (Kuzminiski, 1977, 82).

A tartalmi kritériumok második tagjaként említhető a mélység követelménye, amely a szöveget struktúráló világkép összefüggéseinek emberi létben mért szélességét jelzi. Ez a követelmény akkor teljesül, ha az interpretáció során a szöveg által lehetővé tett leglényegesebb analógiás viszony mutatkozik meg. Hogy mihez képest leglényegesebb, az csak a történeti összefüggések keretében tisztázható.

Fontos viszont, hogy e ponton világosan belép az interpretációban szükségszerű szubjektív elem, mely világkép-kategóriánk definíciójából is következik. A tartalmi kritériumok ugyanis már erősen függenek az értelmező szubjektum olyan adottságaitól is, melyek kívül maradnak lehetséges objektív kontrolljának körén. Kritériumaink felsorolásakor többször felvetődött a "mihez képest" kérdése. (Mihez képest kell az interpretációknak konzisztensnek lenni, a lényegre irányulni stb.) A befogadás

szubjektív elemét átfogó filozófiai (és nem pszichológiai!) kategóriánk a már említett "olvasói tudat", mely a világkép objektív fogalmának szubjektív kiegészítőjét jelezné. Az olvasás, elsajátítás folyamata ugyanis mindig és szükségszerűen relatív az elsajátító adottságaiból következően. A mértéket nyújtó olvasói tudat egyedi megvalósulásaiban kettős korlátozást is jelent. Mint a társadalom adott fejlettségi szintje, a társadalmi tudat totalitása az adekvát, tehát a kritériumokat maximálisan teljesítő interpretáció formális lehetőségét nyújtja (vagy zárja el), a saját helyzet minél szélesebb, személyes tudatosítása pedig a reális lehetőséget teremti meg. Az előbbi ismeretelméleti-esztétikai probléma, míg az utóbbi pszichológiai. Dolgozatomban a továbbiakban az első, filozófiai lehetőséget vizsgálom csak, természetesen nem tagadva a pszichológiai kérdésfeltevés fontosságát sem.

Nyilvánvaló tehát, hogy az olvasói tudat a társadalmi tudat részeként kaphat értelmes, általános meghatározást. A társadalmi tudat röviden egy "racionálisan meghatározott reakció", amellyel "akkor rendelkeznének az emberek, ha tökéletesen meg tudnák ragadni a helyzetet, és a belőle következő érdekeiket, mind a közvetlen vonatkozásában, mind pedig az egész társadalom – ezen érdekeknek megfelelő – felépítésének vonatkozásában" (Lukács, 1971, 277). Az olvasói tudat filozófiai fogalmánál is érvényes marad a megfogalmazás feltételes módja. Nem az átlagolvasó átlaga, de nem is a legjobb olvasók (kritikusok, "érzékenyek"), hanem az adott korban elérhető legadekvátabb olvasat. Ez persze szükségszerűen történeti jellegű, mintegy utólagosan realizált. Az interpretációk elkészítésének jelenében csak relatív összehasonlítás lehetséges, kizárólag azt tudjuk több-kevesebb biztonsággal megmondani, hogy melyik értelmezés jobb. A tartalmi követelmény maximuma ugyanis elérhetetlen (de szükséges) ideál. Az interpretáció és a mű létének sajátosságából következően mindig lehetséges (a történelem folyamán) új vonatkozásokat feltáró nézőpont. Ez nem jelenti az objektivitás visszavonását, mert az új mindig csak egy bizonyos mértékig, egy objektív határon belül alakítja át a műről kapott benyomásokat. Nagyon valószínű, hogy az objektivitást éppen a világkép hordozza, a szubjektív elem a világkép szerkezetét kitöltő konkrétabb, egyedibb tartalmakra vonatkozik, illetve az olvasó olyan reakcióira, melyekkel a világképet értékeli, részben vagy teljesen elfogadja; vagy elutasítja. E kettős reakció-lehetőségen belül a jövendő interpretátor két szempontból is újra felfedezheti a művet:

- egy új esztétikai attitűd tudatosan feleleveníti a múltat, újrainterpretálja az adott periódus műveit:
- egy új fázis váratlanul megvilágít olyan múltbeli műveket, melyek bizonyos részei eddig homályban maradtak (Jauss, 1974).

Jelen gondolatmenetünk szempontjából az olvasói tudat működésének csak egyik részproblémája lesz lényeges, a szubjektivitás szerepe az értelmező és az értelmezett szöveg viszonyában. Ha az analóg$_1$ (mű) – analóg$_2$ (élet) ismertetett párosából indulunk ki, nyilvánvaló, hogy mindkét analóg irányában sajátos szubjektivitás fedezhető fel.

Az analóg$_1$ és az interpretátor viszonyában döntő "a megfelelő emberi érzék" (Marx) előzetes megléte, az emberi felfogóképességeknek olyan fejlettsége, melyek alkalmasak a mű befogadására.

Az analóg$_2$ és az interpretátor viszonyában pedig bizonyos minél szélesebb körű világismeret szükséges, mellyel a mű analógiás viszonyba léphet, vonatkozási pontot teremthet. Az első a szubjektivitás szerkezetére, a második pedig tartalmi

vonatkozásaira utal, gyakorlatilag azonban együtt ható tendenciák, szétválasztásuk csak mesterségesen lehetséges.

Ezen a ponton az interpretáció problémája történeti jellegűvé válik. Az értelmezés analógiás jellege a szubjektív oldal érvényesülése miatt állandó változásnak van alávetve. E folyamat leírása azonban még nem irodalomtörténet, csak a műértés változó oldalának története. A részterület speciális történetisége pontosan jellemezhető Piaget terminuspárjával, az alkalmazkodással (accomodation) és hasonlítással (assimilation) (Piaget, 1968, 63-: Piaget, 1967, 103. és Guillén, 1969, 385). Az olvasó a mű megértése közben alkalmazkodik a műhöz, tehát ahhoz adekvát viselkedésmódok analógja jelenik meg tudatában, másrészt viszont hasonítja is a művet annyiban, hogy olyan elemeket hangsúlyoz, melyek saját életvitelével adekvátak. A világkép hermeneutikai fogalmával azonban éppen olyan értelmezési vázlatot próbálunk megadni, mely a spontán műértés folyamatára korlátozza az ilyen szubjektív elem érvényesülését.

A világkép objektivitása – a mű egésze szempontjából – azonban más oldalról is határok közé szorított. Ez az objektivitás nem egyenlő a művel, hanem csak annak fogalmivá alakított részével, tehát a műélményt nem helyettesítheti. A mű értelmezése során kapott fogalmi jellegű világkép csak alapot adó váz, melyre a mű szövete kifeszül. A "váz" – bár az alapformát megadja – jellegéből következően nem határoz meg mindent, számos "rés" van rajta. Ezek teszik lehetővé a végtelen sok megértést, elsajátítást, avatják aktív résztvevővé az olvasót. Ha ezek a rések hiányoznának, a mű filozófiává válna, nyelve statikus, pusztán denotatív jellegűvé alakulna. Az irodalmi mű ez az alapvető jelensége azt a nyelvi eszközt rejti, amely – véleményem szerint – lehetővé tenné az irodalom természetének nyelvi meghatározását (szemben Gray koncepciójával; vö. : Gray, 1975, 20–47).

A rés megteremtésének eszköze a metaforizáció, olyan logikai műveletként értve, melynél egy nyelvi jel, elnevezés végtelen számú vonatkozási lehetőséget hordoz anélkül, hogy önmagával való azonosságát elvesztené. A metaforikus azonosítás "arra szolgál, hogy a sejtések azon hálózatát kihasználja, amiket az ilyen egybevonások összehoznak" (Kuzminski, 1977, 95). A metaforizáció nyelvi logikai alaphelyzetét úgy határozhatnánk meg, hogy a szerző nem x egyértelmű, denotatív jelentést hordozó kifejezést használja, hanem egy olyan közösségi funkciót jelez, mely az értelmezők számára kiépíthető asszociáció-sort indít meg (v. ö. : Black, 1962, 35). Az x mindig valamilyen világképi szempontból lényeges fogalmilag kifejezhető lét-probléma, ez aztán a funkciók konkrétságában, érzéki közegében realizálódik. A metaforizáció, azaz a véges elemmel végtelen vonatkozást kifejező szignifikáns funkció jelzi, hogy a kifejezésnek nemcsak jelentése, hanem jelentősége is van, tehát valamilyen mértékben érték-jelölővé válik. Funkció jellege pedig azt eredményezi, hogy nem objektív elszigeteltségével utal valamire, hanem emberre vonatkoztatandó funkcióban létezik.

További nagyon fontos, definitív tulajdonsága érzéki jellege. A metaforizációban érzéki-konkrét tartalmú kifejezés kap végtelen számú vonatkozási lehetőséget. Ez különíti el az irodalmat az emberi nembeli öntudat egyéb verbális közeget használó objektivációitól, elsősorban a filozófiától. Egy filozófiai rendszer kategóriái szintén megteremtik az emberi lét tudatosításának gyakorlatilag végtelen számú lehetőségét, használt kifejezéseik azonban elvont-fogalmiak. A filozófia oldaláról megfogalmazva, "ha az önismeret tudásközvetítettsége kimarad, akkor már nem fi-

lozófiával, hanem művészettel van dolgunk" (Heller, 1970. 167). A világkép fogalmát az eddigiekben úgy értelmeztük, hogy az a mű érzéki szintjének sajátos fogalmivá alakítása, azaz a metaforizáció "mögé" hatolás. Ennek eredményeként gyakorta, talán rendszerszerűen, olyan eredményhez jutunk, amely azonos egy filozófiai rendszer alapsémájával, legáltalánosabb összefüggéseivel (v. ö.: Lukács György által felvetett Faust – A szellem fenomenológiája rokonságát; Lukács, é. n. 147). Természetesen ez csakis és kizárólag a mű objektív interpretációja után fedezhető fel, mint a műben ábrázolt világ összefüggéseinek rendszere. Ez az "a posteriori" jelleg már az analógia egyensúlytalan szerkezetéből is következik, mindig az $analóg_1$ (mű) az, amely a másik analógot létrehozza, az $analóg_2$ pedig következmény, nem meghatározó.

A metaforizációból szükségszerűen következő problémánk az érzéki szint megfejtésének hogyanja. Pontosabban az, hogy miként történhet meg "az általános összetevők kis alakzatára" (Kuzminski, 1977, 82) való redukálás, vagyis a tudományos feldolgozás. A természettudományok ezt a kísérlet eszközével oldják meg. Kísérlet alatt most egészen egyszerűen olyan eljárást értenek, mely bizonyos folyamatokat ideális körülmények között megismétel annak érdekében, hogy a folyamat absztrakt sajátosságait megragadja, a fenti értelmű kis alakzatra redukálását véghez vigye. Az irodalomtörténet és a műinterpretáció esetében ilyen kísérletre nincs lehetőség. A fiatal Lukács Diltheyt idézve írja, hogy e helyett az irodalomtörténet összehasonlít. Az összehasonlítás lényegét talán úgy határozhatnánk meg, mint olyan eljárás, mely bizonyos jelenségeket, konkrét megjelenésüktől megfelelő eszközzel elvonatkoztatva, párhuzamosként, ellentétesként vagy eltérőként értelmez. Minél szélesebb vonatkozásokat ölel fel a folyamatok összehasonlítása közben, annál absztraktabb, szabályszerűbb összefüggéseket tud kimutatni. A kísérlet lehántja a fizikai esemény véletlenszerűségét, az összehasonlítás pedig ugyanigy megszünteti a társadalmi folyamat egyedi jellegét, megmutatva általános, ismétlődő összefüggéseit. Az összehasonlítást három szinten képzelhetjük el: (a) művön belül; (b) művek között; (c) művek és valamilyen külső folyamat között. Az (a), illetve (b)-(c) típusok közötti különbség a nem-történeti, illetve a történeti műértelmezés közötti különbséget jelzi. Az első eredménye az interpretált mű lesz, pontosabban egy mű világképe. A második az egyes művek általánosított sajátosságainak összevetése, azonosságuk és különbözőségük alapján csomópontok kijelölése. Ennek eredménye egy világkép-típus történeti folyamatos létezésének kimutatása, irányzat, korszak kijelölése. Végül a harmadik, (c) eljárással megtörténne ezek beillesztése a társadalmi-történelmi folyamatba.

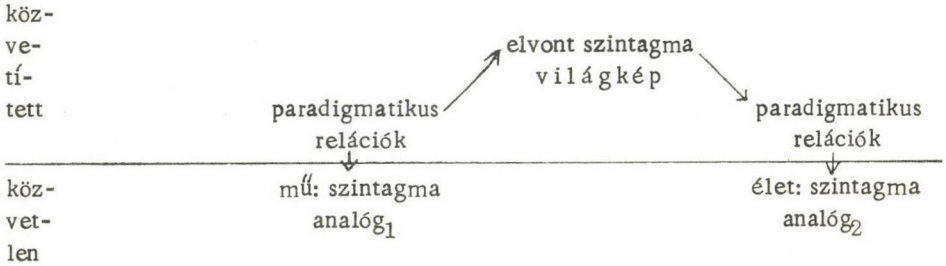
Az összehasonlítás sikerének kulcsa az, hogy az összevetésre kerülő elem a totalitás vagy résztotalitás központi, lényegszerű mozzanata legyen. Ez az elvileg definitív jelleg elképzelhetetlen anélkül, hogy az összehasonlított tartalmak ne lennének közvetítettek, fogalmivá alakítottak. Az összehasonlítás eljárásának szerepe a művön belüli szinten az, hogy a metaforizált szövetet fogalmi világkép-vázzá absztrahálja. A közvetített szerkezet ilyen kibontása a világszerű jelentés-építés szükségszerű mechanizmusának feltárásával, a paradigmatikus és szintagmatikus relációk elkülönítésével történhet meg. A paradigma és szintagma fogalmát a strukturalista antropológia és nyelvészet egyik legjelentősebb elméleti eredményeként tarthatjuk számon. Közismert, hogy R. Jakobson az irodalomra is alkalmazza, teljesebb interpretációját S. R. Levin nyújtja Linguistic Structures in Poetry című könyvében.

Jakobson klasszikus definíciója szerint az irodalmi művet meghatározó poétikai funkció "az egyenértékűség elvét a szelekció tengelyéről a kombináció tengelyére vetíti". Szelekció elvén "az egyenértékűség, viszonyait", vagyis a párhuzamosságát érti. A kombináción viszont az "egymásutániságot és az érintkezést" (Jakobson, 1972, 242). A szelekció a paradigma, a kombináció elve pedig a szintagma jelenségét rejti.

A szintagmatikus kapcsolat mindig valamilyen konkrét totalitást, egészt jelölt, mely a részek viszonyából teremtődik meg, "elemeik egymáshoz szomszédosságon keresztül kapcsolódnak: tartó-tartalom, ok-okozat, cél-eszköz" (Lévi-Strauss, 1972, 150).

A paradigmák a szintagmák "anyagául" szolgálnak, de egyben azok elvont összefüggéseit is hordozó "ekvivalencia osztályok". Vagyis "olyan osztályok, melyeknek tagjai bizonyos jellemző vagy jellemzők tekintetében ekvivalensek és ezek a jellemzők mindig a kérdéses formán kívül vannak, mintegy tertium comparationis-t alkotva" (Levin, 1962, 21). A konkrét totalitás viszonyrendszeréhez képest egy mögöttes, általánosabb viszony-hálózatot jeleznek. A Levin és Jakobson által feltárt két mechanizmus erősen nyelvi indítása ellenére mindenféle felismert totalitásra általánosítható. A világkép problémájához kötve az irodalmi mű által bemutatott világ összefüggéseinek szerkezetét is magyarázza. Alapvető kérdése, hogy a mű-objektum (analóg$_1$) érzéki szinten adott világa, közlése milyen párhuzamossági rendszereket tartalmaz. A részek jelentés-azonosságának a feltárása során a maga közvetlenségében jelentkező szintagma (az érzéki mű) elveszti spontán, adott jellegét. A kapott ekvivalenciák, a paradigmák a mű "mögöttes" elrendezését tükrözik. Azt mutatják, hogy a világszerű szintagma milyen megalapozó viszonyokat rejt, mi a modellje egész-jellegének. A paradigma elkülönítése a mű belső lényegének elemeit (és nem lényegének rendszerét) mutatja meg. A szintagmatikus szint, a mű maga, közvetlenül létezik, a szó filozófiai értelmében közvetlen elsajátításra adott. Az összetevők ekvivalenciájának feltárásával megadott paradigma viszont már közvetített, tudatos értelmező viszony következménye. A paradigmatikus rend explicit leírása után válik felfedezhetővé a paradigma sorok összefüggése, rendszerszerűsége. A világszerűség követelményét kielégítő totalitás ugyanis nem véletlenszerű, primér elemekből tevődik össze, hanem szükségszerű viszonyokat ábrázol, amely azonban az általánosság más, magasabb szintjén szerveződik.

A paradigmatikus és szintagmatikus elrendezési módok feltárása az interpretációs folyamat következő modelljét nyújtja (a Gray-től átvett analógiás viszonyra építve):



Egy egészen egyszerű példán jelezve a rendszer működését: a Csongor és Tünde Éj monológja a "Sötét és semmi..." kezdetű szövegek múlt-jelen-jövő idő-ekvivalenciájának paradigmájára épül. Ebből a romantikus világkép egyik legfontosabb szin-

tagma eleme vonható el, a romantikus demiurgosz végtelen időlehetősége (szemben az emberrel). Ez (mint fikcionális, világról szóló ismeret) vonatkoztatódik az olvasó létértelmezésére, és ezen keresztül önnön "itt és most" létére.

A mű tehát a közvetlenül felfogható szintagmatikus szinten olyan közvetített paradigmatikus relációkat sűrít, amelyek lényegük megragadását célzó megismerő eljárás következtében közvetített szintagmatikus rendszerbe kapcsolódnak. Az eredmény pedig nem más, mint a műalkotás ontologikus-funkcionális teljes létében kapott közlés, a világkép.

A műalkotás ilyen bonyolult közvetlen és közvetített paradigmatikus és szintagmatikus relációinak elemzése az interpretáció eljárását határozottan elkülöníti a "kor hatásának" kutatásától. A világkép kategóriájával végzett értelmezés nem akarja a művet politikai vagy filozófiai áramlat "alá" besorolni. A mű érzéki jellegű saját szintagmájából ugyanis egy saját paradigmát generál, és csak ez, nem pedig a közvetlen mű vonatkoztatható a művön kívüli valóságra. A saját paradigma voltaképpen a mű önnön világkép-kódja, nem pedig attól idegen (filozófiai, politikai, biográfiai stb.) elem vagy rendszer külsőleges alkalmazása. Levin is határozottan jelzi ezt azzal, hogy szerinte az irodalmi mű "generálja saját kódját, melynek a mű az egyetlen üzenete" (Levin, 1962, 41). A saját kód feltárásának megkerülése gyakorta csábít egyszerűsítésre és sematizálásra, arra, hogy valamilyen idegen rendszert közvetlenül alkalmazzunk a műre. Ilyen például az a tankönyvekben elterjedt állítás, hogy József Attila marxizmusának lírai bizonyítéka a versből kiemelt "a munkabér a munkaerő ára" szövegrész.

Az eddigieket összefoglalva elmondhatjuk tehát, hogy a világkép kategóriával a túlsúlyosan objektív értelmezés lehetőségét próbáltuk felvázolni. Valójában kísérlet történt a hermeneutikai kör érvényének korlátozására, azon elv megkerülésére, mely szerint a szövegek megértése csak önmagam szubjektív kategóriáin keresztül történhet. Az általunk javasolt interpretációs séma alkalmazásával tudományos, interszubjektíven tesztelhető, megismételhető tudáshoz, jutunk, mely expliciten megadott eljárás eredménye és szisztematikusan egyeztetett elvek elméletileg megalapozott alkalmazása (Schmidt, 1973). Mindehhez természetesen az irodalomtudomány eszközeivel nem vizsgálható (dominánsan szubjektív) vonatkozásokat ki kell hagynunk az általunk elképzelt irodalom-tudományból, még akkor is, ha némi nosztalgiát érzünk önnön élményünk iránt.

A folytonosság problémája

Ha dolgozatunk bevezetőjében jelzett történetiség definíció első tagjával, az objektivitással foglalkoztunk is, nem sok szó esett a másik meghatározó elemről, a folytonosságról. Ez azonban csak látszólagos. A világkép ugyanis, mint a mű közlésének általánosított modellje, nem kizárólagos szinkron jelenség. Nyilvánvaló, hogy nem is egyértelműen történeti, hiszen egy bizonyos műnek a világképéről van szó. Pontosabb lenne talán az a megfogalmazás, mely szerint a dominánsan szinkron jelleg mellett a diakróniát is magába rejti, hiszen összehasonlítható más, hasonló vagy eltérő világképekkel.

Az összehasonlítással kapcsolatban jelzett három szint közül eddig az elsővel, a művön belüli összehasonlítással foglalkoztunk. Tudományelméleti szempontból elem-

zésünk a megértés (comprehension) szintjén mozgott, tehát "egy szignifikáns struktúra szigorú leírása volt egy funkcióval kapcsolatban" (Goldmann, 1970, 103), azaz magyarázat (explanation).

Következő kérdésünk tehát az, hogy mi az a nagyobb struktúra, pontosabban, hogy milyen természetűnek írható le az irodalomtörténet folytonossága. A válasz elvileg kétféle alapról adható meg. Vagy az irodalom szférájának immanens része és akkor magában a műben kell felfedezni, vagy átfogóbb totalitás része, annak meta-jelensége. Itt viszont a totalitás természete a feltárandó. Az irodalomtörténet elméletében egyértelmű válasz nagyon kevés született, ezek is inkább irodalomelméleti előfeltevések következményeként és nem a nagyobb struktúra sajátosságain alapuló adekvát magyarázat eredményeként. Az intencionalista megközelítésből természetesen adódott egy homályosan definiált kor-háttér feltételezése. Ennek elemei a kor, a szerző élete, az oeuvre, a szerző műre vonatkozó megjegyzései stb. (Fowler, 1975.), anélkül, hogy az elemek viszonya, rendszere tisztázva lenne. Az egységesítő elv csupán a már említett "tudós-kritikus" intuíciója, megértő képessége.

A recepció fontosságát hangsúlyozó H. R. Jauss jóval komplexebb folyamatszerűséget feltételez. Meghatározó elemnek – az orosz formalista iskola nyomán – az olvasói elvárások történetiségét veszi. A mű történeti jellegét, létrejöttét olyan elvárás-rendszer határozza meg, mely a szerző és olvasó közös tulajdona, nemcsak a forma, hanem a tartalmak tekintetében is (Jauss, 1974, 16). Így valóban eljutunk valaminek a történetéhez, de ez sokkal inkább történeti hatás és alkotás-lélektan lesz, nem pedig irodalomtörténet.

Jauss idézi R. Jakobson véleményét, mely szerint az irodalom folyamata egyfajta "kollektív ideológia" eredménye, "mint értékek rendszere, minden irodalmi műnél mint langue létezik, és amely az olvasó (respondent) számára parole-lá válik" (Jauss, 1974, 16), Jakobson megfogalmazása tipikus: homályosan megfogalmazott, de önálló folyamatszerűséggel tételezett társadalmi-tudati jelenség ad hátteret az egyedi eseményként (parole) létező irodalomnak. Jellegében hasonló választ ad R. Wellek is, aki ezt a folyamatosságot biztosító valamit "közös humanitás"-nak nevezi, némi nosztalgiával gondolva a fogalom szubjektív-relatív jellegére. Felfogását valójában E. Auerbachtól veszi át, aki – Wellek által hosszan idézve – az "általános emberi minőség"-ről beszél. Ez a "legtökéletesebb művekben közös" hozhat létre olyan kategóriákat, amelyek "elvont lényege nem fejezhető ki pontos, szignifikáns terminusokkal". Auerbach szükségszerűnek ismeri el az így kialakított fogalmak relativitását (mert azok nemcsak az interpretált műből, hanem az interpretátortól is meghatározottak), de megfelelőnek tartja őket arra, hogy hármas történetiséget mutassunk ki velük: azt, hogy mit jelentettek saját korukban, mit a tudatos irodalmiság háromezer évében és végül mit jelentenek nekünk itt és most (Auerbach, 1958). Mindhárom említett felfogás akkor látszik rendkívül problematikusnak, ha rákérdezünk a "közös humanitás" fogalmára. Nagyon valószínű, hogy valami misztifikált társadalmi tudatról van szó, mely leszakadt a társadalmi létről és valami örök emberi háttérré vált.

Két elképzelést említenék még, a fiatal Lukács Györgyét és Lucien Godmannét, ezek éppen a fenti problémában jelentettek nagy előrelépést. Csak jelezném azt a három tanulmányt, melyekben Lukács részletesen foglalkozik az irodalomtörténet problémájával, összekötve azt a világnézet fogalmával is. Van egy cím szerint is erről szóló írás (Lukács, 1977, 385–421.), idéztük már a drmáa fejlődéséről szóló dolgozatának bevezető tanulmányát (Lukács, 1911), illetve a Lélek és formák kezdő írását

(Lukács, 1910). Koncepciójának felvázolása túlnő tanulmányunk keretén, így csak a felhasznált gondolatokat jelzem.

A másik koncepció L. Goldmanné. Alapkategóriája a világlátás, annyiban különbözik az általunk használt világképtől, hogy ez utóbbi terminus jelentése elsősorban a műre, a világlátás viszont erősen a szerzőre utal. Nem közvetlenül adott empirikus tény, hanem ellenkezőleg, fogalmi munkaeszköz" (Goldmann, 1977, 35), azaz közvetített. A világlátás folyamatszerűségét a társadalmi tudat biztosítja, mert "létezik egy olyan valóság, mely nem tisztán egyéni, és amely a művekben fejeződik ki" (uo. 36). A kifejezésre törő tartalom pedig "az a törekvés-, érzés- és eszme-együttes, amelyik valamely csoport (többnyire valamelyik társadalmi osztály) (uo. 39). Goldmann elsősorban a Történelem és osztálytudatra épít, és talán ennek következtében is két problémát vethetünk fel. Egyrészt túlságosan közel viszi a világlátás fogalmát a társadalom osztályszerkezetéhez, leegyszerűsítve a két jelenség között működő bonyolult közvetítő folyamatokat. Másrészt nem tisztázza ennek a bizonyos "eszme-együttes"-nek a jellegét, hol "lehetséges tudat-maximumról", hol "relatív tudat"-ról beszél, hol meg arról, hogy "a kivételes emberek jobban és pontosabban kifejezik a kollektív tudatot" (uo. 40).

A folytonosság problémájának kulcsát tehát valami olyan folyamatban kell megtalálni, mely nemcsak objektív, hanem általános érvényű, sőt az irodalmi művekben inherens jellege is van. Ugyanakkor nagyon valószínű, hogy kizárólagosan irodalmi folytonosság nem létezik, vagyis egy valóban történeti irodalomtörténethez az összehasonlítás mindhárom jelzett szintjét végig kell járni. Láttuk: a rendszerszerűen tételezett, tisztán irodalmi folytonosság szükségszerűen pszichologizmusba ment át, a recepció történetévé alakult.

Jelen dolgozat hipotézise szerint az irodalomtörténeti folytonosság a világkép fogalmából érthető meg. A dolgozat első része azonban a világkép kategóriájának csak formális sajátosságait mutatta meg, most kísérletet teszünk a világkép kategoriális sajátosságainak kibontására. Ez az átfogó összefüggések rendszerében kapott genezis és funkció leírását jelenti. Alapvető kategóriánk vizsgálatánál kimutattuk, hogy nem primér elemekből összetevődő, hanem már történeti szinten strukturált rendszer. Ennek lesz következménye, hogy az irodalomtörténet már struktúrákat struktúrál, pontosabban rész-totalitásokat illeszt egy átfogóbb totalitásba. Mivel minden világkép alkotója már jelentőséggel és nem csak primér jelentéssel bíró egység, ezért a szinkrónia és diakrónia fogalompárja nem alkalmazható. A szignifikáns – értelmezésünk szerint értéktartalommal bíró – egység ugyanis már önmagában történeti kell legyen, elszigetelt vizsgálata is csak látszat-szinkronitáshoz vezethet. Az irodalomtörténet fontos sajátossága, hogy szignifikáns elemekből felépülő szignifikáns folyamat. Ezt a bonyolult, de döntő jelentőségű jellegzetességet, a szinkron-diakron szemlélet "kvázi-történetiségé"-vel szemben felhozandó, totalitás-szemléleten alapuló valódi folyamatszerűség lényegét Marx társadalom-definíciójával szemléltethetjük. A jól ismert meghatározásban Marx a társadalom tagjait nem tartja primér elemeknek, állandóknak (MEM, 46/1. köt. 168.), azaz nem "emberek", hanem már egyedi létükben (nem szükségszerűen tudatosított formában), önmagukban strukturált, viszonyrendszert megvalósító, e viszonyokban létező emberi lények, tehát "rabszolgák és polgárok".

A totalitás marxi értelmezéséből vizsgált tudományterületünk vonatkozásában további tanulságokat vonhatunk le. Az irodalom mint történelmileg szignifikáns jelen-

ség nyilvánvalóan egy előzőleg létező, általánosabb viszonyrendszer által preformált. Ennek következménye lehet az egyes mű történeti meghatározottsága is. Mivel a totalitás része, ezért történetisége csak ennek összefüggéseiben érthető meg. Az egyes kronológiai szempontból korábbi művek (rész-totalitások) önmagukban ugyanúgy nem határozzák meg az irodalom önálló folyamatszerűségét, ahogy a rabszolga létét sem a rabszolgák korábbi előfordulása, hanem egy bizonyos társadalmi rend szabta meg.

A feltételezett totális folyamat pedig nem más, mint az emberi nembeli lényeg, illetve ennek visszavonatkoztatása az emberre, a nembeli öntudat. Itt kapcsolható gondolatmenetünkbe a marxista Lukács György esztétikai koncepciója, amely véleményünk szerint megadja az elégséges alapot a valóban történeti irodalomtörténet elméletéhez.

Marx emberi lényegen "az emberiség történetének azokat a jellemzőit értette, amelyek lehetővé teszik, hogy a történelmet meghatározott iránnyal, fejlődéstendenciával rendelkező, egységes folyamatként fogjuk fel" (Márkus, 1971, 68). Az emberi lényeg sajátos alkotórészei (munka, társadalmiság, univerzalitás, tudatosság, szabadság) a történelem elvont hatóerői, "nem absztrakció a történelemtől, hanem a történelem absztrakciója" (Márkus, 1971, 71). A nembeli lényeg nem tiszta általánosság, hanem egy olyan kontinuus folyamat, mely a társadalmi-történelmi konfliktusok eredményeként jön létre. Az emberi lényeg objektivációkban őrződik meg, a régi formák megszüntetve-megőrizve jelenünk részévé válnak. Ha az ember ilyen önmaga által teremtett és valamilyen módon objektivált lényegéhez viszonyul, akkor az öntudat szintjére lép. A leírt folyamat e végpontja a tagadás tagadása, mert a szubjektív lényegi erők objektiválódása, mint első tagadás után, eme objektivált nembeli lényeg szubjektumba való visszavétele történik. "Amit az ember a külsővé válás különböző formáiban az objektív valóságnak átadott és benne elsüllyesztett, azt itt a szubjektum visszaveszi magába és a világot mint az ember saját világát, mint elveszíthetetlen tulajdonát éli át" (Lukács, 1969, I. 551-522.).

A magáértvaló szintjén megjelenő öntudat "belsővé tevő emlékezet", "az ember létrejötte mint saját műve" (uo.). A nembeli öntudatnak, az emberiség emlékezetének legadekvátabb megjelenési formája a művészet. Az öntudat objektíven megfogható tartalma két követelmény együttes kielégítése esetén jön létre:

- egyrészt viszonyba kell kerülnie az emberrel,
- másrészt a viszonynak újra vonatkoztatódnia kell az emberre, azaz az emberi világ emberi tudatosítása.

Az első pont esetében még csak a "valamiről való tudat"-ról beszélhetünk, ez külső vonatkozás, a második viszont már "valaminek az öntudata" bensővé, szubjektívvé tett kapcsolatot (v. ö.: Lukács, 1969, I. 574) jelez. Az öntudat szelekciós eleme az érték, tartalmát alkotó jelenségek pozitívan értékeltek, de megjelenik benne minden emberileg jelentős negativitás is.

Ha a lukácsi elgondolást következetesen alkalmaznánk, akkor az irodalomtörténet az emberi öntudat objektív folyamatának sajátos (művészeti, ezen belül irodalmi) története lehetne, e specifikus helyzetben kapott emberiség emlékezete funkció tudatosított, tudományos leírásaként. Az általunk vázolt világkép fogalma alkotja az irodalmi (fikcionálisan, analogikusan) kifejezett specifikumát.

Ennek az általános feltételezésnek konkretizálását úgy végezhetjük el, ha a világkép fogalmát a nembeli öntudathoz képest is definiáljuk. Ez utóbbi megadná a törté-

neti folytonosságot (méghozzá pontosan definiált formában), míg az interpretáció problémájával foglalkozó korábbi fejtegetéseink célja pedig az objektivitás volt. Kísérletet kell tehát tenni az elméleti eszköz egységének megteremtésére.

A világkép és ezen keresztül az irodalomtörténet folytonossága, a nembeli öntudattal való összefüggésének természetét három szinten próbáljuk meghatározni:

Első elkülönítő szempontunk a kontinuitás-diszkontinuitás dielektikája lesz. Az öntudat a kontinuitás jellemzőjével bír, mégpedig a konkrét történelemnél intenzívebb és rejtettebb módon. Tükrözése azonban szükségszerűen mindig egy adott pillanatot mutat be, ezért pontszerű. A diszkontinuitás képviselője a mű, közvetlenségében, érzéki magánvalóságában. A világkép itt sajátos, félúton álló képződmény. A mű szempontjából közvetített, általánosított, tehát a pontszerűséget meghaladó, ugyanakkor nem is igazából folyamatos, hiszen mindig az adott mű világképe. Az öntudat felől nézve lehatárolt szakasz: diszkontinuus, bár azzal, hogy az emberi lényeg általános viszonyaival kerül leírásra, bizonyos mértékig e kontinuus öntudat részeként is tételezett. Az irodalomtörténet így annak kimutatásával határozható meg, hogy a pontszerű műnek általánosító interpretációs feldolgozása során kapott világképében milyen folyamatosság fedezhető fel, az emberi lényeg története szempontjából. Az irodalomtörténet így világnézetek általánosításából született, valóban történeti folyamat, immanens meghatározó erejű összefüggésekkel, megfelelő külső totalitás-bázissal. A világkép kategóriája szakaszokra osztja az egységes nembeli öntudat folyamatát, illetve integrálja az egyes műveket, olyan rész-totalitásokat hozva létre, amelyek mindegyike a nembeli fejlődés egy-egy egységes szakaszának bizonyos ideig érvényes képét adja. A nembeli lényeg folyamatosan változó meghatározó jellemzőit már jeleztük. A nembeli öntudat esetében ezek az emberre vonatkoztatva jelennek meg. Tehát minden műben szükségszerűen ábrázolt az ember-természet (munka), az ember-közösség (társadalmiság) és az ember-önmaga (tudatosság) viszony. E három viszony mögött valójában a marxi emberi lényeg három definitív eleme rejlik (Márkus, 1971), illetve Lukács György kifejezésével élve: "a marxi világkép kategoriális felépítésének három nagy folyamata" (Lukács, 1977, III. 292. skk.). A fenti elemek a nembeli lényeg általános elemei "a változás irreverzibilis folyamatában folyamatosan megőrződő fontos mozzanatok" (Lukács, 1977, III. 313.). Ezért itt pusztán létüket állapítjuk meg. A világkép valójában a maga konkrét totalitásában már ezek milyenségére válaszol. A milyenség azonban még ha csak általánosan, néhány deduktív elv segítségével határozódik is meg, mégis szakaszolja a folyamatot, hiszen az egyik minőség belsőleg azonosnak tételeződik, szemben a másikkal, a különbözővel. Minél részletesebb világkép-elemek állapítódnak meg, annál rövidebb szakaszokra osztódik fel a folyamat, a szakaszok konrétabbak lesznek, a nembeli öntudat lokális, térben és időben körülhatárolt részeit mutatják. A konkretizálás végső pontja eljutás az egyes mű önmagával való azonosságához, a pontszerűséghez.

Az interpretáció ezzel ellentétes úton, de ugyanezt teszi meg, a mű pontszerűségét megszüntetve általánosít. A végpontok (az elvont, formális nembeli alkotók, illetve a pontszerű mű) önmagukban természetesen értelmetlenek, csak teoretikus tételezésként léteznek, hiszen az első üres, általános, elméleti forma, a másik pedig magánvaló közvetlenség.

Második elkülönítő szempontunk következik itt, a különös-általános dialektikája. A világkép fogalmával jelzett általánosítási szint a mű értelmezési céljaitól függően elég széles sávban mozoghat. Alapvető elve, hogy "az egyediség fogalmilag

megszüntetve a lehető legértetlenebbül maradjon meg" (Lukács, 1969, I. 572). További interpretációs elvek a dolgozat első részében vizsgált interpretációs kritériumok is. Tartalmi szempontból azonban az egyedi és általános közötti közép követelménye látszik a legfontosabbnak. Már a dolgozat első részében is kimutatható volt a világkép ilyen közvetítő-közép jellege, amikor ez mintegy "horizontálisan" a két analóg között valósult meg. Most látszik, hogy "vertikálisan" is közép jelleget kap, a mű és a nembeli öntudat között. Pontosan: a különösség kategóriájának a mű interpretációjában történő érvényesüléséről van szó, amelynek pregnáns formája a legerőteljesebb különös, a világkép fogalmában adható meg. Az átlagos olvasó műértése itt annyiban különbözik, hogy nála az egyedi-konkrét vonatkozások dominálnak, a különöst nem-tudatosítva spontán módon ragadja meg. Az interpretáció viszont az egyedi-konkrét megszüntetve-megőrzésén keresztül egy olyan általánosításhoz jut, amely megőrzi egyedi tulajdonságait is, de a nembeli öntudattal tudatos viszonyt létesít.

Az egyes mű interpretációja és az irodalomtörténet a különösség szférájának két szélső pontját jelzik. Az egyes mű interpretációja a műben megjelenített nembeli probléma statikus, egyszeri megvalósulását jelzi. Az irodalomtörténet viszont a művekben megjelenő világképek egymással és a nembeli öntudattal való összefüggését tárja fel, tehát közelít a folyamatszerűséghez. A teljes értelmezés (megértés és magyarázat az idézett goldmanni értelemben) a két rész kölcsönhatását feltételezi. Irodalomtörténet nincs interpretáció nélkül, mert ez tud egyedül anyagot szolgáltatni, de a világképek létét egyedül az irodalomtörténet tudja értelmessé tenni, hiszen megmagyarázza eredetüket, funkciójukat, adekvátabb értelmezést tesz lehetővé.

A világkép különösségének fokát eddig mintegy "alulról", az egyedi műtől eleindulva határoztuk meg. Az egyes mű általános tartalmainak felfokozásával jött létre egy olyan elvont szerkezet, amelyben a történelmi-társadalmi jelleg nem tűnt, sőt kiteljesedett, letisztult. A világkép és a nembeli öntudat harmadik kategoriális komponenseként a különösség szintjét felülről, a kontinuitás felől határozzuk meg. Logikai viszonyuk az inherencia kategóriájával írható le. Az inherencia a rész-egész viszony sajátos, a két kategóriát azonos értékűnek tételező megvalósulása. Lukács György részletesen kifejti a fogalmat, itt csak néhány alapvető jellemzőre utalunk. Lukács idézi Kantot, aki a szubsztancia és akcidenciái viszonyában veti fel azt a lehetőséget, hogy "a szubsztancia jegyeinek önálló létezést tulajdonítsunk" (Lukács, 1969, I. 691.), azaz feltételezi a részegységeknek lényegi jellegét is az egész viszonylatában. Ez az inherencia-viszony nem hierarchikus, hanem kölcsönviszony, nem egyirányú kauzális vagy más meghatározás, hanem kölcsönös meghatározottság. Az "a kategória, amelyben láthatóvá válik az egyedi individualitásnak a viszonya azokhoz a magasabb rendekhez (faj, nem stb.), amelyekhez tartozik" (Lukács, 1969, I. 694.). Az inherencia mindig határ-kategória a totalitásban, kontinuitás és diszkontinuitás között (folyamatosság és az ezt alkotó pontszerű elemek viszonyában), illetve a különös és általános kapcsolatában (mint általános totalitás, egységben az őt létrehozó különös egységekkel, rész-totalitásokkal). Ez utóbbi határjelleg jól látszik Marx vizsgált társadalom-definíciójában, szó szerint megjelenik a Gazdasági-filozófiai kéziratok ember-emberi lényeg inherens viszonyának leírásakor (Marx, 1970, 71).

A világkép a nembeli öntudat inherens része, tehát az egyes világképekhez képest lényegszerű a nembeli öntudat folyamata, de igaz ennek ellentéte: az öntudat történeti folyamata az egyes világképekből mint lényegszerű elemekből tevődik össze. Ezért az egyes irodalmi műről és világképéről elmondható, hogy soha sem valósítja

meg a nembeli öntudat adott szinten megragadható totalitását, ilyen értelemben kevesebb annál. Ugyanakkor az egyes mű (természetesen csak a jelentős alkotás) viszont *túlteljesíti* az adott társadalmi-történelmi pillanat általánosan tudatosított öntudatát, többletet hoz a művekbe objektivált, eddig megteremtett nembeli öntudathoz képest.

Az öntudat és a világkép kategóriáinak meghatározása lehetővé teszi az irodalomtörténet specifikus történetiségének elkülönítését. A világkép fenti értelmezésünkben az interpretációs folyamat objektív magja, eredménye, azaz bizonyos nembeli fejlettségi fok rögzülése, amit az olvasás során újra és újra immár emberi létünk tartozékaként sajátítunk el. Ezért történik meg szinte rendszerszerűen, hogy az átlagolvasó érzéketlen a kortárs nagy mű iránt, hiszen képtelen annak világképét saját élete analógjaként értelmezni. Az elsajátításhoz szükséges a már jelzett "érzék" megléte, illetve bizonyos világismeret. Az irodalomtörténet történetiségét meghatározó komplex folyamatok rendszere és valódi történetisége azonban egy további érdekes terminus-párral mutatható meg. R. Barthes említi röviden az *írhatóság* és *olvashatóság* fogalmait. Eddigi gondolatainknak megfelelően az utóbbi azt jelentené, hogy egy adott mű világa számára – az adott olvasók között – megvan az elsajátító érzék, mely felfogásához feltétlenül szükséges. Ez az inherencia kategóriája szempontjából olyan dialektikus logikai viszonyt jelez, amelyben az öntudat szubsztanciaként, lényegszerűségként funkcionál, míg az egyes mű világképe akcidencia, a lényeg egy adott megjelenése. Tehát az a mű olvasható, amely segít kihordani a jelen konfliktusokat, az emberi öntudat olyan részegységeit mutatja meg, amelyek a jelen történelmi pillanatában fennálló emberi társadalmi létforma szempontjából döntő jelentőségűek, az olvasó ember világának pozitivitását vagy negativitását öntudatává változtató modellt tartalmaznak.

Az *írhatóság* pedig azt jelzi, hogy a mű világképe a nembeli öntudat folyamatának eddig nem tudatosított, új elemét objektiválja, amely az inherencia másik viszonytípusát jelzi. Itt a mű szerepel szubsztanciaként, lényegszerűségként, túlteljesítve az addig meglevő öntudat szintjét, mint akcidenciát. Az olvashatóság és írhatóság harmonikus esetben együtt jelentkezik (Petőfi *Nemzeti dala* esetében). Az előbbi – és kezdődik a történetiség problémája – azonban folyamatosan (persze csak potenciálisan, megszakításokkal, visszaesésekkel) tulajdonsága marad a műnek. Az utóbbi viszont igen rövid időn belül egyszer és mindenkorra eltűnik, a mű röviddel keletkezése után írhatatlanná válik. A mű írhatóság szempontjából reprodukálhatatlan objektum, olvashatóság felől nézve viszont végtelen reprodukcióra alkalmas. Véleményem szerint az irodalomtörténet történetiségének problematikussága éppen e két kategória egybemosásából eredt. Ti. *csakis az írhatóság történeti*, ha irodalomtörténet alatt az irodalmi művek történetét értjük. Csak ez tartalmazza azt az alapvető meghatározó elemet, amit Lukács György ontológiájában a történetiség definitív tulajdonságának, kategóriájának tartott: az *irreverzibilitást*. Ezért az irodalomtörténet csak akkor lehetséges, ha az írhatóság szemszögéből születik meg, azaz, ha objektív interpretációs eszközt hozunk létre. Az irodalomtörténésznek kétszeresen – negatív és pozitív irányban is – meg kell küzdenie az olvashatóság problémájával. Önmaga és a tudományos feldolgozás számára olvashatóvá kell tennie jelen pillanatban kevéssé vagy egyáltalán nem olvasható műveket, a kor, a világkép megismerésével. Másrészt viszont könnyen átcsúszhat egyfajta túlolvasott helyzetbe, amikor valamilyen kor alkotásait abszolutizálja, elszakad a jelentől és más koroktól, ezáltal éppen az irodalomtörténeti

folyamattól is. E probléma az irodalomtörténészi episztemológia alapkérdésének látszik.

Visszatérve az írhatóság más szerkezetű problémáira, az első szinten a szerző felől is felvethető, mert "a szóban forgó művész egy magábanvaló személyes világgal rendelkezik, amely magábanvaló nembeliségéből nő ki spontánul, és amelyet az alkotás folyamatában saját partikularitásának (a mindenkori magábanvaló nembeliség kritikátlan elfogadásának) gyakorlati leküzdésére használ fel (Lukács, 1977, II. 604.). Az írhatóság szempontjából tehát újra felbukkan az intenció problémája. De ez már egy egészen más objektív és általános-emberi intenció. Azt kell vizsgálatakor kideríteni, hogy a mű milyen magáértvaló nembeliség szerkezetet hordoz. A világkép fogalma eszköz arra, hogy az interpretációval tisztázza ezt a sajátos gondolatrendszert. Az írhatóságnak ez a minőségi jellege határozza meg az olvashatóság létrejöttét is. Számtalan olyan mű keletkezett, amelyeknek nagyon rövid idő után elveszett olvashatóságuk, nagyon valószínűen véglegesen. Ezek a művek saját korukban még rendkívül népszerűek is lehettek, azonban a magáértvaló nembeliség követelményét írhatóságukban nyilvánvalóan nem teljesítették. Ezek a művek általában minden egyéb írásnál jobban tükrözik a kor mindennapi életét, "valódiságát" (de nem "igazát"), szinte fényképszerű hűséggel. Az írhatóság és olvashatóság fogalmának részletes elemzésével találkozhatunk Marx Grundrisse-jében, a görög művészettel kapcsolatban. Marx azt a problémát veti fel, amit már vizsgáltunk, hogy hogyan magyarázható az olvashatóság történetietlensége és a mű történeti meghatározottsága? Azt írja, hogy "a nehézség nem annak megértésében rejlik, hogy a görög művészet és eposz bizonyos társadalmi fejlődési formákhoz van kötve. A nehézség az, hogy számunkra még ma is műélvezetet nyújtanak és bizonyos vonatkozásban mércének és elérhetetlen példaképnek számítanak". Ezután Marx a gyermek metaforáján keresztül fejti ki, hogy a görög társadalom az emberi fejlődés szükségszerű és egészséges korlátozott helyzetében valami olyan speciálisat hozott létre, mely a későbbi korok számára már lehetetlen volt. Az "emberiség történelmi gyermekkora" olyan átfogó totális ábrázolását adhatta a mindenoldalú embernek, mely többet soha nem vált lehetővé. A későbbi korok a nembeli lényeg egyes területén és e területek összegében fejlettebbek voltak, azonban e fejlettebb állapotot soha sem tudták olyan totális egységbe integrálni, mint az ókori görögök. Ezért igaz, hogy "művészetüknek reánk gyakorolt varázsa nem áll ellentmondásban azzal a fejletlen társadalmi fokkal, amelyen kisarjadt. Sőt, ennek eredménye és elválaszthatatlanul összefügg azzal, hogy éretlen társadalmi feltételek, amelyek között keletkezett, és csak ezek között keletkezhetett – soha vissza nem térhetnek" (Marx, MEM. 46/1. 38.). Az utolsó mondat szinte szó szerint fogalmazza meg az irreverzibilis jelleget, szemben a hatás, az olvashatóság állandó jelenlétével.

Az olvashatóság-írhatóság ilyen szerkezetét a nembeli öntudat szerkezete és társadalmi érvényesültsége határozza meg. A nembeli lényeg és ennek tudatosítása, azaz visszavonatkoztatása sohase véglegesen és közel sem minden emberrel kapcsolatban történik meg. Bizonyos elemei, sőt döntő sajátosságai is eltűnhetnek, feledésbe merülhetnek. Megvalósulásukkor is csak a mindennapi élet bizonyos részét hatják át, az emberek egy objektíven és szubjektíven alkalmas rétegénél értelmeződnek.

A jelzett három fő kategoriális folyamat (társadalmiság, munka tudatosság) adja azt a formát, amelyben a fejlődés lefut. Az öntudat objektivációjakor azonban sohasem az egész átalakítása történik meg, csupán egy része (inherencia), az új részek viszont

hatnak a régebbi korok öntudat-objektivációira úgy, hogy az eddig csak jelentéssel bíró elem szignifikánssá válik.

Más és más jelenséggel állunk szemben akkor, ha az írhatóság és olvashatóság problémáját a múltban, illetve a jelenben keletkezett műveknél vizsgáljuk. Régebbi alkotásoknál szükségszerűnek látszik a szakadás, az írhatóság irreverzibilitása miatt. Jelenkorban íródott művek esetében – amikor az írhatóság kétségtelenül fennáll – az olvashatóság hiánya elidegenedés jelenség. Azt jelzi ugyanis, hogy a társadalom bizonyos része képtelen az elért nembeli szinten lefolytatni életét. Az új mű által diktált inherencia-kapcsolat nem jöhet létre, mert az olvasói tudat és az analóg$_1$ szerkezet között áthidalhatatlan szakadék van, a mű nem kap interpretációt, vagy félreértik.

Dolgozatunk első részében az ontológiai totalitásában értelmezett mű szempontjából próbáltuk az interpretáció objektív eljárásának szükséges feltételeit definiálni. A nembeli öntudat és világkép viszonyának vizsgálata viszont az objektív értelmezés tágabb, elégséges feltételét adta meg úgy, hogy mindkét feltétel középponti kategóriája a világkép. A történetiség adekvát irodalomtörténeti fogalmát az írhatóságban fedeztük fel, mely az egyedüli valódi történeti elem az irodalom fejlődésfolyamatában.

Dolgozatomban a "tudományos irodalomtörténet" igénye mindvégig szerepelt. Befejezésként áttekintem eddigi felvetéseink lehetséges tudományelméleti alapját és kísérletet teszek a vázolt alapokon elképzelhető diszciplína modelljének megadására is.

Irodalomtörténeti elképzelésünkhöz meglehetős vargabetűn keresztül jutottunk el. Szükség volt annak előzetes definíciójára, hogy mit értünk irodalom alatt, milyen természetű verbális jelenséggel van dolgunk. Világos, hogy "az irodalom története csak akkor válhat tudományossá, ha sikerül kialakítanunk egy olyan objektív és ellenőrizhető eszközt, amelynek segítségével szét tudjuk választani valamely műben a lényegest az esetlegestől" (Goldmann, 1977, 35.). Meghatároztuk a világkép fogalmát, mely szándékunk szerint az irodalomtudomány összekötő láncszeme az interpretáció és a történetiség között. Az objektív, tudományos módszer lényegét az összehasonlítás eljárásában véltük felfedezni, oly módon, hogy az az egyes mű értelmezésében épp olyan érvényes, mint a történeti folyamat tisztázásakor. Végül szétválasztottuk az irodalmi művek szerző-mű-olvasó teljességben megvalósuló folyamatszerűségből a valóban történeti elemet, ez az írhatóság fogalmának vizsgálatában mutatkozott meg, annak irreverzibilis természetében, szemben az olvashatóság reverzibilitásával. Mindezek elvileg már jelzik egy irodalomtörténet megírásának az útját. Ez – egy nagyon vázlatos modell alapján – a következőképpen volna lehetséges:

1. Az irodalmi művek időben szétoszló tömegéből intuitív indukcióval (a) kiválasztani néhány olyan jelentős alkotást, amelyeket a közfelfogás, az általában vett olvasói érzék nagy műveknek tart. (b) A műveket értelmezve tisztázni kellene azok közlését, majd részletezni a művek világképét. Itt kell megvizsgálni a részjelentéseket (a világkép építő elemeit), az egész kifejezésének módját (a világképet formáló műnemet és esztétikai minőségeket) és egyéb nyelvi-technikai-formai vonatkozásokat.

2. A világképek közös tulajdonságai, rendszerszerű hasonlóságuk és különbözőségük alapján csoportok, típusok különíthetők el. A bizonyos időszakaszt jellemző, általánosan érvényes világkép-modell alkotja a korszak fogalom tudományos tartalmát. A korszak ugyan a világképek általánosítása eredményeként ragadható meg, mégis vonatkoz-

tatható az össz-emberi fejlődésre. Itt a korszak mint a nembeli öntudat történetileg rögzült fázisa szerepel. A korszakokra érvényes világkép-modellekkel létrehoztuk az irodalomtörténet fogalmi magját, mely a továbbiakban deduktív rendszerként funkcionálhat, mérce, amelyre rámérjük az egyes műveket. Természetesen – mint minden mérésben – nem a mérce, hanem a megmért mű a döntő, a korszak-fogalom pusztán eszköz, önmagában nem érték.

3. Az előző szabályrendszer alapján megtörténhetne az összes mű folyamatba állítása, felfűzése a deduktív rendszerre. Itt válna világossá (a) a korszakok belső tagolódása (b), a szerzők sajátosságai, (c) a különböző típusú művek sajátosságai.

4. Korrekciós fázis: az intuitív-hipotetikus indukció során esetleg kimaradt döntő világkép-problémák beépítése, a folyamat újradefiniálása.

Az irodalomtörténet történetiségének és strukturális elveinek megszerkesztett együttes alkalmazása messze nem új jelenség tudományunkban. Az összekapcsolás szükségességére már vagy tíz évvel ezelőtt felhívta a figyelmet Szabolcsi Miklós tanulmánya (Szabolcsi, 1968, 89–102.). A társadalomtudományi kutatásokban pedig a fenti modell egyenesen elterjedten használt. Célja egyrészt a teljes indukcióval kezdő elméletépítés, másrészt az előzetes értékeléssel válogató eljárás buktatóinak kikerülése. Egy teljes indukció mindig csak hipotézisként léphetne fel, de még így is elveszne a rendezetlen adatok sűrűjében. Másik célja a kívülről bevitt rendszer irodalomtörténeti alkalmazásának kiküszöbölése. A történettudományból vagy más tudományágból bevitt séma alkalmazása az irodalmi jelenségek sajátos irodalmiságát tüntetik el az így feltárt folyamatból.

A fent javasolt részleges indukcióból származó hipotetikus elvrendszer semmit sem zár ki az irodalomtörténet folyamatából, önkorrekciós tulajdonsága miatt állandó rugalmasságra képes. Az eljárás alapját N. Chomsky nyelvészeti tudományelméletében találhatjuk meg. Chomsky a műveleti eljárások adekvátságát olyan standardhoz méri, amit "az a hallgatólagos tudás szolgáltat, ami specifikálni és leírni szándékozik" (Chomsky, 1965, 19). A hallgatólagos tudás birtokosa alatt Chomsky az "anyanyelvi beszélőt" érti, annak általánosan elfogadott tudását a "tiszta és döntő esetekre vonatkozóan". Episztemológiai szempontból ez ugyanaz, mint az olvasó által kiválasztott, egyértelműen jelentősnek tartott múltbeli művek sora. Lényegében ugyanezzel a módszerrel találkozunk B. Gray (1975) könyvében is az irodalom és nem-irodalom fogalmának tisztázásakor, a periodizációban történő felhasználására – Ortega, Chomsky és Lévi-Strauss hatására – G. Guillén is utalt (Guillén, 1967, 431–432.).

Irodalomtörténeti modellünk ilyen kialakítása teljesítené C. Guillén által felállított három kritériumot. Az interpretációs elképzelés következményeként specifikus, mindent kizár, ami nincs a műben; történeti folyamatot alkotó; és a világkép kategóriáján keresztül rendszerszerű összefüggéseket mutat (Guillén, 1968, 497).

MTA Könyvtára
Periodika 79/2735 n.

Bibliográfia

Auerbach, E. (1958): Studia philologica... Bern idézi: Wellek, 1963, 11–12. o.

Black, M. (1962): Models and Metaphors Cornell Univ. Ithaca

Chomsky, N. (1965): Aspects of the Theory of Syntax. M. I. T. Press, Cambridge, Mass.

Dilthey, W. (1900): A hermenentika keletkezése in: A történelmi világ felépítése a szellemtudományokban Gondolat, Bp. 1974. 496–493. o.

Eliot, T. S. (1917): Tradition and Individual Talent. in: Eliot, T. S.: Selected Essays Faber and Faber. London, 1934, 13–22. o.

Fowler, A. (1975): The Selection of Literary Constructs. New Literary History ud. VII. No. 1. 37–55.

Frye, N. (1957): The Anatomy of Criticism. Princeton Univ. Press, Princeton

Glatz Ferenc (1977): Kérdések a történelem elméleti problémáinak tanulmányozásáról és a történettudomány marxista elméletéről. in: Glatz (1977, b) 8–52. o.

Glatz Ferenc szerk. (1977, b): Történelemelméleti és módszertani tanulmányok. Gondolat, Budapest.

Goldmann, L. (1970): Structure: Human Reality and Methodological Concept. in: Macksey, R. – Donato, E.: The Language of Criticism and the Sciences of Man The John Hopkins Press, Baltimore, 1970. 98–101. o.

Goldmann, L. (1977): A rejtőzködő isten. Gondolat, Budapest.

Gray, B. (1975): The Phenomenon of Literature. Mouton, The Hague, Paris

Guillén, C. (1969): Literature as System. in: Guillén, C. (1971) 375–419.

Guillén, C. (1971): Literature as System. Princeton Univ. Press

Heller Ágnes (1968) A marxi forradalomelmélet és a mindennapi élet forradalma. Kritika, 1968/12. sz. 48. o.

Heller Ágnes (1970): A mindennapi élet. Akadémiai Kiadó, Budapest.

Iser, W. (1974): The Reading Process: A Phenomenological Approach. in: Cohen, R. (1974) 124–145. o.

Jakobson, R. (1972): Hang, jel, vers. Gondolat, Budapest.

Kuzminski, A. (1977): A történelmi ismeret paradoxonja. in: Glatz (1977, b) 74–99. o.

Levin, S. R. (1962): Linguistic Structures in Poetry. Mouton, The Hague.

Lévi-Strauss, C. (1972): The Savage Mind. Wiedenfeld and Nicolson. London

Lukács György (é. n.): Goethe és kora. Hungária, Budapest.

Lukács György (1910): A lélek és a formák. Franklin, Budapest.

Lukács György (1977): Megjegyzések az irodalomtörténet elméletéhez. in: Ifjúkori művek. Magvető, 385–421. o.

Lukács György (1911): A modern dráma fejlődésének története. Franklin, Budapest.

Lukács György (1972): Adalékok az esztétika történetéhez. Magvető, Budapest.

Lukács György (1969): Az esztétikum sajátossága I-II. Akadémiai, Budapest.

Lukács György (1971): Történelem és osztálytudat. Magvető, Budapest.

Marx-Engels művei, 46/1. köt. Kossuth, 1972.

Márkus György (1971): Marxizmus és "antropológia". Akadémiai, Budapest.

Montague, R. (1968): Pragmatics. in: Klibansky, R. (ed.): La philosophie Contemporaine I. Firenze, La Nuova Italia.

Petőfi S. János (1974): Semantics, Pragmatics Text Theory Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica, Univ. di Urbino. numero 36, pre-print

Ricoeur, P. (1974): Metaphor and the Main Problem of Hermanentics. New Literary History vol. VI. no. 1. 95–101. o.

Savile, Anthony (1972): The Place of Intention in the Concept of Art. in: Osborne (1972) 158–176. o.

Schmidt, S. I. (1973): On the Foundation and the Research Strategies of a Science of Literary Communication. Poetics, 7. 7–35. o.

Szabolcsi Miklós (1968): Szövegelemzés és történetiség. in: A verselemzés kérdéseihez. Akadémiai Kiadó, Budapest.

Olsen, S. H. Authorial Intention. British Journal of Aesthetics 13, 219–231. o.

Osborne, Harold, ed. (1972): Aesthetics. Oxford University Press, London

Wellek, R. (1963): Concepts of Criticism. Yale Univ. Press. New Haven.

Wellek-Warren (1972): Az irodalom elmélete. Gondolat, Budapest.

Helyreigazítás: Az 1978/1–2. számunkban közölt Áttekintés tizenöt év magyar zeneművészetéről című tanulmány alcíme helyesen: 1957–1972.

MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA KÖNYVTÁRA

Mindent megtudhat korunk tudományáról

KORUNK TUDOMÁNYÁBÓL!

Kiváló tudósok írják — mindenkinek

· páratlanul érdekes témákról
· könnyen érthető stílusban

Minden egyes kötet újdonság!

• elmélyíti tudását
• szélesíti látókörét

Az egyes kötetek kb. 100—160 oldalon jelennek meg, méretük 13 × 19 cm.
Áraik 10,— Ft és 25,— Ft között van.

Akadémiai Kiadó
Budapest

IRODALOMTÖRTÉNETI KÖZLEMÉNYEK

A Magyar Tudományos Akadémia
Irodalomtudományi Intézetének folyóirata

Főszerkesztő: KLANICZAY TIBOR

Elvi, történeti, esztétikai elemző dolgozatok
a magyar irodalomtörténet köréből
Ismeretlen dokumentumok publikálása
Irodalomtörténeti kiadványok ismertetése
Az Intézetben és a magyar irodalomtörténetírás
más műhelyeiben folyó kutatások bemutatása

Megjelenik évente egy kötet 6 füzetben

Évi előfizetési ára: 90,— Ft

Előfizethető a Posta Központi Hírlap Irodánál
(1051 Budapest, József nádor tér 1.)

Kiadja az

AKADÉMIAI KIADÓ

A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója
Műszaki szerkesztő: Sándor István
A kézirat nyomdába érkezett: 1979. I. 4. – Terjedelem: 19,6 (A/5) ív
79.6642 Akadémiai Nyomda, Budapest – Felelős vezető: Bernát György

Ára: 34 Ft
Előfizetés egy évre: 68 Ft

Index szám: 26456
ISSN 0133—2368