

Korszakhatár-e? Avagy: költők a damaszkuszi úton?

BORI IMRE

Az utóbbi évtizedek egyik legfontosabb irodalomtörténeti kérdését szegeztek nekünk, amikor erre az értekezletre meghívtak bennünket. Legelőbb akkora a kihívás, mint volt húsz esztendővel ezelőtt, amikor megkezdtük a magyar avantgarde irodalomtörténetének a vizsgálatát, ennek keretében vitát kezdtünk a hagyományos irodalomtörténeti szemlélettel, amely nem engedte meg, hogy a szobrok (Krúdy Gyulát idézve) *elmozduljanak*. A magyar irodalmi avantgarde, sajnálatos módon, nem kapta meg a megillető helyét, s most úgy tűnik, hogy éppenséggel offenzíva készülődik megszerzett hadállásaiból való kimozdítására, és a hagyományos szemléletnek új trónraléptetésére. Hinni lenne jó természetesen, hogy most nem egy ilyen visszaperlési kísérletnél asszisztálunk, hanem munkálkodásunkkal a magyar irodalom (azon belül pedig a magyar költészet) valóságos folyamatainak a megértésére, jellegének meghatározására készülődünk, egyelőre még csak azt tartva szem előtt, hogy valóban fordulat következett be az 1920-as évek végén és az 1930-as évek elején a magyar költészetben (de a magyar prózában is!), ahogyan a kedvcsináló és gondolatébresztő magyarázat mondja: a „*történeti avantgarde*” lezárult, s megszületett az 1930-as években a „*lírai újklasszicizmus*”. Ami azt sugallja, hogy az 1920-as éveket a „*történeti avantgarde*” korszakának kellene értelmeznünk, s ami utána következett, azt már „*lírai újklasszicizmusnak*”, anélkül, hogy újragondoltuk volna Halász Gábor 1932-ben,

majd 1941-ben és 1944-ben vallott nézeteit, közölt véleményeit arról a korszakról, amelyről most elmélkedni akarunk. Hadd emlékeztessék, az *Új irányok a világirodalomban*, *A stilizálás alkonya* és a híres *Továbbjutni* című esszéiről van szó. Az 1932-es Nyugat-konferencián elmondott hozzászólásából idézek most: „Új konvenciókat kell teremteni az új életérzés számára, ez kétségtelen. Az irodalom itt is mint technikai feladat jelentkezik elsősorban, hiszen az új érzés nem megteremtendő, hanem kialakuló valami. A feladat az új formák, az új megnyilvánulási lehetőségek megteremtése. A mai irodalom káosz, izmusok tömege, az áttekintés nagyon nehéz. A kritikus feladata azonban, hogy ne engedje át magát az ösztöneinek, és amidőn átmeneti ingereket kap, ne higgye, hogy ez végleges megoldás.”

Azt tehát mindenképpen el kell fogadnunk, hogy itt egy jelentős, a magyar költészet alakulástörténetére jellemző, az abban lejátszódó változásokról nemcsak hírt adó, hanem az arról tanúskodó jelenségeket érzékeljük, akkor azt a lehetséges konzekvenciát is le lehet (vagy le kell) vonni, hogy a XX. század magyar irodalmának periodizációjában is fel kell tüntetni a tektonikus változásokat. Azaz: készek vagyunk-e egy olyan szakaszolást elfogadni, amely egy 1912-es dátum körül szerveződő változást ismer fel és ismer el, azután egy, az 1920-as évek végén és az 1930-as évek elején bekövetkező újabb fordulatot tételez fel, hogy azután egy harmadikat is lássunk 1948-ban, amely (a másik kettővel ellentétben) nem természetes fejleményként következett be, hanem külső erők szaktrojárta rá a magyar költészetre, azzal a megszorítással, hogy egy változás csírái különben akkor adva voltak. Ám az ilyen szakaszolás kérdése messzire vinne bennünket, de gondolom, nem árt, ha a lehetséges konzekvenciákat időben visszafelé és időben előre a múlt és a jövő relációiban is szemmel tartjuk. A probléma alapvetően az lehet, hogy a változás megállapításán, leírásán túl minősíteni is szokták a változásokat, s az ilyenek rendszerint már az irodalompolitika területére viszik át, ami nem irodalompolitikai kérdés valójában, hanem az „irodalmi kifejezésformáké”!

Hogy az 1930-as évek első felében már értékelhető változás következett be a magyar költészetben, azt nem most kell felfedeznünk. Egy nagy csokrárt lehet elkészíteni azoknak a megállapításoknak, amelyek erre vonatkoznak. Nagyjából azt is tudni véljük, hogy miért következett be ez a nagyarányú, a magyar líra minden szegmentumát átjáró változás:

azért – állíthatjuk végsőkéig leegyszerűsítetten –, mert a költők lemondtak a világ megváltásának az eszméjéről és a maguk módján rendre bevallják, letették a fegyvert, s a „különbéke” megkötöttet. Ez a megállapítás azonban nem politikai ítélet – egyszerűen tény, ha szakmánkban lehetséges oksági viszony megfogalmazása. Többen is, akik itt vagyunk, szembenézünk ezzel a kérdéssel – magam az 1960-as évek első felében, amikor Radnóti Miklósról és Weöres Sándorról írtam, majd pár esztendővel később Kassák Lajossal foglalkoztam. De évtizedekkel később is figyelhettem, például Kosztolányi Dezső költői pályáját szemlélve, de akkor sem gondoltam arra, hogy a náluk érzékeltetetteket általánosítsam, érvényüket kiszélesítve a kor lírai lelkét ilyen módon ragadjam meg. Ma már talán nyilvánvalóan nem azzal, hogy ezt a kort *realistának* neveztük: ugyanis én is emlegettem Radnóti Miklóssal kapcsolatban a „realista hullámot”, de ezt a kifejezést rendre mindenki használta, s nem csupán Radnóti-val kapcsolatban! Hogy ez közelebb vitt-e bennünket a jelenség pontosabb leírásához, nem bizonyos. Egy előítélet csontosodott szemléletünkre, s munkánkat többek között azzal is kezdeni kellene, hogy az ilyenfajta szemléleti akadályokat eltávolítsuk. Itt gondolom alkalmasnak megemlíteni, hogy a legveszélyesebb lesz, ha oda lyukadunk ki, hogy az 1920-as évek költői-Saulusai a damaszkuszi úton jártak és az 1930-as évek elején költő-Paulusokként léptek fel. Hiszem azonban, hogy nem mélyen *átpoetizált*, hanem mélyen poetizált és *átpoetizált* szemlélettel vizsgáljuk a látványát és gyönyörködünk a költői mutatványokban.

A legszembevetőbb és a legszemléletesebb talán Kosztolányi Dezső és Kassák Lajos változásainak a látványa. Egyikükkel kapcsolatban sem friss, a mai értekezletre készült benyomások alapján számolok be, hanem eddigi észleleteimet próbálom összegezni.

Kassák Lajos a *Tisztaság könyvétől* a *Földem, virágom* című kötetének megjelenéséig tartó időszakot kínálja fel, tehát az 1926 és 1935 közötti időszakot, amely – akárcsak az irodalomtörténeti dátumok legelőbbje – ugyancsak problematikusnak tetszik. Arra a felfogásra szeretnék utalni, amely szerint a *Tisztaság könyve* már azt a fordulatot mutatja, amit mi az 1930-as évek első felére datáltunk: Rónay György ezt a Kassák-gyűjteményt az avantgarde-ból való kiugrás jelének látja, amelyen az „izmusokból való kilábalás” nyomai már ott vannak, főképpen hogy az emigrációjából megérő Kassák többé-kevésbé túl volt már az 1920-as évekre

jellemző irodalmi törekvéseken, mert az egyetlen, amelyhez ragaszkodott, a konstruktivizmus már nem izmust jelentett számára, hanem „egyre inkább erkölcsöt és életvitelt, az élet mind teljesebb átváltását alkotássá”. Ám most bennünket nem a teoretikus, hanem a szépfő érdekel, a költő, akinek a *Tisztaság* könyvében prózaversei jelentek meg (ezek első megjelenésükkor a *Tisztaság* könyvből cím alatt jelentek meg), azután dadaista poémája, számozott versei (a számozást ott folytatja, ahol a *Kassák új versei* című, 1923-as kötetében abbamaradt) és prózái kerültek az olvasók elé – rendre olyanok, amelyek szürrealista logikával komponáltak. Úgy is mondhatnánk, hogy a *Tisztaság* könyvében a képző- és iparművészetről vallott felfogása konstruktivista jellegű, ellenben szürrealista karakterű a szépfői gyakorlata, amelyet kétségtelenül *A ló meghal a madarak kirepülnek* dadaista-szürrealista jellege fémjelez, és minden más vonást elhomályosít. Arra is gondolhatunk azonban, hogy Kassák Lajos tudatában nem volt messze egymástól konstruktivista szerkesztés és szürrealista asszociációs mechanizmus – következésképpen ezek meg is fértek egymás mellett, s megjelenhettek együttese is. Elgondolkodtató ugyanakkor az is, amit Komlós Aladár mond, nevezetesen, hogy ha a szépirodalmi szövegből a „képzeltet láza” hiányzik, akkor az a szöveg konstruktivista vonásokat ölt magára. Ezért gondolja, hogy a *Tisztaság* könyve első versciklusa, a kötet címét is adó, éppen ezért áll olyan közel a konstruktivista ideálhoz. Feltűnő a kemény határozottságuk és puritánságuk, de kinyilatkoztatás-szerűségük is, ha arra gondolunk, hogy Kassák az ott megjeleni prózaversekben információkat közöl emberi léte hétköznapijainak borongós tényeiről, emigrációs szegénységéről, miközben a szürrealizmusra jellemző szabad képzelet, s ahogy majd József Attila mondja, a „szabad ötlet” játékeinak adja át magát. A teljesség benyomását természetesen azok a prózaversek váltják ki, amelyekben ezeket a fent emlegetett elemeket együttes, közös munkában látjuk:

„Kritikus idöket élünk. Az elme borotvaélével lekaszáltuk magunk körül a romantika kék virágait. Ma már nem kétséges, hogy az ember a legtermészetellenesebb állat a földön.”

(*Szívtünk körül, kövek, állatok...*)

Egy másikban pedig a következő költői állításokat találjuk:

„A tisztaság kristály tenyerén fekszünk és érezzük, hogy minden a mi benső, vérbeli rokonunk.

Minden a mi rokonunk, tehát szigorúaknak és kemény öklüknek kell lennünk. A világ mai képén rossz, naturalista festők dolgoznak...”

(*Vérrel és fekete ráccsal vagyunk...*)

Én-könyvet írt, alkotott minden vonatkozásban Kassák Lajos 1926-ban, benne azt az „egy embert” látjuk, akinek életéről már írta regényét, amikor a *Tisztaság* könyvét megtervezte, és aki már akkor megénekelte „hősi” önmagát *A ló meghal a madarak kirepülnek* verssoraiiban. Mert a szürrealista költő olyan módon lebegett a valóság felett, ahogyan azt Kassák Lajos, a költő is tette, gordonkahangon szólva a privátélet kis körénél általánosabb, a létezés lehangoló látványát mutató helyzetekről:

„itt az ideje, hogy elhullott napjaimmal számoljak,
hogy megfeleljek a kérdésekre, amik az emlékezés üvegházában
virrasztanak
tenyényi föld a mi otthonunk mégis messzebb vagy te a
szűznél aki a tó fenekén alszik...” (57)

Amennyi költői állítás van a *Tisztaság* könyve számozott verseiben, annyi a kérdés is. „A harcok trombitái összetörték” (60) – hangzik az egyik legfontosabb állítás. „Ki hallja meg föl-fölkiáltó harangjaimat”? (42) – mered az olvasó elé a költő kérdése, hogy a beismerés lehangoló tényre kapjon hangot az „események váratlanul rántörnek” (53) típusú megállapításban. Évekkel ezelőtt ezeket a számozott verseket szürrealista helyzetdaloknak neveztük, abból a megfontolásból indulva ki, hogy a költői Én valósága éppen úgy szoros kapcsolatban áll a költő életének realitásaival, mint a valóság érzelmi-eszmei vonatkozásaival. A *Tisztaság* könyve huszonöt számozott verséből tehát a költő életének tényei és képei mutatkoznak, amelyeket a szabad ötletek „emlének meg”, s ilyen módon a versek mintegy szürrealizálnak, és ez a szürrealizálás szürrealisztikus retorikává minősül át – mintha a dalműfajt újítaná meg Kassák Lajos a modern magyar költészet leginkább „daltalan” költője. Természetesen tovább is lehet fejleszteni ezeket a felismeréseket, és azt hangsúlyozni is lehetséges, hogy Kassák 1926-ban valóban lezárta egy nagyon fontos korszakát, s hogy költői látéletei mutatják, a költő elhagyni készül otthonossá tett lírai

világát. S mi több: a dalt emlegetve ma már az *elégikus dalt* kell megjelölésként megmutatni, mintegy feltételezve, hogy éppen az elégia műfajának síkján következnek be Kassák Lajos költői metamorfózisai, és lesz az 1930-as évek első felében az elégia költője Kassák Lajos. Erről Gyergyai Albert adott hírt a *Földem, virágom* című Kassák verseskötet (1935) kapcsán, amikor elégikus hangjait észrevette: „A Kassák-versek sorközeibe valami mély borongást is belop a létnek, a magyar létnek sajátos gondokabúgását, amely a hetyke, a képromboló, a ditirambikus Kassák verseit ma már nem egyszer elégikákká, magyar elégikákká hangolja át.” Nevezhetnénk szürrealista konstruktivista elégiaíróknak is ezeket, hiszen Kassák Lajos már az 1920-as években megismerte a „szomorúság kutak nagy reménytelen szomorúságát”, és már akkor mondta:

„Érzem, most mindenki rámnéz,
de senki sem lát engem.
Alkonyodik,
a fák sárgán hullatják leveleiket.”

Radnóti Miklós is Kassák „nagy elégiaírói” beszél a költőnek a valósággal szemben megváltozott magatartásával kapcsolatban, és ennek a versalkotásra gyakorolt hatását is számbaveszi s írja, hogy a „belső és külső történésekről lefoszlanak a maradék díszek is, a képek szigorú rendben szülik egymást, egyszerű megállapítások, kérdések és feleletek bomlanak verssé”. Már ekkor a legszabályosabb elégiaírói pozíciókat foglalja el Kassák, a tűnő idő váltja ki borongását, az fogja munkába emlékező kedvét, az hívja elő a vágy szavait és befolyásolja a költői önszemléletet – ahogyan múlnak az évek, mind jobban, s az 1940-es évek első felében megjelenő versesköteteiben már egészen tisztán, szabályos én-költészetként. Úgy is mondhatnánk, hogy míg kezdetben nagy volt a feszítávolság képzetek és képek, költő és lírai énje között, a *Szombat este* című kötetének (1940) verseiben már csökkenni látszik e távolság, hogy végül ezek a pólusok egészen közel kerüljenek egymáshoz. Így az elégia megszületésének költői feltételei egyértelműen adóttak immár, talán nem annyira a poétikai tankönyvek támasztotta követelmények szerint, az elégia „tónusát” azonban hibátlanul tudja idézni, s mi több, kielégíteni képes azt a kíváncsiságot is, amely az idilli egyensúlyt teremti meg, és a magasztosban a költői magatartás meghatározó elvét találja meg. Pontosabb lenne *emelkedetiséget* mondani e nagy költői váltás utáni idők verseivel kapcsolatban, köl-

tői révedezést említeni, mindezekkel kapcsolatban pedig a választékoság általános érvényére is ismerni. Szemléleti emelkedettség az, ami a Kassák-verseket minősíti, mert a költő olyan módon viszonyul a világ dolgaihoz, mint aki immár túl van jón és rosszon, közvetlen köze nincs a hétköznapi esendőségekhez. Nyelvi választékoság is együttjár az érzelmi-vel, s ilyen módon Kassák Lajos „klasszikus” nyugalmát fejezi ki, s olümposzi lesz magatartása. Verseiben a nemes egyszerűségű építkező kedv diadalmaskodik, a kiérlelttség, a biztos vonalvezetés, a szemlélődés nyugalma, a lényegre törő akarat, az esetlegességek lehántása a jellemző. És a kötet címe is a lelki tisztaság és testi-lelki tisztálkodás ünnepélyes pillanatát sugallja. Nem a cselekvő, hanem a szemlélődő költő szól, a régebbi, a paradigmaváltás előtti „sétáló” versek ellenében:

„Költő vagyok, végtelen szomorúsággal a szívemben,
csavargó, aki nem tér meg övéihez soha
és hiába ül vasutra és hunyja be szemét, látja
a nyáját a mezőn s tavat a kert alatt.
Óh, gyermekkorom földje, felejthetetlen világ, ahol
éltem és összekuszáltam egész életem.”

(Utazás a Felvidéken)

A szemlélődő az érzelmek egyensúlyi helyzetét megteremtő, illetve ezt az egyensúlyi helyzetet akaró és vágyó költő a múlt–jelen–jövendő érzelmi-emberi hármasságát tehát már meg nem kerülhette. Nem egyformán gazdag lét-tartományokat járhatunk be, amikor ilyen szempontból vesszük szemügyre Kassák Lajos verseskötetét, az emlék gazdagságára azonban éppen ekkoriban ismer, ezért az emlék klasszikus költői konvencióit sem tudta nélkülözni immár, a megszépítés ösztönzésére is hallgatón már. Legmesszebbre a hagyományos költői magatartás vállalásában szerelmes verseiben ment: „bolyongtam szép kedvesemmel az erdő lombjai alatt” (*Rigó folyón*) – íme a sor, amelyet talán tíz esztendővel előbb még nem vállalt volna, mint ahogy a közvetlenségnek is más változatát hozta volna létre. De már a következőképpen énekelt:

„Nedves cserjének neveznék és égő paráznak
mely ezüst kehelyben ég s a szél fűdögál kitartón
távol vagy tőlem s mégis érinthetek pillantásommal.”

(A beteg még nem alszik)

Az új évtized vívmánya Kassák Lajos költészetében nem csupán a teljesség-vágy érvényre jutása, hanem a kizárólagosságról való lemondás ténye is. Mintha Kosztolányi Dezső költői gesztusát akarta volna megismételni a „másik” költői tartomány meghódításával. Ahogy Kosztolányi a *Meztelenül* szabadverseiben Kassák Lajos terrénúrára hatolt, úgy hatol a *Szombat este* több versében is Kassák a hagyományosnak tudott és tartott formavilágba. Valójában nem magányos kísérletező tette volt ez. Az avantgarde olyan nagyjai, mint Picasso vagy Sztravinszkij voltak és lehettek példamutatók ezen a téren, hiszen együtt és egy időben társítottak képzetet szürrealista módon és rajzoltak-daloltak neoklasszikus modorban. Kassák Lajos képi és nyelvi manierizmusának is az ilyen felfogásban kell forrásait keresnünk, és nyilván az ilyen törekvések jelenlétével lehet magyarázni Radnóti Miklós feltűnő érdeklődését és megértését Kassák Lajos akkori friss törekvései iránt.

A két verseskötet – a *Meztelenül* (1928) és a *Számadás* (1935) – közötti Kosztolányi Dezsőnél is ott a fordulati látványa.

A *Meztelenül* című kötet verseit a kortársak megértéssel olvasták és fogadták, az utókor a szabadvers kérdésében rakta ki kérdőjeleit, azt állítva, hogy a költői szeszély hozta a szabadverset, nem pedig a költői szükség-szerűség. Emlékeztünkbe idézhetjük természetesen Füst Milán akkori kritikáját, amelyben az áll, hogy a *Meztelenül* című verseskötetében Kosztolányi lerázta nyűgeit, „eddigi formáit, rímeit, a kikerekítés köteleességét, az indulati egység következményeit”, így érthető, hogy jó pár esztendővel később a „prózára szerelt vers” helyett a rím buja manierista kultuszában tobzódik majd, ilyenformán amit előbb elvetett, majd kamatos kamattal adjon vissza a versnek. Az 1928-as verseskötetben a kritika joggal kereste a Kosztolányi-regényekkel a korrespondenciákat, mert feltűnő, mennyire gazdag a versekben az olyan tapasztalatok köre, amelyeket az elbeszélő inkább értékelni tud, a lírikus figyelme pedig ritkán szokott észrevenni. A kritika tehát a „valóság új lényegszemléletét” emlegette, amelynek célja a „jelenségek mögé, a rejtett összefüggések mélyére és hátterébe pillantani”, tehát a szavaknak értelmi jelentőségét hozni előtérbe az addig inkább pikurális szerepük ellenében. A Szép is más módon kezd szép lenni, olyan módon, ahogyan Lautreamont hirdette a tárgyak összehalálkozásának véletlenjeiről. Kosztolányi *Piac* című versében az „alma és ibolya” kerül együvé:

„Mégis gyönyörű ez, mégis ez az élet
 s hallgatom, hogy dalol keserűt, édeset.
 Hallom én a dalát: »alma és ibolya«.
 Egy falusi kislány árulja áruját,
 véletlen áruját: »alma és ibolya«.
 Népszínmű szoknyáját aszfaltra terítve
 kiabál az égbe szoprán nevetéssel:
 »alma és ibolya«.
 Mint mikor a költő véletlen szavait
 összezendíti a szeszélyes szerencse,
 csodás találkozon, a szívben, az agyban,
 én is kiabálok: »alma és ibolya«.
 Ibolya és alma. Alma és ibolya.”

Kosztolányi tehát hétköznapi emberekről beszél, hétköznapi meghatározottságukban, de éppen ezért dicsfénnel fejük fölött. Ezt a költő sajnálata és részvéte szálaiból szötte, mert alapvető érzelmességétől az 1920-as évek második felében sem tud megszabadulni. Nem is lehet, hiszen az önsajnálát hangulatai is szüntelenül kísérik. Ebben lesz egy a világgal, amelyben él. S abban jól megfér egymás mellett a borzas hisztérika, a francia pincérlány, a villamoson utazó özvegyasszony, a gépirókisasszony, a kalauz, a színész. Róluk izgatott ecsetkezeléssel „fest” rapszodikus képeket, illetve rövid mondatok sorozatával dolgozik. Új formátára készült ilyen módon a *Meztelenül* majd negyven versében, hogy a morzsákat se hagyja elkallódni: a *Zsivajgó természet* pársorosaivá lesznek, ahonnan majd „pillanatképei” erednek.

A *Meztelenül* a szabadvers kérdését hozza Kosztolányi Dezső költészetébe. Program-könyve ez a költőnek, az irodalomtörténeti magyarázat szerint határozott szándékról és feltűnő fordulat látszatáról van szó (Kiss Ferenc), hiszen feltűnően mellőzi a rímes verset, a kötöttségeket mutató megoldásokat. 1927-ben és 1928-ban ennek a *szabad* versnek az elszánt védelmezője és magyarázója. Értette ő már 1915-ben is, amikor egykori Kassák-kritikájában az új érzések–új képek–új szavak hármasságát emlegette. Pintér Jenőnek magyarázta a maga szabadvers-felfogását 1927-ben: „A szabadvershez én is, mások is szükségszerűen jutottunk el, a fejlődés végzetes törvényei alapján... Elérkeztünk a fejlődés végső határáig. Mi következhet ezután? Az, ami az irodalomtörténetben mindig: a

romanticizmustól visszamenekülünk a klasszicizmusához, hogy tovább fejlődhessünk és ne legyünk önmagunk majmai, utánzóink már úgy kezelik a nyelvet, mint mi, hagyjuk nekik ezt a játékot. Menni akarunk a magunk útján. A rímek egyelőre az operettekéi. Egyelőre, írom, mert nem hiszek a szabadvers egyedül üdvözítő voltában, amint a zártforma egyedül üdvözítő voltában sem hiszek. De a zártforma lebontása számomra és társaim számára lelki szükség volt.” Kosztolányi a bekövetkező paradigmaváltást nem megjósolta, hanem bejelentette, szükségszerűségét tette nyilvánvalóvá, majd felfogását a *Hajnali részegség* megírásával nyomósította. Kulcsverse ez, nemcsak terjedelmére, hanem karakterére nézve is: „hosszú verse”, ahogyan maga a költő is jellemezte 1935-ben. Benne a hajnal pillanatában helyreáll az én és a világ oly régen megszűnt egysége a hétköznapi élet kicsinyességet sugalló képeinek és a természeti lét nagyszerűségei látványának pólusai között. A látványos fordulatot a rím manierista kultusza mutatja, amely Kosztolányi egész kései költészetét besugározza, mintha ezek az összecsengések, amelyeket pár esztendővel ezelőtt megtagadott, s amelyekkel most nem tud betelni, mintha egész költői világának a pántjai lennének, mintha a rímek hangharmóniája fogná össze, mi valóságosan immár összefoghatatlan, szétesett, részekre hullott. Szorosan kapcsolódnak a *Hajnali részegség* eszmei-nyelvi köréhez Kosztolányi váltás utáni, tehát kései lírájának úgynevezett sztoikus darabjai, amelyek a *Meztelenül* verseivel látszanak felelenni, noha tudjuk, hogy a *Marcus Aurelius* című versét már 1929-ben megírta. A *Hajnali részegség* nyelvi világában a közvetlen beszélgetéseket sugalló mondat-fordulataiból kell kiindulni, és a beszéd mozzanatára figyelni, amelynek egyszemélyes formáit építette versébe. A sztoikus filozófusok kedvelte nyelvi megoldások az ilyenek, miként kedvelte Kosztolányi kedves filozófusa, Seneca is. Változatok természetesen vannak: Epiktétosz dialógusaitól Marcus Aurelius „önmegszólításáig”, hiszen ő önmagához írta művét, miközben elmélkedetett. A sztoikus szöveghármas (*Számadás; Marcus Aurelius; Ének a semmiről*) is ezt látszik bizonyítani: a *Számadás* hét szonettje az önmegszólító vers típusa, a *Marcus Aurelius* egyoldalú dialógus, az *Ének a semmiről* címűt is Németh G. Béla részben önmegszólító versnek tartja. Közben azt sem szabad feledni, hogy a sztoicizmus – a programszerűen kidolgozott éppen úgy, mint spontánul vallott – valójában értelmiségi vallás, miként az volt Zénon és Epiktétosz műve határolta időben, s ez jellemzi „modern” visszhangját, nyilván már az egzisztencializ-

mus határvidékén. Kosztolányit szemmel láthatóan intellektuális vonatkozásai vonzották, amikor arról beszélt, hogy neki „tisztá, hitetlen, kétkedve cikázó, emberi páralelke” van. A költő „másságát” az 1930-as évek első felében természetesen más jegyek is dokumentálhatják – a manierista vonatkozások „képben és kifejezésben” látszanak azonban a leginkább célravezetőeknek, amikor a paradigmaváltás jelenségét vizsgáljuk. Csak még azt kellene tisztázni, hogy a klasszicizálódás feltételezi-e a manierizmust, vagy a manierizmus maga az, amit klasszicizálódásnak mondunk szívesen Halász Gábor nyomán. Egy másik kifejezési-fogalmi rendszerben ezt talán intellektualizálódásnak is nevezhetjük, amelyben a „homo politicus” a „homo aestheticusnak” adja át a helyét, amelyre többek között Radnóti Miklós pályaalakulása is jó példa! A költői „külön világok” korszaka vette kezdetét az 1930-as években, és a vers minden elemében tetten érhető ez a nagyon fontos és nagyon jelentős konstituálódás: a rím-től az elégiáig és az eklogáig, illetve addig a pontig, ahol a világ már alkotói problémaként lesz interpretálható – a nagy költői világválságoknak immár az innenső partján! Ahogy Szabó Lőrinc határozta meg: „mindenütt új istenek lelke vedlik...” (*Materializmus*) Egy új kor új istencé!