

KENYERES ZOLTÁN
KOROK – PÁLYÁK – MŰVEK

VÁLOGATOTT TANULMÁNYOK

TARTALOM

KOROK

EGY KORSZAK GENEZISÉRŐL
KÉT URALKODÓ STÍLUSMODULÁCIÓ A PREMODERN PRÓZÁIG
KÉRDÉSEK AZ ETIKUMRÓL ÉS ESZTÉTIKUMRÓL
A NYUGAT PERIÓDUSAI
NYUGAT-LEGENDÁK ÉS AZ ETIKAI ESZTÉTIZMUS
A „HARMADIK NEMZEDÉK” FOGADTATÁSA
AZ ÚJHOLDAS KÖLTÉSZET, 1945-1948
EZÜSTKOR? VASKOR?

PÁLYÁK

THURÓCZY JÁNOS
KAZINCZY FERENC
SZÉCHENYI ISTVÁN
VÁZLAT HORVÁTH JÁNOSRÓL
„A KETTÉSZAKADT IRODALOM” ÉS „AZ ÍRÁSTUDÓK ÁRULÁSA”
BABITS ÉS A METAFIZIKUS HAGYOMÁNY
LUKÁCS GYÖRGY MAGYAR TANULMÁNYAI 1945-IG
WEÖRES SÁNDOR IRODALOMSZEMLÉLETE

MŰVEK

BALÁZS BÉLA *DIALÓGUSA*
KASSÁK LAJOS: *MISILLÓ KIRÁLYSÁGA*
SCHÖPFLIN ALADÁR: *A PIROSRUHÁS NŐ*
A PROUST-RECEPCIÓ KÖRÜL
HÁROM WEÖRES-VERS
SZABÓ PÁL: *TALPALATNYI FÖLD*
SÖTÉR ISTVÁN: *ALLIGÁTOR-BALLADA*
JUHÁSZ FERENC: *A MEGVÁLTÓ ARANYKARD*
TANDORI DEZSŐ: *TÖREDÉK HAMLETNEK*
LENGYEL PÉTER: *CSERÉPTÖRÉS*
ESTERHÁZY PÉTER: *TERMELÉSI REGÉNY (KISSSREGÉNY)*
KERTÉSZ IMRE: *JEGYZŐKÖNYV* – ESTERHÁZY PÉTER: *ÉLET ÉS IRODALOM*

KOROK

EGY KORSZAK GENEZISÉRŐL

/Változtathatóság-változtathatatlanság: a korszakjellemező értékdimenzió/ A Nyugat első száma nem 1908 január elsején jelent meg, ahogy címdala hirdeti, hanem 1907 karácsonyán látott napvilágot. A Pesti Hírlap december 24-én adott hírt róla, felsorolta szereplőit és szerkesztőit, igaz, Osvát Ernő nevét Osvát Gézára változtatta, de a sietős tudósítás jóindulatához nem fért kétség. Néhány nappal később, december 29-én Juhász Gyula már egész cikkben méltatta az első szám tartalmát a Szeged és Vidéke hasábjain.¹ Szerveződéséről, az első szám összeállításának körülményeiről alig vannak adataink. A folyóirat címadásáról is annyit tudunk csak, amennyit Fenyő Miksa feljegyzett róla egy időskori levelében.² Nem tudjuk biztosan, kik voltak az első szám nyomdai előállításának anyagi támogatói. A folyóiratról írott mindmáig egyetlen monográfia szerint két fakereskedő, bizonyos Knapp Miksa és Hartenstein vállalták üzleti alapon a megjelentetést,³ Buda Attila újabb kutatásai alapján azonban bizonyosnak látszik, hogy mindketten jóval később kerültek kapcsolatba a lappal.⁴ Az indulásnál nem kevésbé felderítetlen a harmincnégy évvel későbbi megszűnés-megszüntetés sem. Erről többet írtak ugyan, de a pontos részletek itt is homályban vannak még. Az első és utolsó szám tartalmát persze e homályos körülmények ellenére pontosan értelmezhetjük, amennyire szövegek értelmezését egyáltalán pontosnak mondhatjuk.

Az első évfolyam első számának élén Ignotus híres *Kelet Népe* című publicisztikai esszéje állt, már címe révén intertextuális összekötésbe hozva az új irodalmi szerveződést Széchenyivel és a reformkor hagyományával. Az 1941-es utolsó évfolyam utolsó számának utolsó írását pedig Vas István írta s a Népszavának egy Zerkovitz Bélát ünneplő cikkéhez fűzött keserűen gúnyos megjegyzéseket.

Az 1908-as első szám második írása a Torinóban élő Arturo Grafról szólt és Elek Artúr úgy mutatta be, mint a Nietzsche utáni korszak új erkölcsi hitkeresésének költőjét. A lapszám második harmadában kapott helyet Ady *Magyar Pimodánjának* nyitó gondolatsora a magyar európaiságról és a „féllekekről”, s utána volt olvasható Szini Gyulának a mese „alkonyáról” szóló tanulmánya, melyben a modern próza jellegét próbálta elmagyarázni azoknak, akik nehezményezték a cselekményszerű elbeszélések megfogatkozását.

Az 1941-es utolsó számban három szépprózai írás jelent meg, a háromból kettő, Wass Alberté és Reichard Piroskáé hagyományos, régi típusú anekdotikus elbeszélés volt, olyan, amelyet föltehetően 1908-ban szerettek volna olvasni azok, akik még nem voltak iskolázottak a korszerű irodalomban és akiket Szini Gyula igyekezett lebeszélni ebbeli szándékukról. A harmadik novella azonban más hangon szólalt meg, más jellegűnek mutatkozott és érdemes evvel kezdenünk a Nyugat egy-két korszak-jellegzetességét felvázoló gondolatmenetünket.

Hajnali történet. Egy festő vidéki házában vagyunk, mellette még a színen látható egy negyvenhat éves író, és egy húsz év körüli lány. Az író bálványozott, híres személyiség, özvegyember és éppen születésnapját ünneplik. A születésnap ajándék a lány, Hanna. A lány szép, izgató és ráadásul bárónő. Az író és a lány játszanak. Hamisjátékosok. Máskor kártyázni szoktak, most szerelmet játszanak. Úgy tesznek, mintha szerelmesek lennének. Szerelmesek lennének egymásba. Az író azonban egyre kevésbé játssza a szerelmet, valóban beleszeret a

¹ Juhász Gyula Ö. M., szerk., PÉTER László, V, Bp., 1968, 130-132.

² MÓRICZ Miklós, *Móricz Zsigmond érkezése*, Bp., 1966, 127-128.

³ FARKAS Lujza, *A Nyugat és a század eleji irodalomforduló*, Bp., 1935, 44.

⁴ BUDA Attila, *Adalékok a Nyugat kiadó történetéhez*, Bp., 2000, 7.

lányba, s kívánsát csak fokozza, hogy tudja, a lány csak játszik vele. Éppen a hamisjáték izgatja. Közben arra gondol, hogy az egész élet hamisjáték és hamisjáték az irodalom is. „Megint hamisítványnak érzett mindent – mondja az elbeszélés narrátora –, szerelmet és írást, Sárika (Ő az elhunyt feleség. K.Z.) emlékét, Hanna csókját és önnön szavait. Lidérc-pofával hajlongott és vigyorgott feléje örökké az a gondolat, hogy élete legalján ingovány van. Meddig tarthatja magát? Meddig bűvészkedhet még csókkal és szavakkal az ingovány fölött? Szemfényvesztő utánzás, szélhámosság, csaló kísérlet és hamisítás a műve, mindkétfelől. Hol van ő maga? Miért nem lehet soha jelen?”

Ottlik Géza egyik korai novellájáról, a *Hamisjátékosokról* van szó. Korántsem nevezhető ez még jó elbeszélésnek. Zavaróan hat benne az intellektuális szenvelgés, már-már bántó a túlzásba vitt kifinomultság, és szerkezetében is számos kisebb-nagyobb hibát fedezhetünk föl. Játékterében megjelenített életértelmezését tekintve mégis jelentős írásnak kell tartanunk. Nem mintha valami újdonságot fedezett volna föl, hanem éppen ellenkezőleg, azért mert tudva vagy öntudatlanul ismételte, újra mondta és evvel kiemelte és hangsúlyozta annak a kornak egyik alapvető létjellemező tulajdonságát, amelyet a Nyugat korának nevezünk.

Mikor jelent meg a Nyugat első száma? Nem sokat változtat a periódushatáron, ha megbizonyosodunk felőle, hogy 1907 december 23-án délután vagy 24-én kora reggel hagyta el a nyomdát. A Nyugat kora nem azonos a folyóirat nyomdai adataival. A korszakhatárt korábbra kell helyezni. Nemcsak 1907, a készülődés éve, de 1906 is hozzátartozik már. A Lövéde téri Kairó kávéházban 1906 őszén alapították meg a Szerda c. hetilapot a Szablya-Frischauf Ferenc asztaltársaságához tartozó szecessziós fiatalok. A kávéházi asztalnál ott ült többek között Fülep Lajos, Felvinczi Takács Zoltán és festő-ambíciókkal induló későbbi miniszterelnök Teleki Pál. Ennek a lapnak ismerjük anekdotikus címtörténetét. Alapítói féltek, hátha balul üt ki vállalkozásuk, és mintájuk ugyan a bécsi Ver Sacrum volt, mégis kerülni akartak minden sokat mondó, sokat ígérő szót, amivel esetleg felsülhetnek és nevetségessé válhatnak. Mivel szerdánként ültek össze, azt mondták, legyen a lap címe is Szerda. Ezen nincs mit kifúnyolni a modernség ellenfeleinek. Amikor aztán november végén a hetedik szám után megszűnt a lap, a pesti humor mindjárt rávágta: csütörtököt mondott a Szerda.⁵

De a modern magyar szellemi élet kibontakozásának szempontjából nem vallott szégyent és nem mondott csütörtököt. A későbbi folyamatok felől nézve több írása is különös jelentőségűvé emelkedett. Ezek közé tartozott Fülep Stirner-tanulmánya, ezek közé Lukács esszéje a dráma formájáról. És ezek közé tartozott mindjárt az élén álló publicisztika, Ambrus Zoltán programszerűnek tekinthető nyitó cikke is az *Irodalom és újságírás*, amely a szépirodalom függetlenségi nyilatkozataként hangzott a sajtó gyarmatosító törekvéseivel szemben. A liberális és konzervatív újságok politikai vitaszíkjában az irodalom területi igényeit és felszabadulását jelentette be, elszakadását és önálló fejlődését szorgalmazta, hogy mentes legyen az újságírás hangtól és rövidtávú időszerűségek hajszolása helyett a művészi munka mélyebb rétegeiben találja meg igazi önmagát.

Ambrus cikke és a Szerdának a szellemi élet autonómiáját sugalmazó egész iránya azonban nem kezdete volt egy folyamatnak, hanem folytatása annak, ami már előbb elkezdődött. Amikor a Nyugat korának periódusnyitányát keressük, nem elég 1906-ig visszamennünk, ide tartozik már 1905 is, a Figyelő megszerveződésével. Ebben jelent meg a későbbi Nyugat programjának alighanem legfontosabb ideológiai előzménye, Ady kétrészes írása, az *Ismeretlen Corvin-kódex margójára*. Ignóus nem tesz majd egyebet, mint újrafogalmazza ennek imperatívuszát a magyarság európai útjáról, s Ady maga is ennek gondolatait, a komp-ország kritikáját folytatja *A magyar Pimodánban*, amikor a már említett „fellelküségéről” ír. A Figyelőt

⁵ KUNZ Egon, *A Szerda, Egy folyóirat különös története*, Bp., 1948, 46.

Osvát szerkesztette, de ő szerkesztette már négy évvel korábban a Magyar Génuszt is. Nem jogtalanul vethető föl tehát periodizációs szempontként az 1902-es év, a Magyar Génusz Osvát általi szerkesztésének kezdete.

Egy korszakot persze nem lehet évre és hónapra pontos időhatárok közé zárni. Vannak átmenetek és áthajlások. A korszakok, mint Mátrai László írta nem olyanok, mint az éjjeliőrök, hogy az egyik jön és a másik elmegy, hanem bonyolultan egymásba kapcsolódnak. 1902 mindenestre jelentős év a térség irodalmában. Bécsben akkor írta Hofmannsthal a *Lord Chandos levelét*. Ez az írás multa felül elsőnek a nietzschei világ-kritika tételeit. Nietzsche, aki minden érték átértékelését hirdette, érintetlenül hagyta az európai bölcséletnek azt az alapvetését, hogy a világ egy teljes egészet alkot. Amikor korának művészetében (Wagnernél) már fölfedezte a töredezettséget, a művészetben meg nem valósuló egészet a művész fogyatékoságaként fogta fel. Ezen haladt túl Hofmannsthal, amikor a részekre szakadást már magának a valóságnak és nem csupán a fogyatékos művészetnek tulajdonította. A kortárs Ady ezt 1909-ben úgy fejezte ki sokszor idézett, híres verssorával, hogy „minden Egész eltörött”. És akár csak a bécsiek, ő sem politikai, társadalmi összefüggésekről beszélt, hanem a személyes élet általánosabb, mélyebb rétegeiben szerzett tapasztalatokról számolt be.

Más oldalról fogalmazta meg Hofmannsthal ezt a tapasztalatot a *Der Dichter und diese Zeit* című írásában 1905-ben. „Korunk természete – írta – a sokszerűségben és meghatározhatatlanságban rejlik. Csak azon képes megtapadni, ami csúszik, siklik és korunk tudatában is van annak, hogy amit az előző nemzedékek szilárdnak hittek, az csuszamlós”⁶. A korszak jellegzetessége – ahogy Hofmannsthal a főnevesített igét használja – a „das Gleitende”. Carl E. Schorske bőven elemzi ezt a gondolati mozzanatot nála, Schnitzlernél és az egész korabeli bécsi kultúrában.⁷ A korabeli bécsi kultúra pedig azt jelenti itt, hogy annak az időszaknak az elején, amelyet mi a magyar irodalomban a Nyugat korának nevezünk.

És milyen tapasztalatokat nyújtott ennek az időszaknak a vége? Ottlik ugyanazt tapasztalta évtizedekkel később, mint Hofmannsthal, csak más szóval fejezte ki. Ő ingoványnak nevezte az élet és az emberi lét alaprétéget. A szemfényvesztés, amiről a novella főszereplője beszélt a valósághoz fűződő személyes viszony fellazulására, bizonytalanná és álságossá változására vonatkozott, s a főszereplő úgy érezte, hogy a létnek és a tapasztalatnak ez az álsága átjárja a mindennapi élet egész területét a szerelemtől az írói munkáig. A századelőhöz képest sok minden megváltozott e novella megjelenéséig eltelt évtizedek folyamán. Anyagi síkon nagy lépésekkel haladt előre a technikai civilizáció, a politikai eseménytörténet terén lejátszódott egy világháború, és elkezdődött egy még szörnyűbb második, a társadalmi rendszerek és berendezkedések szférájában nagy arányú kísérletezések folytak, s KZ-lágerek és Gulágok szolgáltak az országnyi méretű laboratóriumok kiegészítésül. Az alapvető léttapasztalat azonban mindezek közben nem változott meg jellegében, hanem még nyugtalanítóbbá, még riasztóbbá és félelmesebbé vált.

A szakasz elején még föl-fölhangzott a helyzet jobbra fordulásának vagy jobbra fordíthatóságának néhány szép jelszava. Ezek jegyében szerveződött meg a Nyugat. Ady ugyancsak sokat idézett mégis-moráljának jegyében, annak halvány reményében, hogy a keletre tartó komp talán mégis megfordul. Osvát tehetség-kultuszának jegyében, annak jegyében, hogy csak pártolni és támogatni kell az újabb és újabb nemzedékek fiatal tehetségeit és a tehetség szellemi hatóerő gyanánt csodákat művel. Ambrus szépirodalom-pártiságának jegyében. Annak jegyében, hogy ha kiszabadul az irodalom a sajtó (mondjuk tovább az ő mondatát: a politika) béklyóiból, akkor a lélek szabadul fel s lehet-e annál többet kívánni.

⁶ Idézi Carl SCHORSKE, *Fin-de-Siècle Vienna, Politics and Culture*, New York, 1981, 19.

⁷ SCHORSKE, i.m., XII-XXX, 3-23.

A ciklus végére mindez szertefoszlott. Illyés Gyula a 30-as évek végén már nem a valóság esélyeit latolgatta, hanem a szellem és kultúra virtuális valóságának erejében bizakodott, arról irt, hogy a tradíció varázsingét felöltve el lehet fordulni a rossz valóságtól. Ottlik egy-két évvel később a „fordítva látott” valóság lehetőségében sem bízott. A *Hamisjátékosok* éppen a belső, lelki, virtuális valóság esélytelenségéről szolt. A történet során lelepleződtek a „hamisjátékosok”. Kiderült a főszereplő íróról, hogy nem hamisjátékos: csakugyan beleszeretett a lányba. Aztán a lányról is kiderült, hogy ő sem hamisjátékos, ő is igazán beleszeretett az íróba. Nincsen szemfényvesztés, nem kellene az ingovány fölött egyensúlyozni. Szebek Miklós ott áll a lány szobájának ajtajában és nem lép be rajta. Nem képes elfogadni az igazi valóságot.

Ez már másik vetülete volt annak, amiről évtizedekkel korábban Hofmannsthal beszélt. Hofmannsthal azt mondta, hogy elbizonytalanodott és megfoghatatlanná vált a körülöttünk lévő valóság. Nem vagyunk képesek megragadni a jeges, csúszós, síkos világot s nem lehetünk hatással rá. Ottlik novellájában az a gondolat jelent meg, hogy már nemcsak a külső világra nem lehetünk hatással, hanem belső világunk sem képes a változásra. Az igazi valóság sem tudja befolyásolni. Ez sötétebb, kiábrándultabb és illúziótlanabb állásfoglalás volt. Azt jelentette, hogy már nem is a lábunk alól kicsúszó valóságra figyelünk, hanem képzeleteink foglyai vagyunk. Nemhogy a külső valóságot nem vagyunk képesek megváltoztatni, belső világunkat sem alakíthatjuk már. Ez a tapasztalat az emberi létállapot esélytelenségének egy még mélyebb rétegét, még sötétebb bugyrát tárta fel. Ha az emberi élet külső körülményei megromlanak, még fölépíthetünk lelkünkben egy belső világot s ez előbb utóbb jobbító hatással lehet a külső világra. De ha ez nem következik is be, mi magunk mások, jobbak lehetünk általa. Ezt sugalmazta a szóban forgó történeti ciklus eleje. Már belül, lelkünkben sem lehetünk mások, mondta a ciklus vége. A ciklus eleje és a ciklus vége e gondolatmenet szempontjából egyazon értékdimenzióban játszódtott le: a változás és változhatatlanság dimenziójában. Már a ciklus elején sem volt illúziókkal tele a szellemi élet, a végére pedig még maradék illúziója is elpattant.

*

/Ciklusok és korszakok/ Történetelméleti oldalról ezen a ponton mindenekelőtt az a kérdés vetődik fel, hogy korszaknak vagy ciklusnak kell-e tekintenünk azt az irodalmi, művelődéstörténeti időszakot, amelyet a mindennapi életben a Nyugat korának nevezünk. A korszak zárt egésznek alkot egy adott történeti vizsgálat szempontjából kiemelt jellemvonásokat illetően. Az ilyen értelemben felfogott korszakon belül több kisebb szakasz különíthető el. Mint minden korszakolás, periodizálás természetesen ez is nagymértékben elvonatkoztatáson alapul és kiemelt szempontjain túl nem érvényes a valóság teljes egészére. Ciklusról akkor beszélhetünk, ha a korszakon belül elhelyezkedő kisebb időegységek a vizsgálat számára kiemelt jellemvonások szempontjából ismétlődési alakzatot mutatnak, körkörös szerkezetre épülnek.

Számos irodalomtörténeti vizsgálatot lehet folytatni, amelynek során a Nyugat korszakát az előtte álló és őt követő időszakokhoz viszonyítva önálló szakasznak tekinthetjük, mégpedig egy többé-kevésbé egyenes vonalú fejlődési sor részeként. Számos olyan vizsgálat is elképzelhető, amely a Nyugat élettörténetén belül mutatja ki a gyarapodás és előrehaladás különféle ütemeit. Ilyen lehet a poétika, a műfaj történet vagy a kritikai gondolkodás. Ám ha azt az értékdimenziót állítjuk vizsgálatunk előterébe, hogy milyen eszmék és magatartások húzódnak meg a megjelent írások mélyén az életlehetőségek és az életminőség megváltoztathatóságával kapcsolatban, akkor a Nyugat korát ciklusnak kell tekintenünk. Ha arra keresünk választ, hogy az emberi létállapotot zártnak vagy nyitottnak látja, más szóval változhatónak vagy változhatatlannak ítéli, akkor egy nagyobb történeti korszak részeként lehet csak tárgyalni idevonatkozó sajátosságait.

E konkrét eszmétörténeti kérdést azonban el kell határolnunk attól az elvont történetelméleti kérdéstől, hogy a politikai, ideológiai, művelődési folyamatokban az általános vonásokat vagy éppen az egyedi különlegességeket kell-e hangsúlyozni. Ismeretesek az erről szóló viták. A kizárólagosságra törekvő iskolák objektivitás-fogalma ezen a téren sérülékenynek, sőt tűnékenynek bizonyul. Valószínűnek látszik, hogy nem lehet egyetlen nézőpontból közeledni egy történeti jelenségsor korszak-meghatározásához, hanem egymás mellett többféle elemzésre van szükség, mert számolni kell a nézőpontok viszonylagosságával és természetes korlátozottságával. Ezért a korszakhatárok különböző időpontok körül rajzolódnak ki, attól függően, hogy milyen kérdéseket állítanak a vizsgálat előterébe. A korszaknak nevezett időegység volumene is eszerint változhat. Bizonyos kérdéseket tárgyalva egészen nagy időtávolságokban kell gondolkodni, másoknál egy-két évtized is döntő változásokat mutat fel. Az eszmétörténetben természetesen nagyok az időtávolságok, a politikatörténetben jóval kisebbek. Az egyedi és általános, a particularia és universalia léptékét a történeti kontinuitás igazítja hozzá a feltett kérdésekhez.

*

/A kultúrtörténeti „nagykorszak”/ Mindezt előrebecsátva azt kell mondanunk, hogy ha az életalakítás mély emberi problémájának lehetőségeire adott válaszokat keressük, akkor egy elhúzódó, nagy történelmi periódus határai között kell mozognunk. E periódus a 18. század utolsó harmadában kezdődött és lényegében – bár erről a vonatkozásáról itt nem fog szó esni – a mi korunkat (de legalábbis a posztmodernig terjedő időszakot) is magában foglalja. Ez az immár kétszáz éves történelmi korszak – majd lezárulta után nyilván nevet fog kapni – nos ez a nagy korszak (mondjuk így: nagykorszak) több kisebb szakaszra oszlik, s ezek ciklikusan, körkörös szerkezetben követik egymást.

Ha a korszak elejére vagyunk kíváncsiak a *Wilhelm Meistert* kell felidéznünk emlékeztünkben, a *Tanulóéveket*, mely 1796-ban az értelem szavával és az érzelmek gazdagságával bizonyította több száz oldalon annak lehetőségét, hogy változhat az emberi élet. Az élet – sugalmazta a regény – kockázat nélküli. Minden élménynek és kalandnak átadhatjuk magunkat, mert végső soron minden a gyarapodásunkat szolgálja. Észrevétlen minden a javunkra van. Minden, ami véletlennek látszik szinte szükségszerűen visz előre a tökéletesedés, a lényegi, későbbi szóval: autentikus létezés felé. Az élet szüntelen gazdagodás, lépésről-lépésre egyre teljesebbek leszünk, és egyre pontosabban rátalálunk igazi mivoltunkra. Goethe egyik kortársa, a belga Ligne herceg azt írta, hogy a legnagyobb hősiesség az öröm. Goethe azt írja a regény egyik utolsó bekezdésében, hogy merjünk boldogok lenni.

Evvel kezdődik a korszak. Reménnyel, bizakodással, tervekkel, nyitott értelemmel és nyitott szívvel. Azt sugalmazza: minden lehet, minden sikerülhet. Evvel indult a szóban forgó nagyperiódus. És első ciklusa nyolcvan évvel később avval zárult le, amit Flaubert irt meg utolsó regényében a *Bouvard és Pécuchet*-ben. Két könyökvédős párizsi hivatalnok elhatározza, hogy új életet kezd. Falura költöznek, visszatérnek a természethez, boldogok lesznek, attól kezdve pacsirtaszóra ébrednek minden reggel. Elkezdik végigpróbálni és megvalósítani azokat az eszméket, megoldási javaslatokat, élettanácsokat, amelyek a 18. századtól kezdve merültek fel Európa gondolkodáskörében. Mindegyikbe nagy várakozással és nagy lelkesedéssel fognak bele és sorban kudarcot vallanak mindegyikkel. Végül visszatérnek oda, ahonnan elindultak, a szürke párizsi hivatalba. „Megvásárolják az üzleti könyveket és írószereket, törlőgumit, vakarókést stb. Nekilátnak a másolásnak”. Evvel ér véget a történet. A regény a Flaubert halála utáni évben jelent meg s olvasóközönsége remek humorral megírt satíráként olvassa máig. Ez a mosolygató könyv azonban a világirodalom egyik legkomorabb, legszomorúbb műve. Nincs változás, mondja, az élet nem változhat, a korszak élén álló nagy és nemes eszmék fabatkát sem érnek a valóságban. Goethe regényével már Novalis is vitába szállt, amikor megírta a *Heinrich von Ofterdingent*, az évtizedes vitát Flaubert zárta le, lezárva egyszermind a nagyperiódus első ciklusát.

A változhatóság – változhatatlanság dimenzióját figyeljük. Súlyos mondanivalója volt erről a nagy orosz regénynek. A *Feltámadás* Tolsztoja úgy vélte, hogy az embereket nem lehet megváltoztatni, csak megváltani lehet, emberfeletti önfeláldozással. Változtatás nincs, csak megváltás van. A megváltás nem belső, hanem külső, nem akaratlagos és folyamatszerű, hanem csoda, az odaadás és szeretet csodája. Megváltás sincs, mondja az *Ördögök* Dosztojevszkije. Az embert sem megváltoztatni, sem megváltani nem lehet már. Nálunk a *Tragédia* szólt a koreszmék esélyeiről az első ciklusban. Madách úgy vélte, hogy a történelem síkján semmi jó nem várható, csak az emberi élet belső övezeteiben lehet még megoldást remélni. Ezt sugalmazta a londoni szín végén lejátszódó haláltánc-jelenet. A belső övezet, a „költészet, szerelem s ifjúság” nyújthat még reményt. Ugyanezt fejezte ki ugyanazokban az években Ibsen a *Per Gynt* Solvejg-motívumával. E történelmi peregrinációk a korszak elején feltündöklő nagy, társadalmi méretű reményteliség szertefoszlásáról beszéltek.

*

/A második ciklus: a századvég és a Nyugat kora/ Aztán egy-két évtizeddel később elindult egy újabb ciklus, elkezdődött az eszmék új próbatétele. Hátha mégis meg lehet változtatni az embert, az életet és a körülményeket. Huysmans három egymást követő regényben (*Különc, Ott lenn, Úton*) írta meg az újra-kiemelkedés történetét, az új eszmekeresés kalandját. Az első ciklus tanulságai azonban nem múltak el nyomtalanul. A fenntartások már a kezdet kezdetén – kevés kivételtől eltekintve – lejjebb csavarták a lelkesedés lángját. Az a feltétlen bizalom, amely oly megindítóan járta át Goethét nem tért többé vissza. Vagy ha visszatért is, csak a szélsőséges politikai eszmék területén fejtett ki hatást. A magas művészetben az igen mellett már mindig elhangzott egy vissza-visszacsendő nem. Ady is hitekről és hitetésről beszélt egyszerre. Egyszerre fejezte ki az ember szomorú kivetettségét és az istenkeresés bizalmát, a szerelem nagyságát és „héja-nász”-szerű lehetetlenülését. A „mégis” dacos szavával a baljós előjelek kihívására válaszolt, s magyarság-versei is mindig borús egek alatt mondtak jóslatot. A Nyugat kora a folyóirat előzményeivel, előkészítő szakaszaival ezt a második ciklust töltötte ki a magyar irodalomban. (Az avantgárdról, a konzervatív irodalomról s az olyan csoportosulásokról, mint a népi írók mozgalma itt nem szólhatunk: de történetileg tárgyalva őket, ők is ebbe a korba, a Nyugat korába tartoznak, s alapjellegzetességeiket meg lehet ragadni a változás-változatlanság, a világ megváltoztathatóságának és megváltoztathatatlanságának dimenziójában.)

A változhatóság és változhatatlanság kiemelt értékdimenzióját tekintve – amely dimenzió a politikai eseményeknél mélyebb és általánosabb emberi problémákat képes felölelni – a Nyugat kora második ciklusa volt egy történelmi nagykorszaknak. Ebben az újabb ciklusban bizonyos módosulásokkal ugyan, de lényegében újrakezdődött az egyszer már lejátszódott kísérlet. Ha a nagykorszak geneziséét keressük, ezen a ponton néhány mondattal mégis ki kell térnünk az irodalmon és művészeteken túl lévő övezetekre.

*

/A „nagykorszak” elméleti, ideológiai alapjai/ A nagykorszak kezdeténél játszódott le a francia forradalom. A francia forradalom alapvető jelentőségű volt Európa életében és mélyen érintette kiemelt értékdimenzióinkat. Éppen a változhatóság-változhatatlanság kérdésére adott szélsőséges és éppen ezért teljesen egyértelmű választ. A forradalom azt a nézetet fejezte ki és váltotta valóra ideiglenes sikerrel, hogy a világ megváltoztatható mégpedig akarattal és erőszakkal. Ez a nézet is ciklikusan újra és újra felütötte fejét a kontinens országaiban egészen a legutóbbi időkig és ismételten át- meg átjárta a radikális törekvések eszméit és politikai eszköztárát.

Ismeretes, hogy a forradalomra való válaszként jött létre a társadalom és a társadalmi berendezkedések akaratlagosan meg nem változtatható, szerves gyökereiről szóló elmélet. Edmund Burke nézetei részben a *Leviathan* körüli első liberalizmus-vitákhoz nyúltak vissza, részben azonban közvetlen reflexiók voltak a francia forradalom által teremtett európai helyzetről.

Burke kapcsolta össze elsőnek a változatlanlanság (általa pozitívnak tételezett) értékpólusát az organikusság ugyancsak pozitívnak tartott értékével és ezt az összekapcsolt dimenziópárt állította szembe a változtatás negatív értékével és a hozzá csatlakozó inorganikussággal. Társadalomfilozófiájának alapvetése szerint a teleologikus cselekvéssor, az akaratlagos változtatási szándék szervetlen, természetellenes formákat hoz létre, s az ilyen változások jogosultságát kétségbe kell vonni. Csak az akaratlagosságtól és teleológiától mentes növényyszerű, organikus változások, fejlődések képesek meghonosodni. Nézetei nagy hatással voltak az európai gondolkodásra, az a nézet, hogy egy társadalmi berendezkedés szerves, organikus képződmény tőle került a jogtörténeti iskola fogalomtárába. Haller, Savigny, Gustav Hugo szembeállították a szerves növekedést a mechanikus létrehozással, s ennek értelmében azt tartották, hogy alkotmányokat és jogrendeket nem lehet „csinálni”. Nem nehéz felismerni Edmund Burke hatását a romantikus társadalomfilozófián sem, mindenekelőtt Schellingén, aki a szerves, organikus társadalmi berendezkedés eszméjét egybefűzte a naiv közösségi létezés ideáljával. Ez utóbbi megtestesülését látta a görög társadalomban amihez képest a római magánjog létrejöttét (az individualitás jogi formáját) már e természetes állapotból való kiszakadás jeleként értelmezte.

Ezek a nézetek és eszmék is periodikusan vissza-visszatértek a következő történeti ciklusok megfelelő köreibben. Periodikusan váltakoztak a forradalmi nézetekkel, amelyek szerint a terv és akarat alapján végrehajtott radikális változás üdvözteti az emberiséget, bármi legyen is az erőszakos változtatás ára. A lehet és a kell eltérő modalitása okozta, hogy sokszor egy időben hangzott fel a változás lehetetlenségének panasza és a változás óhaja, vagy éppen aktív parancsszava. A magyar társadalmi gondolkodásban és irodalomban is jól látható ez a hullámszerű váltakozás a hullámok megfelelő interferenciájával együtt. A konzervatív és radikális eszmékör egymást váltó és időnként összefonódó vagy egyidejűleg ható gondolatai rajzolják ki a nagyperióduson belül elhelyezkedő kisebb szakaszok, ciklusok határait és sajátosságait.

Irodalomtörténet-írásunk a nemzeti klasszicizmus kezdetei óta mindig vizsgálataiba vonta a változhatóság-változhatatlanság értékszempontjait. Hol az egyik, hol a másik kapott nagyobb értékhangsúlyt. A nemzeti klasszicizmus az irodalomnak azokat a vonásait helyezte előtérbe, amelyek a társadalmi lét szerves, organikus felfogását támogatták. A marxista értékrend a másik hullám értékét hangsúlyozta, sőt egy ideig kizárólagossá is igyekezett tenni.

*

/Az „emberi méltóság”, mint értékelési alapszempont/ A nagykoros kezdetén, a 18. század végén megjelent egy gondolat az európai bölcseletben, amelyet a változás-változatlanság dimenziójának értékellenőrzéseként foghatunk fel. Hiszen mind a változás mind a változatlanság, mind az organikus társadalmi-nemzeti lét mind az erőszakos, akaratlagos cselekvés eszméje nem volt értelmezhető a konkrét történelmi helyzetekben, ha nem szerepelt mellette egy magasabb értékszempont. Ezt az értékszempontot vetette föl Kant az 1785-ben, négy évvel a francia forradalom előtt írott első etikájában, amikor bevezette az emberi méltóság, a Menschenwürde fogalmát. E fogalomnak az volt a lényege, hogy az ember, mint eszes lény öncél, vagyis nem lehet más célok érdekében eszközként felhasználni. „A személy tehát nem pusztán szubjektív cél – írta Kant –, azaz cselekedetünk hatásaként való egzisztenciája nemcsak számunkra érték; hanem objektív cél, méghozzá olyan, amely helyett nem tételezhető másik cél, hogy annak pusztán mint eszköz álljon a szolgálatában...”⁸

Ez a gondolat, amelynek méltatására itt nincs helyünk, áthatja az egész nagykoros magas művészetét, és ezt nevezhetjük a reneszánsz után kiteljesedett humanizmus megfogalmazásának. Ez nem hullámszerűen jelentkezik, nem mutatkozik ciklikusnak, nem váltakozik perio-

⁸ KANT, Immanuel, *Az erkölcsök metafizikájának alapvetése, A gyakorlati ész kritikája, Az erkölcsök metafizikája*, Bp., 1991, 61.

dikusan más eszméssel, hanem egyenes vonalként húzódik végig az egész korszak művészetén, mint az az etikum, az az erkölcsi mondanivaló, amelynek „hátán” (N. Hartmann kifejezése) megteremtődik az esztétikum. Korszakjellemzőnek kell tartanunk, hogy amennyiben erkölcsiséghez kapcsolódik az esztétikum (ami nem szükségszerű), akkor ebben a nagykor-szakban ehhez a gondolathoz kapcsolódik hozzá. E gondolat jelenlétét a romantikától kezdődően a magyar irodalomban is ki lehet mutatni. Ismeretes Kant hatása irodalmunkra a 19. század elejétől, ismeretesek Kölcsey (töredékben maradt) kivonatoló jegyzetei *A tiszta ész kritikájáról*. Ezt a korai Kant-hatást Szauder József részletesen feltárta.⁹ De nálunk hosszú ideig elsősorban a német bölcseleti ismeretelméleti és esztétikai eszméi fejtettek ki hatást és éppen a Nyugat írói voltak az elsők, akik a metafizikussal szemben az etikushoz fordultak nagyobb érdeklődéssel.

A Nyugat-korszak egyik legfontosabb eszmetörténeti sajátosságának mutatkozik az a már kifejezett tudatosság, ahogy az emberi méltóság kanti eszméje tételesen és ars poetica-szerűen megjelent benne. Tehát már nemcsak önkéntelenül az európai humanizmus hagyományait követve, hanem nyomatékosan és különös hangsúllyal színezett gondolat gyanánt. Nem azonnal következett ez be a folyóirat megszerveződése után, hanem abban a belső folyóirat-periódusban jelent meg, amelyben már teljesen kifomálódott arculata. Ez az első világháború alatt történt, mélyen összekapcsolódva a tragikus világégés és az addig nem tapasztalt ember-telenség döbbenetével. A Nyugat nem volt politizáló folyóirat, eleinte már lapengedélyének jellege miatt sem lehetett az: csak 1916-ban, a megfelelő kaució letétele után kapott jogot politikai jellegű írások közzétételére. Amit azonban máig „nyugatosságnak” nevez a literátus köz-tudat az 1916 után sem politikum volt, hanem etikum: magatartás, erkölcsi humanizmus. S ez áthatotta munkatársi gárdáját akkor is, ha közleményeiket más fórumokon bocsátották közre.

1918 tavaszán a Társadalomtudományi Társaság vitát rendezett Fogarasi Bélának egy filozófiai dolgozatáról. Ezek már lázas hónapok voltak, nemcsak a háborúvesztés látszott bizonyosnak, hanem a forradalom előszelét is érezni lehetett. A vitához hozzászólt Lukács György s hozzászólásában az etikai idealizmusról beszélve a politikai és etikai cselekvés egymástól különböző jellegét hangsúlyozta. A politikai cselekvés intézmények megváltoztatá-sára, új intézmények létesítésére irányul, mondta, „az etikailag igazán lényegest, az ember belső tökéletesedését, igazán etikaivá válását semmiféle politika nem hozhatja meg, csak az akadályokat gördítheti félre a fejlődés útjából. Az etikai action directe ellenben egyenesen, a politikán és intézményeken át vezető kerülő út mellőzésével, az emberek lelkének megváltoz-tatására irányul”.¹⁰

A fiatal Lukács nem tartozott a Nyugat legbelső köréhez, noha már 1908-ban négy írását közölték s már a Szerdába is publikált. Kezdetől jelen volt a Nyugat mozgalmában, de kez-dettől egy periférikusnak látszó irányához tartozott. Fehér Ferenc 1969-ben ma is megfonto-landó szempontokat vetett föl avval kapcsolatban, hogy Lukács és Babits egy filozofikusabb, metafizikusabb, a német szellemtörténethez közelebb álló belső ízlés és irány képviselőjében belső ellenzékét alkotott az általuk akkor már túlhaladottnak tekintett relativista-impresszio-nista eszméssel szemben. Úgy vélték, hogy ezeket a meghaladott nézeteket az Osvát körül csoportosuló belső mag testesítette meg.¹¹ Ennek a nézetnek sem igazolására, sem cáfolatára nem térhetünk itt ki. Lukács és Balázs törekvései az 1910-es évek elejétől kezdve több ponton érintkeztek Babits kísérletezéseivel, de – itt ugyancsak nem részletezhető – kölcsönös félre-

⁹ SZAUDER József: *Kölcsey, Kant s a görög filozófia* = Uő. *A romantika útján*, Bp., 1961, 163-179.

¹⁰ LUKÁCS György, *Ifjúkori művek*, Bp., 1977, 841.

¹¹ FEHÉR Ferenc, *Balázs Béla és Lukács György szövetsége a forradalomig*, It 1969, 2. sz., 317-346; 3. sz., 531-560.

értékek megakadályozták, hogy eszmei szövetséget kössenek. Lukács filozófiai kísérletezése a Nyugat peremvidékéhez tartozott, de az etika és a művészet és tágabb értelemben az etika és a szellemi élet kapcsolatát illetően nem állt távol még az Osvátot körülvevő belső mag eszmevilágától sem. Sőt ideológus formában fogalmazott meg néhány olyan gondolatot, amely a szépirodalmi művek, esszék és kritikák mélyebb rétegeiben gondolatteremtő erőként érvényesült, de az írások előtér rétegei mögött csak részletes és hosszadalmas elemzéssel mutathatók ki. A Nyugat látszólagos művészetközpontúsága, nem egyszer fennen hirdetett l'art pour l'art-os ars poeticája valójában egy mélyen etikus művészet, egy mélyen morális elkötelezettségű művészet külső rétege volt.

Lukács esszéi, tanulmányai ezért nem egyszer a folyóirat eszmetörténeti összefüggéseire vezetnek el. Ilyen volt az 1918 tavaszi hozzászólás, amelyet ugyan a Huszadik Században megjelent jegyzőkönyvből ismerünk de, a Nyugat mélyebb eszmeiségét is segít megvilágítani. A Nyugat egész irányára jellemző volt, hogy fenntartásokkal és gyanakvással kezelte a politikai szférát s vele szemben az etikai cselekvést tartotta magasabb rendűnek még a háború végének átpolitizálódott történelmi szakaszában is. Hozzászólásában Lukács megnevezte gondolatainak forrását és az „az emberi autonóm méltóság” eszméjét hangoztatva jó filológus módjára hivatkozott a Kant-Fichte-féle etikára s a bennük kidolgozott Würdigkeit-fogalomra. „(...) Minden ember úgy magát, mint minden más embert mint ennek az ideálnak lehetséges megvalósítóját, de csak mint ilyet, tisztelni tartozik (...) Nem szabad, hogy az ember valaha is, bárminek kedvéért, pusztá eszközzé váljék” – mondta, szinte szabad fordításban közölve Kant eszméjét.¹²

Nem pusztán a véletlen műve volt, hanem mélyebb és szükségszerű eszmetörténeti összefüggéseket kell látnunk abban, hogy Babits ezekben a hónapokban éppen egy Kant-mű a *Zum ewigen Frieden* fordításán dolgozott. Felkérésre, megbízásból végezte ezt a munkát, de meggyőződésének és világnézetének teljes erejével. A kötethez előszót is írt, az előszó a Nyugat augusztusi számában jelent meg. A fordítást és a tanulmányt Babits háborúellenes, pacifista humanizmusának dokumentumaként bőségesen megtárgyalta már Gyergyai Alberttől Pór Péterén át Sipos Lajosig a szakirodalom. A két munkának a háborúellenesség aktuális vonatkozásain túlmenő mélyebb és általánosabb összefüggéseit elsőnek Rába György tárta föl a *Zsoltár férfihangra* című vers szövegkörnyezetének részletes elemzésekor.¹³ Gondolattmenetünk szempontjából Babits e korszakának intertextuális összefüggéseit áttekintve a dignitás-fogalom Lukácséhoz hasonló értékhangsúlyára kell felfigyelnünk.

Kosztolányival folytatott fiatalkori levelezésében alig néhányszor fordult csak elő Kant neve, akkor is Kosztolányi említette, s ő is elsősorban az ismeretelmélet-kritikához fűzött félszavas megjegyzéseket. Babits az 1918-as tanulmányban már mindenekelőtt az etikai rendszert tartotta időszerűnek és mérvadónak. A háborúról, a hadseregekről és az önként vállalt áldozatról fejtve ki nézeteit, pontosabban Kant ebbeli nézeteit foglalva össze, ő is eljutott az emberi méltóság fogalmához és hasonló gondolatot idézett különös hangsúllyal, mint Lukács: „/.../ az embernek definíciószerű joga az, hogy embernek tekintsék, s ez nyilván e függetlenséget feltételezi (ti. a célnak való kötelező alá nem rendeltséget. K.Z.): máskülönben, Kant szavaival „pusztá eszközként használtatnak, és elhasználtatnak”. ”¹⁴

Ismerjük Lukács későbbi útját: alig egy év leforgása alatt szakított a kanti etika humanizmusával, s Hebbel Judit-drámájának a bűnről szóló híres paradoxonát vállalva („És ha Isten

¹² LUKÁCS, i.m. 844.

¹³ RÁBA György, *Babits Mihály költészete 1903-1920*, Bp., 1981, 528-536.

¹⁴ Nyugat, 1918, II. 253.

közém és a nekem rendelt tett közé azt helyezte volna – ki vagyok én, hogy ez alól magamat kivonhatnám?”) az embert eszköznek használó, külső célnak alárendelő forradalom morálitását fogadta el. A Hebbel-mondat erkölcsi összefüggéseivel egyébként régtől viaskodott, vonzotta, taszította, elkápráztatta, elborzasztotta, míg aztán a kommün hónapjaiban végleg választott és alávetette magát a benne megfogalmazott gondolatnak. Poroszló főterén, ahol 1919 nyarán politikai megbízottként főbelövetett nyolc dezertőrt, s azon a napon nemcsak nyolc szerencsétlen ember élete ért véget, hanem lejátszódott a magyar szellemi élet egyik nagy tragédiája, a Lukács-tragédia is.

Babits nem ezt az utat követte, ő mindvégig rendíthetetlenül ragaszkodott az emberi méltóság humanista fogalmához. Egyenesen következett ebből a magatartásból sajátos katolicizmusának megformálódása a 20-as évek első felében, a *Sziget és tenger* előszava. Egyenesen következett később az új militarizmus és az embereket kizáró és megalázó nacionalizmus elutasítása, egyenesen következtek vitái a szellemi életben is fel-feltörő szélsőséges és tévesztett eszmékkal. Ezüstkori vallomása, állásfoglalása az írástudók árulásáról, a *Pajzzsal és dárdával* vagy a *Tömeg és nemzet* pátosza, erre a filozófiai eredetre vezethető vissza. De tévednénk, ha eszmevilágának kristályossá szilárdulását egyetlen szöveghatásnak tulajdonítanánk. Babits gondolatai már 1918 előtt is abba az irányba haladtak, ahová a Kant-tanulmány után eljutott. Már korán, az 1911-ben megjelent *Játékfilozófiában* föl lehetett lelni gondolatainak etika-központú jellegét. De ennek Babits pályáját illető közelebbi és a Nyugat korszakát érintő távolabbi összefüggései már nem e bevezetés tárgykörébe tartoznak.

Itt csak annyit állapíthatunk meg, hogy az európai nagykorszakon belül elhelyezkedő ciklus, melynek nálunk a Nyugat is részét alkotta fő eszmetörténeti vonásait tekintve körkörös szerkezetet mutatott: az élet alakíthatóságának, változtathatóságának és szomorú változatlanóságának dimenziójában ciklikus természetű volt, megismételte a megelőző periódus ugyan-csak önmagába záródó körét. Már a Goethétől Flaubert-ig tartó megelőző ciklusban föltűnt azonban egy gondolat, melyet nem hamvasztottak el a társadalmi kísérletek kudarcai, ez a gondolat, az emberi méltóságról szóló gondolat a katalizmák közepette is mindkét ciklusban, más szóval az egész 18-században kezdődő és máig, de legalábbis a posztmodern újabb korszakáig tartó nagykorszakban megőrződött az írók és művészek tudatában. Az emberi dignitás-eszme és a művészet evvel kapcsolatos erkölcsi kötelezettsége egyenes vonalúan szeli át e periódus igazán jelentős irodalmát és művészetét. E nehezen áttekinthető kettős szerkezet – ciklikusság és egyenesvonalúság – is hozzájárul az utókor gyakran megmutatkozó tanácstalanságához és a történeti tudományok ugyancsak gyakori értékbizonytalanságához.

1995

KÉT URALKODÓ STÍLUSMODULÁCIÓ A PREMODERN PRÓZÁIG

Amikor 1910-ben elhunyt Mikszáth Kálmán, a Nyugat hasábjain Móricz Zsigmond búcsúztatta. Mikszáth 1905-1906-ban Jókairól és koráról több szempontból is a máig legjobb könyvet írta. Jókai első regényét, a *Hétköznapiakat* Nagy Ignác segítette kiadáshoz Hartlebennél 1846-ban. Nagy Ignác két évvel korábban a *Magyar titkok* bevezetésében Zajtay nevét emlegette. Zajtayval, a peleskei nótáriussal pedig Gvadányihoz és a 18. század végéhez jutunk vissza e néhány mondat gondolati ívén, vagyis azon az időtávon futunk végig, amelyet fel kell idéznünk modern elbeszélő-művészetünk kibontakozásának megértéséhez.

Gvadányit ma már talán senki nem olvassa irodalmi kedvtelésből, pedig elbeszélő költeményeiben számos ízesen előadott, kitűnő humorral megírt részlet található. Elbeszélői megszólalása, pedig azt az egyik alapvető mesemondó hangütést vitte diadalra a maga korában, mely később is egyik meghatározó beszédmódja lett a magyar epikának. A vidéki kisnemes-ségnek és az alsó középosztálynak borozgatás, kvaterkázás közben élcelődve mesélő stílusát modellálta: az adomázás szociológiailag meghatározható, megnevezhető társadalmi rétegekben és élethelyzetekben megszületett elbeszélő hangján szólalt meg. E narrációs nyelvi alappozíció működését, szituáltságát pontosan idézte meg Kölcsey *A vadászlak* című ma már ugyancsak ritkán olvasott (és egészében éppen nem e csoportba tartozó) novellájának fogadóbeli vacsora-epizódjában. Az adomázó elbeszélőmódnak voltak már korábban is megnevezhető elődei, de lényegében a múlt idők homályából jött, mint valami folklórkincs s áthatotta, szinte meghódította az egész rákövetkező évszázadot, sőt átnyúlt még a 20. századba is. Az adomázás alapvetően a hétköznapiakban gyökerező alkalmi próza-beszéd volt, irodalmi formát öltve került a verses műfajok sorába, s onnan aztán visszatért a kifejlődő irodalmi prózába, áttért a prózai elbeszélésre, s átömlött a regénybe.

A szerzői elbeszélésbe átlépve, mint életszerű beszédimitációról kell erről a formáról megemlékeznünk: szándékolt hangimitáció volt ez, azt az artisztikusságot nélkülöző közvetlenséget utánozta, mely elbeszélő és hallgató közönség személyes együttlétekor alakulhat ki. Az elbeszélő ebben a narrációs nyelvi alappozícióban egy kis, ismerős közönséget képzel maga elé, az imitáció azt célozza, hogy elbeszélése úgy hangozzék, mintha egy ilyen közönséget szólítana meg. Sokféle formája ismeretes ennek a narrációs alappozíciónak, s az adomázás e hatalmas és sokszínű elbeszéléskincsnek egy meghatározott és nálunk jellegzetessé vált, alkalomszülte formáját képezte, mely egy meghatározott társadalmi rétegnyelven adatott elő.

Mire a peleskei jegyző felérkezett Budára, már igazi novellagyűjtemények is készültek és megszületett már az igazi magyar regény. Mikes a *Törökországi levelek* mellett többek között egy novelláskötetet is összeállított Mme de Gomes francia írónő néhány elbeszélésének szabad (magyar szintérre áthelyezett) fordításából, Faludi Ferenc pedig egy spanyol író (egyébként németre fordított) novelláinak szabad fordításából állította össze *Téli éjszakák* című keretes elbeszéléskötetét. Az első magyar regények is fordítások, fordításos átdolgozások voltak. Mészáros Ignác *Kartigámja* 1772-ben, Báróczi Sándor *Kassándrája* 1774-ben jelent meg, az első egy máig ismeretlen francia mű német változatának fordításaként, a második La Calprenède hasonló című regényének magyarításaként. Az első eredeti magyar regényt Dugonics András írta *Etelka* címmel s nagy sikert aratva 1788-ban jelent meg.

Az előzmények és az előzmények előzményeinek pontosabb genealógiáját illetően már nincs sok felderítenivaló, a munka javát már Beöthy Zsoltól kezdve Wéber Antalig elvégezte a szaktudomány. Inkább a típusvonásokat összefoglaló általánosítás, a kontúrrajzolat az, ami az értelmező tájékozódást segítheti. A filológia finom, aprólékosan kidolgozott, árnyaltos kép-

szerkezete mellett durva, vastagon kihúzott vonalakra is szükség van. A nyelvi hanghajlások tekintetében két ilyen vonal rajzolható be a magyar narrációtörténet térképére: a hétköznapi beszédimitáció és az artistikus elbeszélőnyelv egymás mellett futó (és majd később egymásba fonódó) kontinuitása ad az alakulásfolyamatnak jól látható jellegzetességet. A premodern próza kialakulásának előzményeihez elegendő, ha a terebélyes családfa e két nagy ágára tekintünk. A novellák, elbeszélések nagyobb része a mesélés ősi és eredendően a köznapi beszédhez közelítő prózanyelvi megszólalásra vezethető vissza. A „közvetlenség” és az „olyan, mint a hétköznapi beszéd” persze soha nem azonos sem a valóságos közvetlenséggel, sem a valóságos hétköznapi nyelvhasználattal: valami távolság mindig fennmarad, valahol jelezni is kell, hogy most a nyelvnek egy másik dimenzióban, a mesének, az irodalomnak a dimenziójában mozgunk: s ez az elbeszélői helyzetjelzés a beszédmódok, hanghajlások különféle típusaiban ölthet testet.

A magyar epikának ezen az ágán az alaptípus az adomázó hangvétel volt egészen a 20. századig. Amikor ezt a sajátos hangvételt említjük, akkor nem az anekdotára kell gondolnunk, amely nem stílusmodulációs, nem nyelvi fogalom, hanem morfológiai kategória. Kis, rövid, többé-kevésbé kerek egész történet, mely önmagában is megáll, de nagyobb lélegzetű epikai művekben is előfordul, kiágazik a főtörténetből, gyakran szervetlen kitérőt alkot. Az anekdotázó elbeszélés nem mindig az adomázás stílusmodulációjában szólal meg, és az adomázó elbeszélőmód sem mindig anekdotákban ölt testet, hanem átjárhatja az epikai mű egészét. Az adomázás a mesélés körébe tartozik, de nem a mese morfológiájába sorolható, ha az utóbbi szót Propp értelmében használjuk, hanem a mesélés hangütését, alaphangját illeti. A mesélésnek, mesemondásnak többféle alaphangja is létezik, s innen tekintve a magyar széppróza jellegzetességei között lehet számon tartani, hogy a modernség kialakulásáig a domináns hangok között folyamatosan jelen van az adomázó beszédmód. Ez a beszédmód jellemezhet egyes szereplőket, lehet egy-egy jelenet témája (mint Kölcseynél), de lehet magának az elbeszélésmondó narrátornak is alaphangja.

Az adomázásban, mint hangvételi modulációban mindig van valami derült távolságtartás attól, amit az elbeszélő elbeszél. Fölény, amely szinte kivétel nélkül a humor több-kevesebb cseppjét csöppenti a történetbe. A humor hatása pedig feszültségoldó lelki mechanizmusokat indít el az olvasóban. Éppen ez a célja az adomázó beszédmódnak: úgy előadni az epikus mű keretén belül megtörténtnek nevezhetőt, hogy ne váltson ki félelmet, ne keltsen a világgal, az élettel szemben bizonytalanságot. E beszédmód azt jelzi, hogy lehetnek feszült, izgalmas mozzanatok az elbeszélés sodrában, de nem kell a rossz felülkerekedésétől tartani a végső kimenetelt illetően.

A magyar epikának a modernség kialakulása előtti másik fő ága más forrásokból táplálkozott. Nem a meséből származott, amelyről már Honti János megírta, hogy „más sorsot nem ismer, csak jót és szerencsét”, a mese hősét nem érheti végső kudarc, győzelmét még életében eléri. Az epika másik nagy forrásvidéke az eposz és a legenda, ahol a történet ugyancsak a hős diadalával ér véget, de nem oly eleve bizonyosan még életében; nem a szerencsés véletlenek láncolatán át, hanem kétségekkel, szenvedéssel, igazi kockázatokkal telve és gyakran – kiváltképp a legendákban – a hős mártíriuma, halála árán, mint erkölcsi diadal jut érvényre. A mese világa egyszerűbb, ott jó az, aki a hőssel tart, s rossz, aki ellene tesz. Az eposzban és legendában a hős zárt, törvényekkel szabályozott világrend könyörtelen gépezetében találhatja meg cselekvésének terét. Innen az a különbség a két ág között, hogy „a mese a világot keresi az emberben, a legenda pedig a világrendet akarja az emberbe plántálni”.¹⁵ Ehhez a többrétű, többféle kimenetelt is sejtető narrációs alaphoz igazodva az alaphang itt eleve retorizáltabb kellett, hogy legyen, a modulációnak már első pillanatban komolyabbá, sőt komorabbá kellett

¹⁵ HONTI János, *Válogatott tanulmányok*, Bp., 1962, 119-130.

válnia. Ha arról a regény megjelenésének idején már nem is lehetett szó, hogy – mint a régi eposzokban – a szerző egyenesen az istenek segítségéhez forduljon az előadás sikeréért, már szóválasztásaival, mondatfűzésével, stílushangulatával jeleznie illett, hogy még a hétköznapiakban megtörténhetőt is a hétköznapiság fölé emelve kívánja megformálni. A 19. századi magyar regény idetartozó művei nem az asztaltársaságok derűs elbeszélőnyelvét modellálták, hanem egy stíluseszközökben minél dúsabb mesterséges nyelvet teremtettek, mely néha a mondatok körmönfont bonyodalmasságát tekintve még a korabeli (részben még latin, részben már magyar) jogi nyelvvel is inkább érintkezett, mint a hétköznapi beszéddel. S ahogy a peres ügyek kétes kimenetelűek az ítélethirdetésig, akképp igyekezett ez a moduláció már az előadónyelv szintjén is feszültségfokozó bizonytalanságot támasztani.

Az életszerű beszédimitációval szemben, mely a mesélés áradó, derűs közvetlenségét próbálta modellálni, itt egy hangsúlyozottan artisztikus elbeszélőnyelv szólalt meg. Az idetartozó sűrűn retorizált nyelv a maga ugyancsak sokféle belső változatával mindig azt hangsúlyozta, hogy az irodalmiság, sőt, a legtágabb értelemben vett „literatúra” régi, nagy áramába kapcsolódik. Az emberi lét teljességét, a világ értelmének lényegét megragadni képes mítoszok és a mítoszokra épülő eposzok, vagy a középkori legendák keresztény szenvedéstörténeteinek magasrendű szellemi környezetével tart rokonságot. Ember és természet, ember és sors harca, az üdvözülés útja, a nemzet kialakulása, hősi tettek, a történelem nagy fordulói, a jelenkor széleskörű bírálata, az emberi lélek benső titkai, a boldogságkiváns és a boldogtalanná válás általános tanulságokkal szolgáló képletei: ilyen és ezekhez hasonló kérdéseket intonált már maga a megszólalási nyelv is, persze nem függetlenül az elbeszélés előre kitervelt mesevezetésétől.

Előfordult, hogy regények között nem is az adott téma és tartalom, hanem ez a modulációs különbség tett alapvető különbséget. Nagy Ignácra és Kuthy Lajosra egyaránt Eugène Sue volt hatással, mindketten a korabeli közállapotokat kívánták pellengérre állítani, a *Magyar titkokban* (1844-45) Bende, a tökéletes férfiú, aki egyes szám első személyben adja elő a történeteket sok kaland után leleplezi a nőket romlásba döntő úri betyárt, Sobrit. A *Hazai rejtelmekben* (1846-47) Kuthy hőse, Szalárdy Ödön tengernyi szenvedés után diadalmaskodik az ármánykodásokon. De hangütésben micsoda különbség volt a két egymáshoz időben közel keletkezett regény között! Hasonlítsuk össze Nagy Ignác derült humorral előadott történetnyitót berettyói komp-jelenetét Kuthy már-már mitikussá színezett – ugyancsak történetnyitó – hortobágyi árvízjelenetével, ahol a csárda „mint Ninive állt a szennyes tenger között”, a víz fogságában, „mint mater dolorosa térdel az ájtatos nő”, az elénk táruló kép pedig „felséges raffaeli”. Az artisztikus rájátszás kellékei ezek. Figyelemfelhívó jelzései annak, hogy itt a magas irodalom és a legnemesebb művészet hagyományaihoz, a tudós és tanult értekező próza tradíciójához csatlakozva alakul az elbeszélés nyelvi anyaga.

Hasonló különbség volt a későbbi évtizedek két legnagyobb írójának, Jókainak és Keménynek ezekben az években történt pályakezdése között is. A *Hétköznapiak* ahhoz a tradícióhoz állt közelebb, amely Gvadányi felől jött és többek között Gaál Györgyön, Fáy Andrásón, Gaál József elbeszélésein, Kisfaludy Károly *Sulyosdy Simonján* át érkezett el Nagy Ignáchoz és az 1840-es évekhez. Kemény *Gyulai Pálja* pedig másik nagy ághoz tartozott, mely az *Etelka*, *A székelyek Erdélyben* és a *Zalán futása* irányából közeledett az 1840-es évekhez. Barta János bíráló éllel említette, hogy Kemény a „vörösmartys eposzt követve túlságosan fennköltre”¹⁶ stilizálta regényét, Szegedy-Maszáék Mihály pedig arról írt, hogy Kemény a regényt a görög eposzokhoz hasonlóan műfajok fölött állónak tekintve „a magas költészet rangjára akarta emelni”¹⁷. Amit a nagyobb olvasóközönség mindmáig Kemény nehézkes, körülményeskedő

¹⁶ BARTA János, *Kemény Zsigmond* = KEMÉNY Zsigmond, *Gyulai Pál*, Bp., 1967, I, 78.

¹⁷ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kemény Zsigmond*, Bp., 1989, 97-98.

stílusaként emleget valójában nem volt egyéb, mint az artisztikus elbeszélőnyelvhez tartozó részletezés-igény, kifejtési pontosságra törekvés már nem is pusztán a „szépízlési élvezet”, hanem a bölcséleti, történeti és társadalmi értekezés szintjén. A részletezés, ahogy ő nevezte a „detailok varázsa” és a jellemrajz, amit hajlamos volt mindenek fölé emelni olyan később megvallott ars poeticáiban, mint az *Eszmék a regény és dráma körül* és az *Élet és irodalom* ugyancsak ehhez a tradíció-vonalhoz csatlakoztatta. Ehhez a vonalhoz álltak közel Jósika Walter Scott hatását magukon viselő történelmi regényei s ehhez a *Magyarország 1514-ben* is.

Az artisztikus elbeszélőnyelvről szólva meg kell még említeni ennek egy – ezekben a magyar elbeszélő-irodalom szempontjából korainak nevezhető évtizedekben előtérben álló – különös változatát, melynek eredete nem az eposzok nagyepikai hangjára volt visszavezethető. Említeni kell a levél- és naplóhangot. Az artisztikus elbeszélőnyelv legegyszerűbb, a lehetőségeit tekintve az életszerű beszédimitációhoz viszonylag legközelebb álló formája volt ez. De nem azonos vele. Mind a levél, mind a napló már keletkezését tekintve is az író kívüli olvasójának jelen nem létét feltételezi, szemben az életszerű beszédimitációnak éppen a közvetlenségre irányuló fikciójával. A levélformájú és a naplószerű elbeszélés egyaránt már kialakult és nagyrészt szokásokban rögzült írásbeli formák imitációja. Kötött műfaj-imitáció. Nálunk Mikessel kezdődött a soruk, de a későbbi fejleményekre nem annyira ő volt hatással, mint (ahogy már nála is) inkább külföldi minták szolgáltak ösztönzésül. Mindenekelőtt a szentimentalizmus prózájának az a vonala, amely Richardson *Clarissájával* kezdődően termékenyítően hatott Rousseau-ra, majd Goethe-re. Kármán *Fannijától Szalay Alphonse levelein* át Bajza *Ottiliájáig* a magyar levélregény, levélformájú elbeszélés ehhez az európai hagyományhoz csatlakozott. Ennek mentén jutott el Eötvös *Karthausijához*, mely a korábbiaknál elmosódottabban utánozta a levél és napló irodalmi forma-tradícióját, de művészi erejét tekintve a 19. század első felének legjelentősebb magyar regénye volt.

Az életszerű beszédimitáció körében új hangot hozott az 1840-es években a *János vitéz*: a népmesei imitáció friss hangját. Ez a hang azonban egyelőre a verses epikában honosodott meg, s csak igen hosszú idő elteltével szüremlett át a prózai elbeszélésbe. Az adomázó beszédmód mellett megjelenő népnyelvi elbeszélések nem a népmese hangfekvésében szólaltak meg, hanem közvetlen, naturális beszédimitációk voltak. A népmesei elbeszélőmód – minden közkeletű vélekedéssel ellentétben – stilizáltabb, retorizáltabb nyelvet használt, mind az adomázó narráció. Az életszerű beszédimitáció határhelyzetét jelölte: már-már átlépett az artisztikus elbeszélőnyelvbe – sőt, később, a 20. század elején fellépő szecessziós mesekultusz idején át is került oda a feldúsult stilizáció eszközei révén.

Amit a köznapi életben romantikus stílusnak neveznek, az legfeljebb a romantika egyik ágára volt érvényes és semmiképp nem képezte a romantika nagy korszakának lényegét. A romantika nem kifejezőmód volt, nem eszközök meghatározható együttese, hanem gondolatrendszer, világkép, javaslat arra, hogy mit tekintsen az ember elérendő céloknak, javaslat arra, hogy mivel kapcsolatban és milyen kérdéseket vessen föl, amikor a hétköznapi gyakorlati cselekvéseinek, rutinszerű eljárásrendjének végső, összegző lényegiségét meg akarja fogalmazni. Egyáltalán javaslat arra, hogy valamit tekintsen ilyen összegző, működtető erőnek, lényegiségnek, szubsztancialitásnak vagy jövőbe vetíthető képzetnek, amit aztán az élet értelmének lehet mondani. De ne magát az értelmet jelölje ki illetően célképzetnek, mint a felvilágosodás, hanem valami komplexebb, teltebb instanciát keressen. A romantika ezt a komplexebb, teltebb instanciát bizonyos kettősségek feloldásában vélte megtalálni, mintha a platonikus két világ, az idea és eidolon egyesíthető lenne, mintha lett volna egy boldog állapot, amikor ezek egyek voltak és ezt az állapotot helyre lehetne állítani, vagy lenne egy olyan távoli időszám, amikor meg lehet valósulnia az egyesülésnek, akár létezett valamikor, akár nem. A romantika elvont lényegszerűségét a Kant utáni filozófia és művészetbölcsélet fogalmazta meg legpontosabban. A kettősségek, mint a jelenvaló lét boldogtalanságának okai és ugyan-

akkor legyőzhetőségük remélhető vagy reménytelen, hősi keresése: ez volt közös alapvetése az egymástól szinte minden egyéb tekintetben eltérő gondolati kísérletezéseknek. Az „Egy”, mint ami értékesebb a „Kettő”-nél és a „Sok”-nál. Az azonosság, az differencia-nélküliség (az identitást gátló differenciák felszámolásának) elvont tételezése. A világ bipolaritásainak – objektum-szubjektum, szellem-anyag, lélek-természet, véges-végtelen, időbeli-időtlen stb. – redukciója, mint a fáradozásoknak értelmet adó utópia vagy teleologikus fejlődésképzet. Hegeltől, Schellingtől vagy Coleridge esztétikai írásaitól Schopenhaueren és Kierkegaardon át a romantikát szinte kiteljesítő Nietzscheig ilyen és ezekhez hasonló ideológiák teremtették meg a romantika alapvetését, melyek tovább bontódtak és rávetültek a társadalom gyakorlatiasabbnak hitt síkjaira: az olyan egymást egyensúlyozó fogalom párokra, mint az egyén és közösség, nemzet és emberiség. Útjuk a metafizikusan felfogott értékek csúcsaira vezetett, annak a szép antropológiai gondolatnak a megsejtetéséhez, hogy az ember fenség és a szabadság letéteményese.

A romantika agendajavaslatai, a megbeszélendők jegyzéke és megegyezésük abban, hogy ennek érdekében mit neveznek az irodalom számára létező valóságnak: ez működtette Jókai egész prózáját. Mint minden művészeti korszaknak, a romantikának is volt egy végletesebb, szertelenebb, nagyobb mozdulatokkal dolgozó ága, és volt egy kiegyensúlyozottabb, tárgyiasabb, higgadtabb oldala. Jókai az előbbihez tartozott. Köznapi szóhasználatban csak ezt nevezik romantikusnak, a másikat pedig realistának hívják nem kevés félreértést okozva az éles kettéválasztással. A stílusromantika és a stílusrealizmus lényegében ugyanannak az indulati-gondolati közösségnek a kétféle hangfekvése – hanghajlítása volt, ugyanazoknak megbeszélendőknek a megbeszélését tűzte ki célul és ugyanabból a valóságtételezésből indult ki. Jókai avval varázsolta el olvasóit, hogy a végletesebb, szertelenebb problémaexpozió, a jellemek, szituációk, meshelyzetek túlzásig vitt rajzolatát az életszerű beszédimitáció prózanyelvén mutatta be. Mint természetest adta elő, ami rendkívüli és hihetetlen volt. Remekül érezte meg az emberek nagy vágyódását a hihetlenségek hihetősége iránt, és zseniálisan sáfárkodott avval az illúziószomjjal, mely minden egészséges lélek mélyén időről időre feltámad. Ez az, amit korának nagy kritikusai, Gyulai Pál, Péterfy Jenő –, akik mákonynak nevezték regényeit és elbeszéléseit s minduntalan Kemény ábrázolásmódját vetették szembe az övével – nem értették meg. Nem kísérte figyelemmel a kritika és irodalomtörténet azt a benső, elkomoruló folyamatot sem, ahogy pályája végére Jókai elvesztette azokat az értékillúziókat, amelyek a megelőző hosszú évtizedek alatt táplálták mesemondását. Jókai a magyar irodalom máig legolvasottabb és mégis talán legfélreértettebb írója. 1903-ban megjelent utolsó regénye, *A mi lengyelünk főhőse*, Negrotin kapitány még a jellegzetes jókais „szupermenek” közé tartozik, aki rettenhetetlen katona, aztán leleményes gazdasági szakember, ha kell tökéletes mezőgazdász, ha a sors úgy hozza remek bányamérnök. Mindenhez ért, mindent tud, szellemi képességei ugyanúgy rendkívüliek, mint a fizikailag, nőhódító, délceg megjelenéséről már nem is beszélve. Csak éppen nem lesz boldog. A boldogság már lehetetlenné válik, már nincs happy end, a harmónia már elillant a világból, a másság feloldhatatlan akadályokat támaszt. A világ a vágyott Egy és Egész helyett az elkülönülő részek, töredékek és töredékesség felé halad. S mindezt Jókai visszatekintve írja le, a szabadságharc idejére és azt követő évekbe vetítve történetét. A híres komáromi tábor nem az eszmehűség szent végvárának, hanem az uraskodás és dzsentris hetvenkedés gyűjtőhelyének mutatkozik a regényben. Jókai már a 48-as illúziókkal is leszámol ebben az utolsó nagyepikai művében.

A 19. század közepén és második felében a vezető irodalomkritika Kemény Zsigmond és vele az artisztikus rájátszási kör prózája mellett foglalt állást. Erdélyi János és Gyulai Pál, majd később Péterfy Jenő is ezt támogatta. A nagyközönség azonban, mely vevője s evvel egy-szersmind megrendelője is lett az irodalomnak a másik oldalon állt. Áradó mesét kívánt, ahol az írásmű keretein belül elbeszélte elbeszélésből könnyen abba az illúzióba ringathatta magát, hogy az olvasás folyamán lelki szemei előtt lejátszat egy „igazi” történetet. A liège-i retorika

fogalmait kölcsönvéve a műfaj tudomásulvétele után az „histoire” szintjén kívánt olvasni, elhanyagolva a „récit” és a „discours” dimenzióit. Minél gyorsabban el akart jutni az „histoire”-hoz, és ebben a türelmetlenségben inkább akadályozó tényezőnek érezte a „récit” és a „discours” eszközrendszerét, minthogy élvezni és méltányolni tudta volna esztétikai értékteremtő funkcionálását. A 19. században fokozatosan táguló, bővülő, de még mindig viszonylag szűk olvasóközönség támogatta a magyar szépirodalmat. Az arisztokrácia és a kialakuló nagypolgárság nem magyarul olvasott. Herczeg Ferenc még a századfordulón játszódó *Andor és András* (1903) című regényében is kitért arra, hogy a gazdag nagypolgár lánynak, Szinger Adának nincsenek magyar könyvei. A magyar irodalomnak megnyert olvasók nagyobb része pedig nem a legműveltebbek köréből került ki. Ők elsősorban a történet és a mese szintjén olvastak epikus műveket. A szövegszerkezetet és az elbeszélőnyelvet szinte csak leküzdendő akadályként érzékelték az olvasásnak abban a célfolyamatában, hogy megtudják, kivel, mi történik és mi lesz a mese vége. Természetes, hogy ebben az olvasásszociológiailag meghatározott közegben az életszerű beszédimitáció mentén készült epikus művek váltak népszerűbbé. Itt a szövegszerkezet, ha oly sokágú volt is, mint Jókai egyik-másik regényéé, az akkori középrétegek számára kevesebb gondot okozott, könnyebben olvasták, mivel a mese a kevesebb stilizációs réteggel megterhelt elbeszélőnyelv jóvoltából közvetlenebbül, gyorsabban, kevesebb munkát igényelve juttatta el őket a kibontakozáshoz és kiteljesedéshez. (Ezt a különbséget a mai Jókai-olvasó kevésbé érzi, mert jószerint alig ismeri már a múlt századi diáknyelv és jogásznyelv akkor még közkeletű latinitásait.)

Az epikus művek keletkezett korpusza nemcsak mennyiségileg volt már imponáló, hanem jellegét tekintve is többféle lett. Imre László „szivárvány-elméletnek” nevezte módszerét, mellyel ezt a korpuszt (verses és prózai epikát egyaránt) vizsgálta: kifejezése azonban nemcsak a megközelítés rokonszenves módjára vonatkozhat, hanem a múlt századi magyar epika tényleges helyzetére is¹⁸. Amikor a korabeli kritika megpróbált szembeszállni az életszerű beszédimitációhoz tartozó epika könnyebb megoldásaival, sietősebb mesevezetésével, nagyobb vonalakkal dolgozó jellemrajzával, az igénytelenebb olvasókhoz hozzáhajló szövegszerkesztésével, nem vette figyelembe, hogy az 1850-es évek után átszíneződött az elbeszélésformák rajzolata. Túlságosan nagy szerepet töltött be Jókai és Kemény szembeállítás, az utóbbi védelme, az előbbi bírálata. Erdélyi 1855-ben még áttekintette a megelőző negyedszázad irodalmának jellegadó vonásait, de az ő korai halála után sem Gyulai, sem később Péterfy nem szentelt kellő figyelmet a két nagy ágon belül végbement változásoknak, átalakulásoknak, s nem vette észre azokat az új vonásokat, amelyek másfajta elbeszélőmódokat kereső kísérletekről tanúskodtak. Vagy ha észrevették, akkor az elutasítás gesztusát váltották ki belőlük. Ez történt pl. Beöthy Zsolt 1872-ben megjelent első regényével, a *Bíró Mártonnal*, amelyet Gyulai éppen azért kárhoztatott, ami előremozdító volt benne a megrögzült elbeszélési hanghajlításokhoz képest. Ez a regény ugyanis a keretes én-elbeszélés formáját követve, ha nem is következetesen, de itt is, ott is elmozdította az életszerű beszédimitáció megszokott adomázó módját a derült távolság érzékeltetéstől a keserűbb ironizálás irányába, a feszültségoldástól a feszültségkeltés felé. Gyulai éppen erre csapott le, mondván, ennek a boldogtalan szerelemről szóló regénynek a szerzője „holmi közönyös gunyorban keresi hol a tárgyilagosságot, hol a humort. (...) Mindenütt valami groteszk vegyül jellemzésébe s átcsap az elbeszélés hangjába is (...)” Hasonló bírálatban részesült Tolnai Lajos is *Az urak* című, ugyanabban az évben megjelent regényének „kesernyész íze” miatt, „amely nem tud humorra emelkedni, s olykor rideggé válik”.¹⁹

¹⁸ IMRE László, *Műfajok létformája XIX. századi epikánkban*, Debrecen, 1996, 22-24.

¹⁹ GYULAI Pál, *Újabb magyar regények = Uő, Bírálatok 1861-1903*, Bp., 1911, 126, 128-129.

Ugyanígy nem méltányolta a korabeli kritika azokat a szövegszerkezeti és elbeszélőnyelvi elmozdulásokat sem, amelyek a másik vonalon, az artisztikus elbeszélőnyelv vonalán következtek be az 1870-es évektől kezdődően. Az idetartozó regényeket csak kései nemzedékek kezdték felfedezni, már mélyen bennjárva a huszadik században: nemhogy a kortársak, de a premodernség és a Nyugat kritikusai sem értékelték érdemeiknek megfelelően. 1878-ban jelent meg Asbóth János regénye, az *Álmok álmodója*, de az irodalomtörténet-írás csak nyolcvan évvel később, a rákövetkező évszázad második felében fedezte fel narratológiai újdonságainak jelentőségét. Előbb Németh G. Béla, aztán mások is elemezték sajátos zenei szerkesztésmódját, amely – mint egyik legutóbbi elemzője írta – „nem csupán ornamentikus, hanem szövegszerkesztő funkcióval rendelkezik”.²⁰ A próza ezen a vonalon már egyre inkább a megformáltsággal, a szövegtesttel, a nyelvi hangulattal kezdett tartalmat sugalmazni, a történet maga kevésbé eseményes lett, állapotok rajzolatai kerültek a mozgalmas epizódok helyére s az elbeszélőnyelv úgy telítődött eszközökkel, hogy minél jobban felhívja magára a figyelmet. Az olvasói szokások változására volt ennek érvényesüléséhez szükség.

A romantikus olvasó az elbeszélőnyelvet és a szövegszerkezetet szinte átugrandó akadállynak tekintette és azon volt, hogy minél hamarabb rekonstruálhassa magában a történetet. A befogadási aktus az elbeszélőnyelvtől a szövegszerkezeten át a történet felé haladt, s az az elbeszélés vagy regény aratott nagyobb sikert, amelynél ez a haladás a leggyorsabb lehetett. Erdélyi János már 1855-ben Kemény részletező előadásmódját védelmezve ingerülten szót emelt ez ellen a lényegében irodalomellenes olvasásmód ellen. „Mit keressek a regényben vagy drámában? A sebes lefolyást? Ám legyen, de legsebesebben foly le az üresség (...)”.²¹ Üresség és teltség azonban még sokáig olyan tartalmi mozzanatokra vonatkoztak a kritika szótárában, mint a helyzetek valóságossága és az alakok hiteles jellemzése, ahol mind a hitelesség, mind a valóság (mint mindig, akkor is) persze prekoncepciók fogalmak voltak. Vagyis a hitelességhez hitelesítési eljárások tartoztak, s a kor azt fogadta el hitelesnek, ami ezeknek eleget tett. A kritika pedig egyelőre még nem vonta a megítélés körébe az elbeszélőnyelvet.

Mikszáth Kálmán volt az első magyar író, akinél a közönség rájött arra, hogy az elbeszélőnyelv önálló értékekkel is bír, mivel a kibontakozó történet mellett külön is élvezhető, olyan módon, ahogy a költészet nyelve. Nem egyszerűen vehikulum, amelynek az a feladata, hogy sebes folyással elvezessen a történethez, hanem olyasvalami, amelynek önálló élete is van. Mikszáth regényeiben és elbeszéléseiben még hozta mindazt a tartalmat, amit a későromantika elvárt és megkívánt, de e prekoncepciók tartalmi tényezőket (küzdelmeket, lelepleződések, győzelmeket, értékmegtestesüléseket) a nyelvi előadás olyan csodálatos, színes, kedves humorú, ízes rétegével gyúrta össze mely az átlagolvasó számára is kezdett legalább olyan vonzó és élvezetes lenni, mint az elbeszélt történet. Bűbájos, remek meséket talált ki, megszólalt a leleplező igazság hangján is, megalkotott, sok szálból szőtt alakjai beopták magukat az olvasók szívébe. Valódi prózatörténeti jelentősége mégsem elsősorban meséiben és jellemfestésében, hanem elbeszélői modorában rejlik. Prózája az életszerű beszédimitáció sorába tartozott, látszólag mentes volt minden artisztikumtól, stilizációs rájátszástól, valójában megalkotta önmaga nagyszerű stilizációját: egy olyan elbeszélőnyelvet teremtett, mely először állította meg az olvasó tovasikló tekintetét a magyar prózában, s elsőnek ösztönözte az olvasót arra, hogy elidőzzön ennél az elbeszélőnyelvnél és ne csak a történet fordulatait keresse. Ez a különös elbeszélőnyelv még alapvetően a mesélésre orientálódott, még alapvető célját látta a történetmondásban, mégis e célkitűzéssel és narrációs feladatvállalással szinte ellentétben elsőnek lazította fel a magyar elbeszélés mese-kötélkei, elsőnek vonta kétségbe meseköz-

²⁰ MILBACHER Róbert, „valamit jelenteni akartam”, Asbóth János: *Álmok álmodója*, Alföld, 1998, 1. sz., 54.

²¹ Erdélyi János válogatott művei, s.a.r. LUKÁCSY Sándor, Bp., 1961, 310.

pontúság elsőbbségét a prózai elbeszélésben. A pályakezdésből kibontakozó Krúdy majd ennek lett másként megvalósító folytatója – és amikor 20. századi irodalomtörténetek a pályakezdő Krúdy „mikszahtos” korszakáról beszélnek, akkor félreértik nemcsak Krúdy korai szakaszát, hanem Mikszáth jelentőségét is. Mikszáth nagy prózateremtő leleménye abban a megejtő, bámulatos nyelvi rétegben rejtett, amellyel bevonta történeteit, nem pedig abban, amit e bevonat alatt működtetett. A narratív nyelv nála fordult át – a nagyobb közönség számára is érzékelhetően – lényegi elemmé, értéktartalmat alkotó tényezővé. E fordulat után kezdetünk el beszélni a premodernség magyar prózájának fejezetéről.

1999

KÉRDÉSEK AZ ETIKUMRÓL ÉS ESZTÉTIKUMRÓL

Vannak korszakok, melyekben a nyelvhasználat alapvető érték kategóriákat, sőt egész értékosztályokat is aszimmetrikus ellenfogalmak módjára tölt meg jelentéssel. Mint ismeretes, Koselleck a történeti-politikai beszédmodokat vizsgálva emelte ki azokat a fogalompárokat (hellén – barbár; keresztény – pogány stb.), amelyek mentén az európai történelem során a beszélők megkülönböztették önmagukat másoktól, amelyek mentén elkülönítették azt a közösséget, melyhez tartoznak a rajtuk kívülállóktól, azoktól, akiket idegeneknek tartottak. Ezeknek a történeti-politikai öndefinícióhoz tartozó fogalompároknak Koselleck szerint az a sajátosságuk, hogy úgy osztják két félre a világot, hogy az a fél, ahová a beszélő és az ő közössége tartozik, mintegy elorozza az értékeket a másik elől. A szembenállók, az „ők”, a mások, vagyis az idegenek főként negatív jelzőket kapnak, a pozitívumok túlnyomóan a „mi” oldalára kerülnek. Az öndefiníciós aktus a saját közösséget aránytalan mértékben ruházza fel jó tulajdonságokkal, a nem odatartozókat pedig rossz tulajdonságokkal. Ezért nevezte Koselleck ezeket a duális fogalmakat aszimmetrikus ellenfogalmaknak.²² De mivel nemcsak a történeti-politikai gondolkodást hatja át az a fajta hatalmi beszédmód, amely létrehozta ezeket a fogalompárokat, hanem a szellemi élet, a tudomány és a művészetkritika sem mentes a hatalmi beszédétől, ezért időről időre itt is létrejönnek aszimmetrikus ellenfogalmak. A saját irány, a saját beállítódás definíciója itt is kifosztja az értékeket és a maga oldalán halmozza fel őket. Mégpedig olyan módon, hogy bizonyos korokban egész értékosztályokat iktat ki. A saját irányt az egyik értékosztály nevével illeti, a rajta kívülállókat pedig egy másikkal, amelyet a definíciós aktusban aztán megfoszt minden pozitívumtól. Így állítódik szembe egymással bizonyos korokban az esztétika értékosztálya és az etikaé. Mintha egyik tagadása lenne a másiknak, mintha az egyik kifejlődése kizárná a másik létezését. Az ilyen korszakok mintegy dekonstruálják a kalokagathia eszményét, s a közösség – ebben az esetben a művész-társadalom és a kultúrateremtő elit – öndefinícióját éles értékválasztás elé állítják.

Erkölcsnélküli szépség vagy szépségnélküli erkölcs? Ezeknek a véglet-lehetőségeknek elképzelt konfliktusa már-már jelleg meghatározó módon szerepel a 19. század utolsó harmadának és a 20. század elejének euró-amerikai művészetében és irodalmában. Abban a korszakban, amelyet előmodernségnek, premodernségnek, klasszikus modernségnek szokott nevezni a szakirodalom. Ismert példája ennek Thomas Mann tételdrámája, vagy úgy is lehet mondani, dramatizált formában írott novellája, a *Fiorenza*. Már ideje és helyszíne jellemző volt a századvég és századelő esztétizmusának megújuló reneszánsz-kultuszára, a reneszánszizmusra, mely élesen vetette föl a kérdést, mi legyen előbbre való érték az esztétika vagy az etika, melyik szorítsa ki a másikat, melyik szabja meg a másik irányát. Az 1904-ben írott és a quattrocento Firenzéjében játszódó elvdráma éppen erről az elv-kettősségről szól. Két princípium, két lehántott, végletekig kiélezett világelv ütközik össze benne, két akarat, két indíttatás harcol egymással: a szépségvágy és az ellene feltámadó erkölcsi szigorúság. Az egyik oldalon Lorenzo de Medici és humanista környezete, Poliziano, Pico della Mirandola, Ficino, festők, írók, tudós férfiak, akik mind a szépségelv bűvöletében élnek. Velük szemben Savonarola áll, a komor, vézna horgasorrú, testi mivoltában csúnya szerzetes, aki megszállott próféta módjára, izzó szavakkal ostromozza őket a szószékről, és nem is sikertelenül, mert hajthatatlan erkölcsi elveivel meghódítani látszik Firenze népét. Lorenzo, a „szépség ura” ahogy hódolói nevezik, nem sokra becsüli az erkölcsöt, „a szépség több a törvénynél, a becsületnél is több” – mondja. Arra törekszik, hogy minden rútat, minden szomorút és mindent,

²² Reinhart KOSELLECK, *Az aszimmetrikus ellenfogalmak történeti-politikai szemantikája*, Bp., 1997, 8-9.

ami gyötörheti az embert, elhárítson magától, és csak a szépségnek és vidámságnak nyíljon meg. Poliziano szerint az erkölcs a legósdibb, legtúlhaladottabb, legunalmasabb és legüresebb dolog a világon. Ghino arról beszél, hogy a szabad művésznek nincsenek erkölcsi alapelvei. Aldobrandino, akit a Savonarola prédikációi által feltüzelt tömeg megver az utcán egy ledérnek mondható Madonna-ábrázolása miatt, a művészet öntörvényűségével érvel. Amikor dolgozik, mondja, nem annyira a Szűzanyával foglalkozik, mint avval, hogy egy bizonyos árnyalatú zöld szín összeillik-e egy bizonyos árnyalatú pirossal. A szépség-elv ebben a világban együtt jár a derűvel, összekapcsolódik a felhőtlen életszeretettel. Lorenzo, amikor halálos betegen oktatja kisebbik fiát, Giovannit, akiből évek múltán majd X. Leo pápa lesz, azt hagyja rá eszmei örökségül, hogy a Vatikán hárfazenétől és vidámságtól legyen hangos az ő pásztorkodása idején és viruljanak a szépművészetek. De vannak, akik már érzik Savonarola eszméinek erejét. Botticelli meghasonlik addigi önmagával. Azt üzeni a Magnificónak, hogy ő, aki addig a sátánt szolgálta, most Krisztus királyt fogja szolgálni, akiről „Giolamo próféta” szól Firenzében. A tét a – hangoztatott elvek mögött – a hatalom megtartása vagy elragadása, a Firenze fölötti uralom. Lorenzóék beszéde éppúgy hatalmi beszéd, mint Savonaróláé, aki a lélekre hivatkozik a szépséggel szemben. A lelket kell szolgálni, nem a szépséget, nem az érzékeket – prédikálja, harsogja gyülekezetének. A szépség sohasem érti meg a lelket – kiáltja indulatos mozdulatokkal kísérve. Savonarola úgy veti meg és veti el a művészetet, ahogy a humanisták elvetik az erkölcsöt. Esztétika és etika két külön világ, két kiengesztelhetetlen félteke a dráma jeleneteiben.

Savonarola bizonyos vonásaiban nem nehéz felismerni a későbbi Naphta egynémely tulajdonságát, tanúskodván arról, hogy fokozatosan, hosszan és körültekintően formálódott a híres regényfigura alakja. Sőt, a dráma írásának idején már volt Thomas Mann-nak egy korábbi novellája, amely hasonló konfliktusra épült és fölvezetett egy hasonló indítékú jellemet. A *Gladius Dei* főszereplője külalakjában is a szigorú barát képzőművészetből ismert alakját mintázza, s Hieronymusnak hívják, ami Savonarola keresztnéve is volt. „A művészet virágzik, a művészet uralmon van, a művészet mosolyogva nyújtja a város fölé rózsafonatos jogarát” – mondja a századforduló-századelő idején játszódó történet narrátora. Hieronymus elvakult és megszállott fiatalember, aki egy napon hangokat hall az égből, szózatot, amely arra hívja fel, hogy lépjen közbe és emelje fel szavát a ledér elvetemültség, az orcátlan szépségmámor ellen. Csuklyás köpenyébe burkolózva, izzó szemmel állít be egy népszerű műkereskedésbe és követeli, hogy a kiraktból távolítsanak el egy képet, amely illetlenül ábrázolja a Madonnát. Vessék tűzbe, aztán a többi képet is, mindet, valamennyit semmisítsék meg. Mert nem a szépség jegyében született művészetre van szükség, nem az érzékek fokozására, hanem a lélek üdvözülésére, olyan művészetre, amely kioltja a test utálatos szenvedélyeit.

Hogy az esztétika és etika, mint aszimmetrikus ellenfogalmak hogyan helyezkedtek el, és hogyan változtak a 19. század utolsó harmadának és a 20. század elejének irodalom-meghatározó világképében arra azért is említésre érdemes példa a *Fiorenza*, mert ismeretes a mű szubjektív szerzői interpretációja, ideológiai alapú önelemzése. Thomas Mann ugyanis később, pályájának egy fontos választóján visszatért korábbi művére. Az 1918-ban befejezett, hosszú, terjedelmes, sőt terjengős esszékönyvében, az *Egy apolitikus ember elmélete*iben azt írta róla, hogy a *Fiorenza* a művészet demokratizálódásának szatírája volt, azé a gyermekes buzgalomé, amellyel a tételdráma megírásának kora, a századforduló hatalmába kerítette a művészetet és a szépséget. Mégpedig olyannyira hatalmába kerítette, hogy „a szellemet már valóban csakis az esztétikum jegyében és értelmében fogta fel”. Hogy ezt megmutassa, leleplezze, szatirizálja, ezért léptetett fel vele szembe egy másik, másfajta szellemet, „a szellemet, mint morált”.²³ 1918-ban azonban, abból a szemszögből, ahonnan az *Apolitikus embert* írta,

²³ Thomas MANN, *Egy apolitikus ember elmélete*, Bp., 2000, 341.

az aszimmetrikus ellenfogalmak értékpólusai átfordulni látszottak. Évek teltek el a *Fiorenza* után és a háború alatt Thomas Mann már úgy látta, hogy éppenséggel a morál-szellem támadt fel és került túlsúlyba. A morál, mint politika, mint politikailag átítatott minőség jutott uralomra, vagy legalábbis fenyegetett uralom-átvétellel. A politika nevében ágáló erény. A politika céljait szolgáló erény. Az esszékönyvben ez ellen az uralmi hódítás, szellemi előretörés ellen emelt szót – azóta sokat és joggal vitatott módon. (Később vitatta ő maga is, s a korrekció és újragondolás már a *Varázsheggyel* elkezdődött.)

Az esszékönyv bonyolultan előrehaladó, szerteágazó gondolatmenetének tulajdonképpen politikai-publicisztikai alapja volt. Tudniillik maga is egy bizonyos politikai publicisztika ellen szólamlott fel: az ellen a háborúellenes irodalmi publicisztika ellen, amely liberális és demokratikus eszméket hangoztatva – Thomas Mann szerint – lényegét tekintve az antant-hatalmak oldalára állt a háború alatt. Az esszékönyv – Thomas Mann memorandumnak is nevezte²⁴ – abból a németiség-felfogásból indult ki, amely a „Kelet és Nyugat közti német magányról”²⁵ szokott beszélni, avval a hozzátennivalóval, amelyet Dosztojevszkij írt, hogy Németország soha nem is akart egyesülni a nyugati világ nagyobbik részével. Már Arme-niusszal harcolni kezdett a római világ ellen.²⁶ Ez a nem-nyugati, Nyugat-tagadó vagy épen Nyugat-ellenes német hagyomány szólalt meg a könyvben. A konzervatív németiség. Ennek szemhatárán tűntek fel az olyan értékpolarizálások, mint amilyen az volt, amely egy dimenzió egyik oldalára állította az irodalmat, vele szembe pedig a költészetet és zenét helyezte el. Mondván, az irodalom a római Nyugat sajátja, a költészet és zene inkább a német léleké.²⁷ Az irodalom azonos a civilizációval, a civilizáció pedig politizál, s jakobinus szellemhez és forradalomhoz vezet. A könyv irodalmon itt nem szépirodalmat, hanem publicisztikát, esszét, gondolati irodalmat értett, s bár erre bőbeszédűségében sem tért ki, a regényt és novellát (persze a publicisztikai megnyilatkozásoknak alá nem vetett regényt és novellát) inkább a másik oldalhoz, a zenéhez és költészethez kapcsolta. A tulajdonképpeni irodalmat, szépirodalmat a fogalmi megkülönböztetések ellenére együtt tartotta a költészet címszava alatt. De a gondolat lényege nem is a műfaji szétválasztásban, megkülönböztetésben, csoportosításban rejlett, hanem a civilizációval való szembeállításban. (Majd Gottfried Benn, amikor évtizedekkel később kijelenti, hogy az irodalom nem kultúra, ugyanehhez a forráshoz tér vissza.²⁸) Az indíték: leválasztani a művészetet a civilizáció vagy a kultúra funkcionálásáról, és sajátos funkcióját éppen civilizációs és kulturális funkció nélküliségében föllelni. Valami ösztönösebb, állandóbb, irracionálisabb minőségben.

Thomas Mann 1918-ban civilizációs irodalmárnak nevezte el azt az irodalmárt, aki ezt a megkülönböztetést nem volt hajlandó végrehajtani, aki a civilizáció pártjára állt. Aki a szabadság és demokrácia jelszavait hirdette, jelszavakat, melyek Róma és a Nyugat jelszavai voltak, jelszavakat, melyek – szerinte ott és akkor a háború alatt és a német összeomlás idején – az antanthoz, az angolokhoz és franciákhoz tartoztak.²⁹ Mármint az a kérdés, hogy hogyan mutatkozott meg ebben a fénytörésben az esztétizmusnak és eticizmusnak az a polarizálása, amely a korábbi tételdráma, a *Fiorenza* alapját képezte? Ott a satíra éle – az író megvallott szándéka szerint – az esztétikai életvitel ellen irányult, és Savonarola, mint az etikai szemlélet

²⁴ Uo., 7.

²⁵ Uo., 43.

²⁶ Uo., 37.

²⁷ Uo., 44-45.

²⁸ G. Bennt idézi KULCSÁR Szabó Ernő, It, 1998, 3. sz., 364.

²⁹ Thomas MANN, i.m., 49, 525.

megtestesítője e szatíra kiemelő, plasztikusabbá tevő ellenpontjaként szerepelt benne. Első pillanatban úgy tűnik, hogy 1918-ra Thomas Mann egyszerűen megfordította az értékhangsúlyt azon az értékdimenzió, amelynek két pólusát a „szellem, mint esztétika” és a „szellem, mint etika” jelöli. A századelőn, az európai esztétizmus hullámhegyén megírta ennek az életvitelnek a kritikáját, a háború alatt azonban, amikor úgy érezte, hogy egy etizáló-politizáló szellem lett uralkodóvá, amely ráadásul inkább a Németországgal szembenálló hatalmak értékvilágának igazát hirdeti, akkor pedig visszafordult a nempolitizáló esztétizmushoz. Ez a megállapítás azonban nem felelne meg az igazságnak. Először is Thomas Mann hosszú könyvének nemcsak címével, hanem egész retorikájával elutasította ugyan a politizálást, de mégis minduntalan politizált benne. Mégpedig konzervatív módon, retrográd módon politizált, olyasfajta fordulattal korábbi pályaszakához képest, mint amilyen fordulatot nálunk Szabó Dezső hajtott végre *Az individualizmus csődje* című (a Thomas Mannénál sokkal rövidebb) tanulmányával 1915-ben.

Másodszor a „civilizációs irodalmárt”, másik nevén „politikai entellektüelt” éppen nem a morálfilozófiából, hanem az esztétizmusból eredeztette. A könyv érvelése szerint ugyanis nemcsak az az esztéta, aki elutasít mindent, ami nem aisztheszisz, hanem az is, aki elvont fogalmakba szerelmes, aki megragad általánosságok ismétlésénél és átlendül a politizálásba. „Mindenütt, ahol irodalom és politika áthatja egymást, ahol politizálódik a szellem, amennyiben minden nagy absztraktum: igazság, szabadság, jog, emberség megszűnik legvégső és legmagasabb rendű morálfilozófiai probléma lenni, és merőben politikai jelentést ölt, (...) ahol másrészt a politika irodalmiasodik” ott kialakul ez a típus.³⁰ Ennek a típusnak – Thomas Mann szerint – nem a mélyebb morális gondolkodás a sajátja, hanem egy felszínes, ám hangzatos erényszelem jellemzi. (A morál és erény alapvetően vitatható Thomas Mann-i megkülönböztetését itt nem elemezhetjük.) A civilizációs irodalmár úgy politizál, hogy mindig hagy maga mögött visszavonulási utat, amelyen bármikor visszatérhet az esztétizmusba, ahonnan jön. Úgy politizál, olyan felelőtlenességgel hangoztat politikai eszméket, hogy közben bármely pillanatban kész a visszavonulásra a művészet mögé.³¹ A civilizációs irodalmár tehát nem áll sem a tiszta esztétika (ahova vissza-visszatérhet), sem a tiszta morál (ahová lényegében nincs igazi átjárása) alapján. Hanem valahol a kettő között helyezkedik el, és ez a köztes tér az, amit Thomas Mann politizálásnak nevez.

A könyvből a többszörös fogalom-megkülönböztetések nyomán egész kis tipológia rajzolódik ki az esztétika – etika dimenziójával kapcsolatban. A kárhoztatott civilizációs irodalmárt egyik oldalról a tiszta esztéta, a másiktól a tiszta moralista fogja közre. Tiszta esztéta példája Baudelaire, „aki 1848-at mulatságosnak nevezte és azt írta naplójába, hogy Robespierre-t »csak azért lehet becsülni, mert írt néhány szép irodalmi mondatot«. A tiszta esztétizmus a legintenzívebb hatásokra képes. Mint O. Wilde Saloméja, a gonosz és szép élet igazsága rejlik benne.” A másik oldalon ott áll a tiszta moralista. Ennek példája Tolsztoj, „aki a morál nevében elvetette az egész művészetet és a *Tamás bátya kunyhóját* magasan Beethoven és Shakespeare fölé helyezte.”³² Thomas Mann a könyv gondolatmenete során a civilizációs irodalmár, a tiszta esztéta és a tiszta moralista három típusa mellé fölvetett egy negyediket is. Ennek nem adott egy-két szóval megjelölhető elnevezést, hanem megpróbálta körülírni. A könyv írása közben olvasta el Baumgarten Ferenc Conrad Ferdinand Meyrerről szóló monográfiáját, s a svájci író munkásságának abban kifejtett interpretációja indította negyedik típus felvázolására. Ez a negyedik típus – mint írta – „a polgáriasság és a művészsors külön-

³⁰ Uo., 342.

³¹ Uo., 488.

³² Uo., 489.

leges és személyes elegyén alapul, a szép elvetemültség világának és a protestáns szellemnek a kölcsönhatásán”.³³ A típuskülönbséget talán úgy lehet megfogalmazni, hogy a civilizációs irodalmár moralizáló-politikai eszmét hirdet, a Meyer-típusnál a szöveg egész beállítódásával, állásfoglalásával sugalmaz erkölcsi magatartást, ami nem köthető a szöveg egy-egy helyéhez, tételes mondatokhoz, nem tematizálódik a szövegben.

A könyvben fölvetődő és minden terjengőssége ellenére megválaszolatlanul maradó kérdések között alighanem éppen ezen a ponton merülnek fel a legkevésbé megválaszolható, és mégis leggyümölcsözőbb kérdések. Ha a művész – amint azt a könyv kifejti – az érzelmeknek és a szellemnek a kalandora, aki „hajlamos a természetellenességre, és a szakadékba szédülésre, nyitott a veszedelmes-kártékony felé”³⁴, akkor hogyan őrizheti meg egyszersmind a moralista felelősségét, a moralistáét, aki mindig hajlamos a képrombolásra az erkölcs nevében? Másfelől pedig hogyan maradhat – mint írja – „ösesztéta” a „»szolgáló« (Thomas Mann itt egész max weberes kifejezést használ) szociál-moralista és az eltökélt emberszeretet hirdetője?”³⁵ Az „elegy” és „kölcsönhatás” hogyanja és mibenléte kifejtetlen marad a reflexiókkal, önmagyarázatokkal, sűrűn teleszótt szövegben. C.F. Meyer alakja inkább csak a kíváncsú ideál jelölője lesz, aki nem feloldja, és nem megszünteti, hanem egybefoglalja az ellentéteket, mintegy önmagában határolja őket.

*

Thomas Mann esszékönyve hosszú időre feledésbe ment. Ő maga másfelé fordult, a náci uralom idején maga sem tartózkodott már attól, amit 1918-as könyvében civilizációs irodalomnak nevezett (gondoljunk a Konrad Falkélval együtt jegyzett *Mass und Wert* című folyóiratra). Európa-szerte szükség lett a politizáló íróra, aki általános morális elvekre hivatkozva lényegében aktuális politikai kérdésekben foglal állást még akkor is, ha ezt úgy teszi, hogy közben maga mögött tudja a visszautat az esztétizmus bensőségéhez vagy éppen kalandjához. Szükség volt e típusra később is, a szovjet diktatúra, az újabb háborús fenyegetettség, a zárt társadalom különféle formáinak korszakában. A magyar irodalomtörténet és kritikaírás sem tudja kikerülni, hogy a váltakozó periódusok saját maguk által kitermelt értékigényeit is tekintetbe véve ne számoljon ennek a típusnak, ennek a magatartásformának irodalmi, gondolati értékeivel. Az ezredvég, az 1990-es évek hazai irodalomtörténetében nem is vonta kétségbe senki, hogy az irodalmi-szellemi életet minden korszakban összetett és heterogén értékvilág működteti, hogy az involvációknak nemcsak egymásmelletti többféleségük van, hanem rétegzettségük, vertikálisuk is létezik. Viták inkább a körül bontakoztak ki, és tartanak máig, hogy ha ez így van, akkor a vertikálisan egymásra települő rétegek lebonthatók-e egymásról. El lehet-e jutni valami fundamentumhoz? Nem vitatva, hogy a szellemi élet, mint egy hipotetikusan létező élővilág a maga anyagcseréjéhez és önfenntartásához értékek, értékfeltételezések sokféleségét fogyasztja, a kérdés úgy hangzik, hogy nem lehet-e ezen a sokféleségen belül közelebb kerülni ahhoz, amit szűkebb értelemben (és fogalmilag eléggé meghatározhatatlanul) irodalomnak és azon belül irodalmi műalkotásnak neveznek. Nincs-e ennek valamilyen alaprétege, amelyre a többi épül, valamilyen alaprétege, amely az irodalom mibenlétét, vagy legalább előfeltételét meghatározhatná?

Az ilyen értelemben felfogott alapréteg valószínűleg olyan elméleti feltételezés, amely műveletileg nem kivitelezhető (nem igazolható, nem is cáfolható). Az irodalomtörténet „gyakorlati” munkájában többre vezet a kételkedés, a józan szkepszis, többre vezet a bizalmatlanság

³³ Uo., 483.

³⁴ Uo., 359.

³⁵ Uo., 485.

az erős állításokkal, elhatároló, kizáró, szétválasztó mozdulatokkal szemben, amikor arról van szó, hogy mi nem tartozik hozzá ehhez az alaphoz. Kételkedés abban, hogy a műalkotásban benne lévő és egymáson elhelyezkedő értékrétegek lebonthatók lennének, mint a régészeti ásatásoknál az egymásra épített épületrétegek. Kételkedés abban, hogy műalkotások alapjának tekinthető esztétikum tisztán elkülöníthető lenne, hogy létezne olyan szövegelemzési eljárás, szövegértelmezési módszer, amellyel a nyelvi értékvonatkozások mentén az esztétikai érték vegytisztán lepárolható volna. Kimutatható lenne, mint az elektrolízisnél a víz alkotóelemei. Vagy üledékként ottmaradna az edény alján. Úgy, ahogy más értékminőségek megragadhatók. Ugyanis a nem-esztétikai értékek, ahogy Henryk Markiewicz nevezi őket, „transzgresszív értékek” (szociális, személyi, dologi, ismereti értékek, nyelvhasználati-stílusértékek, érintkezési, magatartási formák stb.)³⁶ általában kielégítő módon (pozitivistá kifejezéssel élve:) „kigyűjthetők” egy-egy irodalmi műből, csoportosíthatók és értelmezhetők, elemezhetők és értékelhetők. Ezek nyomán a diszkrét eljárások nyomán alakultak ki az irodalomtudomány olyan aldiszciplínái, mint az irodalomszociológia, irodalompszichológia, mentalitástörténet, eszmetörténet stb., amelyek részben a társtudományok kérdésfeleletései felől közelednek az irodalmi műalkotásokhoz, irányzatokhoz, áramlatokhoz, korszakjelenségekhez. Műalkotásokról lehet szociológiai, pszichológiai, történeti, politikai stb. szempontból beszélni, anélkül, hogy éppen művészi, esztétikai hatásuk előtérbe kerülne. Az esztétikai hatást azonban nem lehet előtérbe állítani a műalkotások érték-komplexitásának tudomásulvétele nélkül.

Úgy látszik, hogy csak az esztétikai érték áll ellen a módszeresen megszervezhető, értelmező-értékelő vizsgálatnak. Úgy látszik, az esztétikai tapasztalat nem különíthető el valamiféle értelmezési eljárás-sorozattal, az egyes művek befogadása a maga egész időiségével, történéssével mindig aktus-komplexitásként működik. Ha van az esztétikának és irodalomtudománynak tapasztalati hagyománya, az éppen az, hogy a művészi alkotás hatása a maga történéseiben mindig komplexitásként működik, a műalkotás különféle értékek összetettségeként lép a befogadóval párbeszédbe. Az esztétikai érték bonthatatlanul együtt hat benne más értékekkel. Együtt hat azokkal az értéktartományokkal is, amelyeket az etika, vagy morálfilozófia elemez, rendszerez és kategorizál a bölcsélet oldaláról, és amelyek éppen a legutóbbi időben kerültek a figyelem előterébe. Tanúsítván azt a hullámozást, már-már periodikusnak mondható mozgást, amely a művészetekkel szemben elfoglalt álláspontokban (Platón művészetellenessége, Arisztotelész művészetpártolása), ars poeticákban, módszerekben, sőt egész művelődési szakaszokban, periódusokban megnyilvánult, és aminek nyomán esztétika és etika, esztétizmus és eticizmus egymás ellenfogalmaivá alakulnak. Míg egy másik törekvés – ugyancsak a görögség óta – épen bonthatatlan egymásrautaltságukat, alapvető kapcsolatukat próbálta hangsúlyozni a kalokagathija eszméjének jegyében. Amikor Geoffrey Hartman a meg nem határozhatóság hermeneutikájáról beszél az irodalomkritikával kapcsolatban, akkor lényegében ezt az érték-komplexitást veszi tekintetbe.³⁷

*

A kert szelíd, ábrándos motívuma mellett feltűnt a 19. század második felének szépségkultuszában egy felkavaró, agresszív motívum is, az izgató, gyönyörű leány: Salome. Gustave Moreau két ízben is megfestette alakját, mindkettő az 1870-es évek leghíresebb képei közé tartozott, a szépség és gyönyör, az érzékiség és bűn izgató, fenséges kapcsolatát és győzedelmét fejezte ki, és attól kezdve annak az erotikának a szellemiségét terjesztette, amely a szépségkultusz minden megnyilatkozása közül legélesebben állt szemben a biedermeieres polgár-erkölccsel. Moreau festményei egész sorozatot indítottak el. A két festmény szerepet

³⁶ Erről részletesebben: Helikon, 1978, 3. sz., 261.

³⁷ Idézi Robert EAGLESTONE, *Ethical Criticism: Reading after Lévinas*, Edinburgh, 1997, 3.

kapott az esztétista életvitelt bemutató legjelentősebb regényben, *A különben*, Huysmans beleírta őket a történetbe és kis művészettörténeti esszé gyanánt értekezett róluk. Wilde blaszfémikus színművet írt az evangéliumi történetből, Richard Strauss operát komponált a darabra, Lévy-Bruhl megfestette a jelenetet, amelyet Wilde átalakított, és amely megbotránkozást keltett a darab keletkezésének idején. (A hatás-komplexiást tekintve nem szabad megfeledkeznünk Klimt nagyszerű szecessziós *Juditjáról* sem.) A Salome-motívum megjelent a Nyugat hasábjain is (ha nem is gyakran), példának lehet idézni Szomory Dezső furcsán modern, bizarr novelláját az *Alice, a jó gyilkost* 1909-ből, vagy a kevésbé ismert Tóth Wanda *Páholysarok* című elbeszélését 1913-ból. A századvég és századelő izmusait tehát átjárta az érzékiség és az erkölcsi szabályokat áthágó szépség kultusza, az, amit Thomas Mann elvetemültségnek nevezett. Nietzsche hatásának is tulajdonították ezt a kultuszt. Nietzsche hatásának, aki hadjáratot indított a morál ellen, aki hevesen ostromozta a kereszténységet és a keresztény erkölcsi normákat. Esztétika és esztétizmus az etika és eticizmus felülkerekedő ellenfogalma lett ebben a gondolkodási hullámban.

Ugyanakkor elindult az ellenkező mozgás is. Thomas Mann tiltakozott az ellen, hogy Nietzschét az esztétista magatartás és világnézet megalapozói közé sorolják, ő éppen ellenkezőleg, nagy moralistának tartotta. Esszékönyvében idézte, amit Nietzsche Rhodénak mondott, hogy „természetes elégedettséget az olyan művészet és filozófia nyújt számára, amelyben érezhető »az etikai levegő, a fausti levegő, kereszt, halál és sírbolt«”.³⁸ Henry James az *Egy hölgy arcképében* egy hosszú és bonyolult történet alapjává tette az esztétika – etika ellenfogalmait, és noha lezáratlanul hagyta a mesét, félreérthetetlen volt kritikája az esztétizmussal szemben. Huysmans a *Különc* után írt regényével (*Ott lenn*) távolodott el az esztétista világszemlélettől, aztán belépett a francia konvertiták sorába és megírta az *Úton* és a *Katedrális* című regényét. Bourget *A tanítványban* számolt le a pozitivizmussal, relativizmussal, esztétizmussal, Oscar Wilde a *Dorian Gray arcképében* az esztétista életvitel tragédiába vezető útját mutatta be. Ugyanezt tette nálunk Gulácsy Lajos a korai modernség úttörő jelentőségű művének tekinthető kéziratos regényében, mely a kiadásokban először a *Cevian Dido*, másodszor a *Pauline Holseel* címet kapta. Az első világháború alatt szinte gátszakadásként tört át az eticizmus (úgy is mint a modern lélektaniséggel együtt járó tényező), és a világháború után úgy látszott, hogy hosszú időre berendezkedik. Nálunk nemcsak a népi mozgalom egész irodalma helyezkedett el ezen az oldalon, hanem a Nyugat nagy része is ide tartozott. Még Kosztolányi is, aki cikkeiben, kritikáiban, irodalmi publicisztikájában leginkább képviselt metafizikaellenes, esztétista elveket, regényeiben visszatért a lélektani-etikai kérdések boncolásához. A pszichologizáló-moralizáló hangsúlyváltást erősítették a társadalom- és történelemszemlélet akkori fő irányai, ebbe az irányba hatott az egész oktatási rendszer. Mindez nem vált előnyére az irodalmi ízlés alakulásának, és hosszú időre megszabta az olvasói várakozások természetét. Az uralmon lévő irodalomtudományi, kritikai iskolák láthatóan nem tudtak mit kezdeni az avantgárd modernséggel és általában a kísérletező szellemű irodalommal. A késő pozitivizmus, szellemtörténet, marxizmus, egzisztencializmus figyelmet övezetében azok az irodalmi események kerültek, amelyek bármilyen áttételesen is, de értelmezhetők voltak társadalom-mentálitási, gondolkodástörténeti, esetenként politikai és mélyebb elemzések esetében etikai kategóriák felől. Csak a század közepén és második felében kezdődött el egy újabb szemléletváltáshoz vezető elmozdulás-sorozat.

A strukturalizmus, új kritika, a hermeneutikai irány, a dekonstrukció a szövegek és szövegmozgások benső világára, illetve a befogadás-történésükben létrejövő benső képződményekre irányította a figyelmet. A figyelemnek evvel az átfordításával pedig azokat a törekvéseket pártolta, amelyek egy új-esztétista magatartásmódot, szemléletmódot segítenek létrehozni az

³⁸ Thomas MANN, i.m., 483.

ezredvég társadalmi, világnézeti, filozófiai összeomlásokkal terhes korszakában. A metafizika nélküli égbolt alatt, a hosszú távú célképzetek eltűnése után, a holisztikus gondolkodás válságában. E kísérletek végre áttörték a zárt esztétikák paradigmáit, de fontos és alapvető kérdésekre mindeddig válasz-képteleneknek bizonyultak. A korszak tapasztalatai bármennyire indokoltnak tüntetik is fel ennek az új-esztétizmusnak az irányultságát, a kérdés mégis ugyanaz marad, mint amely már megválaszolatlan kérdésként merült fel száz évvel ezelőtt, a századvég és századelő idején: lehet-e művészetszemléletet alapozni egyedül az esztétikai értékre, olyan értékre tehát, amely lényegét tekintve mindig más értékekkel együtt, bonthatatlan komplexitásban fejt hatását. Alasdair Macintyre ír arról, hogy milyen nagy hatással volt a Bloomsbury-körre G. E. Moore 1902-ben megjelent *Principia ethicája*, amelyben fölvetette az etika és esztétika összekapcsoltságát azt fejtegetve, hogy leginkább azt tartjuk jónak, ami esztétikai élvezetet okoz.³⁹ Az etika megalapozásának kísérlete volt ez az esztétizmus felől. Mint ahogy volt példa az ellenkező irányú megalapozási kísérletre is: Nikolai Hartmann szerint az esztétikai értékek legtöbbször etikai értékek hátán jelennek meg – de bizonyos esetekben megjelenhetnek még külön is.⁴⁰ Hozzá lehet tenni: a „materiális érték-etika” irányzata, amelyhez Hartmann is tartozott az esztétikumnak éppen ezt a különlegesen megjelenő különvalóságát tudta kifejezni legkevésbé meggyőző módon.

*

Az új-esztétizmushoz tartozó elméleti kísérletekkel párhuzamosan az 1990-es években, ha nem is túlságosan hangosan és látványos módon, de különféle bölcseleti és irodalomelméleti irányokból elindult egy olyan elméleti kísérletezés, amely az etikának és esztétikának, mint egymás ellenfogalmainak feloldását célozza és komplexitásukat, egybefonódásukat próbálja elemezni már nem olyan társadalomtörténeti és pszichológiai alapon, mint amellyel a pozitívizmus idején is próbálkoztak, hanem a modern nyelvfilozófiai megfontolások alapján. Ha az emberhez, az ember létezéséhez elválaszthatatlanul hozzátartozik a nyelv, elválaszthatatlan tőle a nyelvbe való beírtsága, akkor nem jogtalan annak a kérdésnek a fölvetése, hogy nincs-e a nyelvben, magában olyan mozzanat, amely megalapozza az etikumot. Végso érveket ettől a kísérlettől sem szabad várni, mert nincs végérvényes megalapozás, mind az esztétikának, mind az etikának minden eddigi megalapozási kísérletével szemben támasztottak már ellen-érveket. A megalapozási kísérletek mégis mindig jótékony hatással vannak a kritikára és művészetelméletre, mert ezek vezetnek őket új és új szemhatárok felé. Anélkül tehát, hogy az eddig megoldatlan elméleti kérdések egy csapásra való megoldását várnánk érdemes kellő nyitottsággal fogadni azokat az újabb kísérleteket is, amelyek az esztétikum etikai kapcsolataira és az etikum nyelvi, kommunikációs beágyazottságára vonatkoznak. Olyasfajta együtt-létüket és együttthatásukat tanulmányozzák, amelyek, ha visszatérünk a Thomas Mann esszé-könyvéből kiolvasható tipológiához, a négy közül legnehezebben megragadható Conrad Ferdinand Meyer-féle típusnak is megfelel.

Ezek a kísérletek nem a Heidegger–Gadamer–Jauss gondolat-vonalhoz kapcsolódnak, hanem egy evvel érintkező, mégis más hagyományhoz kötődve próbálnak utat keresni, ahhoz, amely a Heidegger előtti fenomenológiából indulva magába foglalja a 20-as évek dialogikus filozófiai tanulságait (Buber, Rosenzweig) és a század második felében Lévinashoz érkezik el. E kísérletek külön érdekessége, hogy Emmanuel Lévinas etikai központú filozófiája legkevésbé éppen esztétikával foglalkozott, a művészetekről nem is volt nagy véleményrel, sőt inkább Platonhoz vagy a Thomas Mann tipológiájában szereplő öreg Tolsztojhoz állt közel. Kérdés, hogy lehet-e a gondolatai mentén olyan következtetésekre jutni, amelyeket a művészetek és az

³⁹ Alasdair MACINTYRE, *Az erény nyomában*, Bp., 1999, 30-32.

⁴⁰ Nicolai HARTMANN, *Esztétika*, Bp., 1977, 550.

irodalom, a kritika és irodalomelmélet körében is fel lehet használni. Denis Donoghue kétféle olvasásmódot különböztet meg, epikus olvasást (epi-reading) és grafikus olvasást (graphi-reading).⁴¹ Annak a fajta olvasásmódnak, kritika-típusnak a számára, amelyet epikus módszernek nevez ez a kérdés nem is létezik, annak a számára, amely a grafikus módszer elnevezést kapja létezik, de nem könnyen válaszolható meg. Az epikus olvasó a szöveg mögé néz, és ott valóságos személyt, élethelyzetet, indokolható, elemezhető érzelmet keres, azt a szövegen kívüli érzelmi-gondolati forrást keresi, ahonnan szerinte a szöveg származik. A grafikus olvasó ezzel szemben szorosan a betűt, a szöveget, a textust tekinti és óvakodik attól, hogy valami rajta kívüllinek a megjelenését, ábrázolását kutassa benne. Mindkét olvasásmód mást és mást vesz észre ugyanabban a regényben, versben, novellában – és ami még fontosabb: mindkettő mást és mást nem vesz észre benne. Hogy mi kerül el a figyelmét az egyiknek és mi a másiknak, hogy mi marad ki az egyikből és mi a másiból, erről szól Robert Eaglestone *Ethical Criticism: Reading after Lévinas* című könyve.

Eaglestone az epikus olvasás modelljét Martha Nussbaum nézetein keresztül írja le és egy James regényről, a *The Golden Bowl*-ról szóló elemzését veszi példának. Nussbaum az irodalmat lényegében alkalmazott filozófiaként fogja fel, és azt tartja, hogy az erkölcsi elveket a maguk összefüggéseiben, komplexitásukban, működésükben szépirodalmi művek, elsősorban narratívumok tudják legjobban bemutatni. Jobban és teljesebben, mint az elvont értekezések. Ebből a szempontból az angol filozófusnő számára az irodalom a filozófia elengedhetetlenül fontos szövetségese. Úgy gondolja, hogy irodalom és filozófia között nem választvonal van, hanem kapcsolódás: ketten egymás kiegészítői. A morális figyelem és az esztétikai figyelem övezetei átérnek egymásba, kapcsolatuk jóval több a pusztán analógiánál. A művészi alkotás, a művészi létrehozás és az erkölcsi cselekvés összeérnek egymással. Martha Nussbaum azt mondja, hogy egy regény olvasása úgy történik, mintha a saját életünket olvasnánk. Pontosabban szólva mivel éppen nem a saját életünkről van szó benne, ezért a regény olvasása az erkölcsi megítélés pozíciójába helyez bennünket: ezt a pozíciót modellálja a közvetlen élethelyzetekkel együtt járó félelmek, előítéletek, kockázatok nagyobb mértéke nélkül. Nussbaum a F.R. Leavishez és Lionel Trillinghez csatlakozva azt vallja, hogy az irodalom rólunk beszél, emberi életekkel foglalkozik és éppen ezért az elbeszélő és a drámaköltő a legjobb morál-gondolkodó és legjobb erkölcsi tanítómester.⁴²

Eaglestone miután részletesen bemutatja Martha Nussbaum érvelésmódját, ugyanolyan részletesen sorolni kezdi ennek az érvelésmódnak a hiányosságait és ellentmondásait. Nussbaum úgy tekinti a szöveget, mintha ablaküveg lenne, és csak az volna fontos, ami rajta keresztül látszik. De amit illetően módon látni vél, az legtöbbször nem más, mint a szöveg hatásának továbbgondolása. Nem a szöveget elemzi, hanem elmélkedik a szöveg kapcsán. Mégpedig fonocentrikus módon elmélkedik, és (Derrida fogalmait használva) mindig valóságos jelenlétet feltételez a szövegben, nem véve tudomást arról, hogy a szöveg létezése éppen a távollétén és hiányon alapul. Események jelentését keresi a megjelenítésük helyett, nem tud arról, amiről Paul de Man ír, hogy az olvasás folyamatában a szöveg nem áttetsző, az üzenet nem válik el benne tisztán a kommunikációs eszköztől. A jelentés fogalmának használatánál pedig azt nem veszi tekintetbe, amiről Stanley Fish értekezik, hogy a jelentés nem a szöveg rögzített adottsága, hanem értelmező közösségekben alakul ki, történelmileg változó megértésmódokhoz tartozik.⁴³ Mint ahogy nem a szöveg rögzített adottsága az sem, ami Nussbaum elemzéseiben fontos szerepet tölt be, hogy az olvasó képzeletben azonosul a

⁴¹ EAGLESTONE, i.m., 3-4.

⁴² Uo., 44.

⁴³ Uo., 47.

szereplővel, és a regényben felmerülő problémákat mintegy lejátssza önmagában. Az identifikáció tárgya ugyancsak változhat, érvel Eaglestone, az olvasó beállítódása, hagyományai stb. szerint. Más és más olvasó más és más szereplővel azonosíthatja magát, ha ez a funkció egyáltalán belép az olvasási aktusba. Baj van avval is, hogy Nussbaum egyszerre támaszt ellentétes követelményeket a szöveggel szemben. Elvárja, hogy meglepje olvasóját és elvárja, hogy ugyanakkor azonosuljon is vele, holott az azonosulás kioltja a meglepetést, a meglepetés pedig akadályozza az azonosulást. Maga a kíváncsi azután ismét fonocentrikus szemléletre vall, felteszi a szöveg olyan jelentését, olyan rögzített lényegiségét, amely másik oldalon összetetallozódik avval a „tisztá” olvasóval, akit az olvasás folyamatában nem befolyásol semmiféle előzetes tudatforma.

Mindezek a hibák és hiányosságok nem abból fakadnak, hogy Martha Nussbaum következetlenül alkalmazza saját módszerét, hanem olyan hibák és hiányosságok, amelyek a másik olvasásmód, a grafikus olvasás felől vetődnek fel. Onnan nézve hibák és hiányosságok ezek. Különösen a grafikus olvasás legmarkánsabb irányzata, a dekonstrukció felől. Csakhogy a dekonstrukciót szintén alapvető viták veszik körül. Már az is vitatott, hogy egyáltalán alkalmazható-e irodalmi művek megítélésére. Eaglestone Rudolphe Gasché, Richard Rorty, Christopher Norrist idézi, akik mellett érvelnek, hogy a dekonstrukció filozófiai irány, egyfajta válasz a husserli fenomenológiára és nem irodalomelmélet. Mások, mint Geoffrey Bennington erre védekezésül azt válaszolják, amit a másik oldalon Nussbaum is állít, hogy nincs válaszvonal a filozófiai és irodalmi szövegek között, vagy azt, amit Stanley Cavell mond, hogy van ugyan különbség és más a filozófia és más az irodalom, illetve más a filozófiai értekezés és más az irodalomkritika, de nem lehet pontosan meghatározni, hogy miben más.⁴⁴ Ezek lényegében esztétista válaszok, az esztétikának, a művészetnek az övezetét terjesztik ki, azoknak a retorikai eszközöknek az alapján, amelyeket az értekezőpróza a meggyőzés érdekében felhasznál. A meggyőzésből, a meggyőzés akarásából azonban nem lehet kihagyni az etikai mozzanatot. Felmerül tehát a kérdés, hogy a meggyőzés retorikájában, amely szükséges megszorításokkal irodalmi hatásnak nevezhető, a meggyőzésre törekvésben nem etikum fejeződik-e ki éppen ezeknek az eszközöknek a révén? Az olyan finoman megkülönböztetett fogalomban, mint a „retorikai éberség”, amellyel Paul de Man él Rousseau-val kapcsolatban, nem az értekezőpróza esztétikai hatásba áthajló minősége találkozhat-e az érvelés etikumával?⁴⁵ Ha Derrida meghatározása szerint a dekonstrukció arra tanít bennünket, hogy az irodalmat minden eddigénél alaposabban nyelvként kell olvasni, akkor ez a nyelvközpontúság a mögé kérdések és felbontások hosszú sorozatával, az állandó továbbmenéssel, meg nem elégedéssel nem valamiféle etikumot követ-e?⁴⁶ Például az igazságra törekvés etikumát. A dekonstrukció esetében annak a paradoxon hangzó igazságnak a kimondását, hogy nincsenek fixált, rögzített, transzcendens igazságok.

Mintha efelé hajlana Eaglestone is, amikor a grafikus olvasás típusára éppen az olvasás etikájáról könyvet író Hillis Miller hozza példának. Millert, aki határozottan cáfolja azokat a kritikai megjegyzéseket, amelyekkel a dekonstrukció etikamentességét szokták illetni: „A dekonstrukció – írja – azoknak a felforgató, kimozdító stratégiáknak az elnevezése, amelyek felszabadítják a szellemi vállalkozásokat mindattól, ami megbénítja őket.”⁴⁷ Miller nem a szöveg referencialitásában található etikai értékekről, hanem az olvasás és értelmezés etikájáról beszél, és azt állítja, hogy magában az olvasás aktusában van etikai mozzanat, egy

⁴⁴ Uo., 62-64.

⁴⁵ Paul de MAN, *Az olvasás allegóriái*, Szeged, 1999, 314.

⁴⁶ EAGLESTONE, i.m., 67 é.

⁴⁷ Uo., 62.

mozzanat, amely nem kognitív, nem politikai, nem társadalmi, nem interperszonális, hanem szorosan etikai. Az értelmezés rögzíthetetlensége, a végtelen folyamat, az, hogy mindig lehet újra és újra és másképpen olvasni a szöveget, (e régtől ismert jelenséget nevezi a dekonstrukció olvashatatlanságnak) mindig együtt jár egy ösztönzéssel, hogy „kell” értelmezni, „kell” elolvasni.⁴⁸ Az *Ethics of Reading* már címével is Paul de Manra utal. De Man egybecsúsztatja az allegória, az apória és az etika fogalmát: az olvasás aktusa a szöveg referenciális és figuratív síkjainak szétválasztására törekszik, ez a szétválasztás azonban soha nem következhet be tökéletesen, az igaz – hamis dimenzió mentén soha nem lehet tökéletesen végigmenni egy szövegen. Az olvasás ezért felfogható úgy, mint ennek a lehetetlenségnek az allegóriája. Az *Új Heloise*-t elemezve írja: „Az igazság és a hamisság imperatívuszai /.../ az olvashatatlanság allegóriájában ellentétben állnak a narratív szintaxissal, és kifejezetten annak rovására valósulnak meg. Az igazság és hamisság kategóriáinak a helyes és helytelen értékeivel való összekapcsolása szétbomlik, s ez döntő hatással van a narráció ökonómiájára. Ez az ökonómián belüli váltás *etikainak* mondható, mivel ténylegesen egy olyan áthelyeződést foglal magába, ami a *pathosztól* az *ethoszhoz* vezet. Az allegóriák mindig etikai jellegűek, ahol az a szó, hogy etikai, két különálló értékrendszer strukturális interferenciáját jelöli /.../ Az etikai hangnemhez való átmenet nem egy transzcendentális imperatívusz eredménye, hanem egy nyelvi zavar referenciális (tehát megbízhatatlan) változata. Az etika (helyesebben mondván az eticitás) egyetlen diszkurzív modalitás a sok közül.”⁴⁹

Miller ettől annyiban tér el, hogy az allegória mellett a katachrízis szót is használja. De egyet ért de Mannal az eticitás alapvető narratív jellegében, amit egyébként Martha Nussbaum is vall, de másképpen. Az angol filozófus úgy képzei, hogy az elbeszélőművek erkölcsi tételeket visznek színre, játszatnak le, s a műértelmezésnek e tételek elmélkedésszerű, tételes formában történő visszajuttatását kell tartalmaznia. Evvel szemben Miller úgy gondolja – Eaglestone szerint – hogy az „etikai törvény” (ahogy a szót Kant használja) csak narratívumokon keresztül közelíthető meg, a narratívumok pedig az olvasás szabályainak engedelmeskednek. Az eticitás magában a nyelvben keletkezik katachrízis-szerűen, a megnevezhetetlen, az olvashatatlan nevéként.⁵⁰ Az etika azért történeteszerű, mert a nyelv szekvenciális módzata, egymásra következés, nem parancsolatként, hanem történetként olvasható. Az allegória egyik formája azoknak a referenciális történeteknek, amelyeket magunknak és környezetünknek elbeszélünk. Úgy is kell értelmezni, mint ahogy az irodalomtörténész értelmez egy narratívumot.⁵¹ Az etikumot mások is összekapcsolják a narrativitással, akiket Eaglestone nem említ, így például Hayden White, aki a másik oldalról, a történet felől indulva érkezik el az etikumhoz. Nem úgy fogalmaz, hogy nincsen etika történet nélkül, hanem úgy, hogy nincsen történet etikai értékelhetőség nélkül. Az értékelhetőség pedig többféleséggel jár együtt, mert – mint mondja – nem történet az, amit legalább kétféleképpen nem lehet elmondani.⁵²

Eaglestone nem próbál ellenérveket felsorakoztatni Hillis Miller nézeteivel szemben, de érveléseinek belső ellentmondásaira elég nyomatékosan felhívja a figyelmet. Miller megvallott szándéka szerint vizsgálatát az olvasás etikájára korlátozza, argumentációjában azonban ez a körülhatárolt terület kiterjed és egy általános, átfogó etika, sőt az általános, átfogó etika igényét támasztja. Ezenkívül egyszerre próbál két ellentétes dolgot állítani. Egyszerre

⁴⁸ Uo., 73.

⁴⁹ de MAN, i.m., 278.

⁵⁰ EAGLESTONE, i.m., 73.

⁵¹ Uo., 68.

⁵² Hayden WHITE, *The Value of Narrativity in the Representation of Reality = On Narrative*, ed. by W.J.T. MITSCHHELL, Chicago, 1981, 19.

dolgozik az etikának, mint transzcendentalitásnak (nyelven túli) és immanenciájának (nyelven belüli) fogalmával. Egyfelől dekonstruálja azt a felfogást, hogy az eticitás a nyelven kívülről származik, másfelől azt állítja, hogy nem lehet dönteni az eticitás ontológiai (nyelven túli) vagy lingvisztikai (nyelven belüli) mibenléte között.⁵³ Túl a látványos ellentmondáson, egyes vitapartnerei azért bírálják Millert, mert e megkülönböztetés lehetetlenségének bejelentésével lényegében felszámolja a felelősség fogalmát, mások szerint e dekonstruktív módon körvonalazott etika elszigeteli az etikát és megfosztja minden társadalmi összefüggésétől.⁵⁴ Legfőbbképp pedig adós marad a válasszal, hogy mi alapozza meg azt az ösztönző erőt, amely a dekonstruktív újraolvasásokra vezeti az olvasót, honnan származik, honnan ered az „I must” amelynek működését feltételezi. Nem tisztázza ennek az „I must”-nak helyét, nem tisztázza, hogy a szöveghez tartozik, vagy az olvasásfolyamat része, nem tisztázza, ki az alanya. Elutasítja a transzcendens tartalom-tulajdonítást a szöveghez, de nyitva hagyja a szüntelen újraolvasás alanyának kérdését és ennek az alannak a viszonyait. A dekonstrukció szerint a transzcendens tartalom-tulajdonítás merő illúzió és ezt az illúziót kell újra és újra leleplezni, hogy minél közelebb jussunk a szöveghez, amely közelebb-jutás, mint olvasásfolyamat a végtelenbe tart. Légüres térbe egyszersmind, állítják a bírálók, akiket Eagleton idéz. Miller egy légüres térben történő olvasási aktust vesz alapul – mondják –, függetlenül minden történelmi, társadalmi, lélektani szituációtól.⁵⁵

Kiegészíthető ez avval, hogy olyan lehetséges világot teremt elemzésének mozgásteréül, amely kizár az értelmezésből minden más lehetséges világot. A Martha Nussbaum féle epikus olvasás arra törekszik, hogy „kijusson” a szövegből, más szóval olyan megoldási kulcsokat keres, amelyekkel felszámolhatja a szöveg immannens(nek tartott) elemeit és egy szöveg nélküli, (nyelven túli) világszerűséghez jusson el. Hillis Miller (és Paul de Man is) ennek az ellenkezőjét teszi, és a világnélküli szöveg konstruálását tűzi ki az olvashatatlanságnak nevezett olvasásfolyamat céljául. A dekonstrukció tovább viszi az angol analitikus filozófia antiesszencializmusát, ugyanakkor továbbviszi a kontinentális európai filozófia tudatközpontúságát, abban a formában, ahogy Manfred Frank írja le a nyelvi fordulatot, hogy tudniillik a tudat paradigmáját átviszi a nyelv paradigmájára.⁵⁶ De kihagyja horizontjából a cselekvést, ami központi szerepet tölt be olyan utóhegeliánus filozófiákban, mint a marxizmus és olyan antihegeliánus filozófiákban, mint az amerikai pragmatizmus. Kant feltételezett egy megkülönböztetést (függetlenül attól, hogy a megkülönböztetés végrehajtható-e) a tények között, amelyek tőlünk függetlenül léteznek és az értékek között, amelyeket mi teremtünk. A marxizmus fenntartja ezt a megkülönböztetést, de az értékteremtést egy központosított történelmi teleológia-sorral determinálja. A pragmatizmus hatályon kívül helyezi a megkülönböztetést, és azt állítja, hogy a tények sem függetlenek tőlünk, azokat is magunk teremtjük, mégpedig cselekvéseink szemszögéből. A nyelvi fordulat a tényeket és értékeket egyaránt nyelvi megkülönböztetésnek tekinti, és nem foglalkozik avval, hogy létezik-e nem-nyelvi cselekvés. A tudatfilozófiai szkepticizmusból ismert példát Miller a nyelv mindenhatóságára alkalmazza: „A világ zöldnek látszik. Lehet, hogy csak azért, mert zöld szemüveget viselünk. De lehet, hogy csakugyan zöld. Ám a szemüveget nem tudjuk levenni.”⁵⁷ Így minden dekonstruálás ellenére lényegében megmarad a Platontól örökölt kétvilág elmélet: a dekonstrukció felszedi maga mögött a 19. századból örökölt bináris oppozíciókat, de olyan újabbakat rak

⁵³ EAGLESTONE, i.m., 78-79.

⁵⁴ Uo., 81.

⁵⁵ Uo., 85-86.

⁵⁶ Richard RORTY, *Megismerés helyett remény*, Pécs, 1998, 63.

⁵⁷ EAGLESTONE, i.m., 91.

le maga előtt, mint dekonstrukció kontra logocentrizmus, fonocentrizmus, olvasás kontra értelmezés, s ezekkel átfogalmazva, de lényegében újratermeli a régieket is.

Eaglestone-nak láthatólag az a szándéka, hogy könyvében gyakorlati kritikátörténeti elemzések révén felmérje, mennyire lehet közelíteni egymáshoz az eticizmus és esztétizmus látszólag egymást ellentétező pólusait az irodalomvizsgálat területén. Az első két rész válasza meglehetősen nemleges: olyan ellentmondásokkal találja szemben magát, amelyek mentén nem lehet továbbjutni. Van-e más megközelítés is? Eaglestone úgy gondolja, hogy a humanista kritika (könyvében több helyen is így nevezi az epikus olvasás irányzat-csoportját) és a dekonstrukciónak – a könyv kérdésfölvetését tekintve – zsákutcába torkolló oppozíciójából Lévinas teoretikus írásaira alapozva lehetne új utat nyitni. De lehet-e valóban? Hiszen Lévinas Platón művészetellenességét hangoztatja, a művészetnek másodlagos jelentőséget tulajdonít. Olyasminek tartja, ami sok mindenre nem alkalmas, de kiváltképp és különösen etikát nem lehet rá alapozni, mivel az etika a másikkal való közvetlen jelenlétből ered, a művészet pedig csak reprezentáció. Az igazsággal sem lehet kapcsolatba hozni. Merőben ellenkező véleményen van, mint Heidegger, aki arról ír, hogy a művészi alkotásban az igazság működik és ez a benne működő, benne feltáruló, őt átragyogó igazság ez maga a szépség. „A szépség annak módja, ahogy az igazság el-nem-rejtettségeként jelen van”⁵⁸ Lévinastól az ilyen vélemény áll legtávolabb. Szerinte a művészet nem fejezi ki és nem is teremti az igazságot. Inkább a nem-igaz területe, árnyékok inváziója, nem pedig megvilágosodás. Elvárászol minket, de nem a valósággal, hanem a nem-létezéssel. Csak képi jelenség, amely nem vezet el a világhoz, csak az „innenső oldalhoz.”⁵⁹ Ontológiai státusa a nem-valóság. Alapjellegzetességeit a szobor mutatja: megrögzített helyzet, még a regény szereplői is olyanok, mintha be lennének börtönözve egy szituációba.⁶⁰ Lévinas szinte ellenszenvvel viseltetik az esztétikum iránt, az esztétizmusnak pedig legradikálisabb elutasítója. A műélvezetben – írja – van valami gonosz és gyáva. Bizonyos időkben egyenesen szégyellni kellene. Eaglestone itt utal arra, hogy Lévinas ebben mintha Adornót visszahangozná.⁶¹ Heidegger arról ír, hogy a műalkotás felnyílik a lét létezése felé, Lévinas azt írja, hogy az embertelen felé nyílik fel. De – és itt jön a fordulat – a kritikus meg tudja mindezt változtatni, ő az, aki mozgásba tudja hozni a merev szobrot. A kritikus dolga, hogy a szöveget átítassa a világ fogalmaiból eredő intelligibilis jelentéssel. Hogy a műalkotás „innenső világát” újra bevezesse az intelligibilis világba, amely az értelem otthona. Lévinas nem egyelővé teszi a művészetről való értekezést, a kommentárt, a szövegmagyarázatot a művészettel (mint Geoffrey Hartman, aki azt mondja, hogy a kritika az irodalom egy neme, vagy George Steiner, aki szerint minden műalkotás kritika), hanem ellenkezőleg, művészet fölé emeli.⁶² Sőt, nemcsak értékesebbnek tartja a műalkotásnál, hanem a művészettel kapcsolatban egyedül a kommentárt tartja értékesnek. Ebben a tekintetben távol van tőle a grafikus olvasás, az epikus olvasás vonalán halad, annak is egy szélső irányában.⁶³

Elhagyva egy rövid időre Eaglestone gondolatmenetét azt lehet mondani, hogy Lévinas esszencialista és metafizikus gondolkodó, munkáinak központi eleme a transzcendens lényeg megközelítése. De ebben nem azt a hagyományt követi, amely Hegeltől Nietzscheig és

⁵⁸ Martin HEIDEGGER, *A műalkotás eredete*, Bp., 1988, 89.

⁵⁹ EAGLESTONE, i.m., 106.

⁶⁰ Uo., 108.

⁶¹ Uo., 109.

⁶² *Philosophien*, hrsg., Peter ENGELMANN, Wien, 1985, 111-112.

⁶³ EAGLESTONE, i.m., 109.

Nietzschétől Heideggerig e vizsgálódásban tetemes segítséget vár a művésztől. Éppen ellenkezőleg, Lévinas minduntalan szembeállítja a szép fogalmát és a művészet gyakorlatát a keresett lényegiséggel, s e lényegiséghez nem a művészen, hanem a nyelven keresztül keres utat. De nyelvközpontúságával is külön úton jár, mert míg a nyelvi fordulat filozófiája a késői Heidegger nyomán a metafizikára és transzcendenciára utaló fogalmak kiküszöbölése felé indul el, addig ő ezekben gondolkodik. Egyszerre támaszkodik tehát Heideggerre, mint olyasvalakire, aki középpontba állítja a nyelvet és egyszerre tér el tőle, mint olyasvalakitől, aki viszi tovább azt a romantikában gyökerező gondolatot, hogy a bölcseletben kiemelt jelentőséget kell tulajdonítani a művészeteknek. Lévinas a transzcendencia vonatkozásában az etikának tulajdonít kiemelt jelentőséget, és ezt a jelentőséget szembeállítja a formával, a széppel és a művészzel. A nyelv az ő gondolkodásában éppen nem az írott nyelv, nem az írás, mint Derridánál, nem a nyelvi műalkotás, hanem beszéd, mégpedig abban a formában, hogy a beszélő közvetlenül jelen van. A dekonstrukció a műalkotást mintegy beleveti a nyelvbe, Lévinas a nyelvet beleveti a transzcendensbe. Lévinas felől olvasva az olyan dekonstruktív gondolkodók, mint de Man vagy Hillis Miller esztétistának minősülnek, még akkor is, amikor az olvasás etikáját keresik, hiszen mindent elkövetnek, hogy ne lépjenek túl a műalkotáson, a forma, a retorika és poétika kategóriáin. A dekonstrukciót ebből a szemszögből szinte az ezredvég egyfajta esztétizmusának lehetne nevezni, amellyel szemben Lévinas az ellenkező oldalon helyezkedik el, közel ahhoz a típushoz, amelyet Thomas Mann az idős Tolsztoj nevével jelölt meg. A kérdés az, és Eaglestone erre keresi a választ, hogy van-e Lévinas egymást követő (egymástól több mindenben különböző) munkáiban olyan gondolatsor, amely az etikát, amiről azt írja, hogy a „transzcendencia első taglejtése”,⁶⁴ mint a nyelviség alapját ragadja meg. Tehát van-e bennük olyan gondolatsor, amely a lehetetlen pólusokat a lehető legközelebb hozza egymáshoz, megkísérti-e azt a paradoxont, hogy a transzcendenciára irányuló tekintetet beépítse a nyelvbe és az etikumot a nyelv benső lényegéhez (ismételjük: Lévinas eszencialista), immanenciájához kapcsolja. Képletesen szólva azt lehet mondani, hogy Eaglestone Lévinasból olyasfajta alakot próbál formálni, aki Thomas Mann leírásában a Conrad Ferdinand Meyer típusnak felel meg.

Az út, amelyen Eaglestone elindul az Lévinas két nagy filozófiai munkájának különbségén, a *Totalité et Infini* (1961) és az *Autrement qu'être ou Au-delà de l'essence* (1974) különbségén vezet tovább. Eaglestone a különbséget főként Derrida hatásának tulajdonítja, pontosabban annak a tanulmánynak, amelyet Derrida 1967-ben írt Lévinasról.⁶⁵ Derrida, aki tisztelte és nagyra becsülte Lévinast, ebben a tanulmányban a *Totalité* alapgondolatait teszi vita tárgyává, a másik megjelenítését, az „arc” közvetlen jelenlétét, az igaz reprezentáció fogalmát, és megkérdőjelezi hogy, az etika lenne az „első filozófia”, amelyet nemcsak a többi filozófiai stúdiumnak, de a nyelvnek is elébe kellene helyezni. Derrida szerint Lévinas megpróbál olyan filozófiát művelni, amely kilép a görög logosz hagyományából, és megpróbálja elhagyni azt a fogalmi rendszert, mely belőle sarjad. Csakhogy – írja Derrida – ezt nem lehet megtenni, nincs más fogalmi rendszer, sőt nincsen más nyelv sem. Ezen a nyelven kívül csak csönd van vagy miszticizmus. Az etikát a nyelv eredményezi, az első filozófia nem más, mint a nyelv és a textualitás.⁶⁶ Eaglestone azokhoz csatlakozik, akik úgy gondolják, hogy az *Autrement qu'être* lényegében nem egyéb, mint Lévinas válasza erre a bírálatra, mint e bírálat nyomán a *Totalité* újraírása.

⁶⁴ Uo., 121.

⁶⁵ Jacques DERRIDA, *Violence et métaphysique*, Uő., *L'écriture et la différence*, Paris, 1967.

⁶⁶ EAGLESTONE, i.m., 135.

Lévinas az embert, mint felelősségbe vetett lényt fogja fel. Az ember alapvetően felelős másokért és ez a felelősség megelőzi a felelősség elméleti kifejeződését, a róla való elmélkedést, megelőzi azt is, hogy értelmezni tudná a „mások” fogalmát. Maurice Blanchot ír arról, hogy Lévinas szeme előtt nem merő absztrakció, hanem történelmi konkrétum lebegett, Auschwitz és a holokauszt. Onnan tekintve tartotta a felelősséget és az etikát alapvetőnek, minden filozófia megalapozójának, ha nem is első filozófiának, sőt talán egyáltalán nem is filozófiának.⁶⁷ A feltétlen felelősség gondolata persze ismeretes volt már a *Totalité*-ből is, de az *Autrement qu'être*-ben határozottan a nyelv és nyelviség felé fordult és megpróbálta feldolgozni a Derrida-vita tanulságait, egyszersmind megőrizni a nyelvvel és a transzcendenciával, a nyelvből való kijutással kapcsolatos korábbi nézeteit. Hogy ezt a kettős célt elérje, ezért magát a nyelvet kettősségként határozza meg (ahol a meghatározást csak jobb szó híján lehet használni, mert egész előadásmódjában kerüli a kijelentéses teoretizálást, inkább kérdéseket tesz fel, és mindent elkövet a nyitott diszkurzivitás érdekében). A nyelvet, magát amphibóliának tartja, olyan kétértelműségnek, amelyben – szemben az ambiguitással – egyszerre érvényes mindkét jelentés.⁶⁸ Ez a felfogás nyitja meg gondolatmenetét annak a kettősségnek a kidolgozása felé, amelyet halványabban már korábban felvetett, a mondás (le dire) és a mondott (le dit) kettőssége felé. A mondott a nyelv referenciális síkja, annak minden formai, megformáló elemével együtt, de hogy mi a mondás, arra nem könnyű válaszolni. Lévinas maga kategóriák nagy sokaságával és jó részt metaforikusan fejtegeti, mondja és mondja a könyvben sajátos, definíciókat elkerülő stílusában. Eaglestone is, akár csak az egész evvel foglalkozó szakirodalom többféle magyarázatot keres rá. Ezek közül a leghétköznapiabb így hangzik lakonikusan: a mondás az, ami lehetővé teszi, hogy egy idegennel az időjárásról beszéljünk.⁶⁹

A mondás odafordulás a másikhoz, mondás nincs másik nélkül, de nincs mondott nélkül sem. Nyelvi minőség és mégis túlterjed a nyelven: ez az a meghatározó vonás, amelybe Lévinas visszacsempészi azt a görög logosztól idegen elemet, amelyért Derrida bírálta. A mondott fogalma megfelel a görög logosznak, a mondásé nem, az valami más. Megelőzi a mondottat, mégis rá van utalva. A mondás az, ami a beszélgetés lehetőségét megteremti, és tudjuk, Lévinas számára a nyelv beszédnyelv, a dialógus nyelve, a beszélgetés és így maga a nyelv a mondáson alapul. De nincsen szabadon, nincsen a mondott nélkül. A beszélgetés referenciális, a mondás nem referenciális, nem tematizálható, elfelejtődik a mondottban. Ha beszélni próbálnak róla, az, amit mondanak, mindig mondottá válik, de annak a mondottnak is lesz mondása. Mindig a nyelvben vagyunk, és nyelvben mindig ott van a mondás, mondásban pedig ott van a másik befogadása. A másik iránti felelősség. Akár egészen passzív formában is, de elköteleződés a másik iránt, elköteleződés, amely nem választható; elkerülhetetlen elköteleződés, amely tűszul ejti az embert, fenntartás nélküli áldozat. A mondás a másik tagadásának lehetetlensége, a másik iránti felelősség helye.⁷⁰ Márpedig a felelősség, a másikhoz való viszonyulás képezi az etika alapját. Ha Heidegger azt vetette a nyugati filozófia szemére, hogy megfeledkezett a létezésről, akkor Lévinas azt veti szemére, hogy megfeledkezett a „másképpen-levés” jelentéséről, a másról, mint ontológiáról, megfeledkezett az etika kérdéséről.⁷¹ Lévinas kísérletét le lehet úgy is írni, mint egy olyan etika kidolgozását célul tűző kísérletet, amely az etikumot a nyelvhez kapcsolja, a nyelvet pedig ennek az etikumnak a

⁶⁷ Uo., 137.

⁶⁸ Uo., 140.

⁶⁹ Uo., 142.

⁷⁰ Uo., 144.

⁷¹ Uo., 146.

létezéséhez köti. A *Totalité* és még inkább az *Autrement qu'être* az etika nyelvi, nyelv-filozófiai megalapozásának kísérlete, amely végső soron azt mondja, hogy nincs etikum nyelv nélkül, de nyelv sincs etikum nélkül.

Eaglestone annak a gondolati vonalnak mentén keresi ennek az etikai filozófiának az érvényességi körét az irodalomvizsgálatban, amely a legközelebb áll Derrida és a dekonstrukció nézeteihez. Az interrupció, a félbeszakítás-közbeszólás gyakorlatának az olvasás-elemzés folyamatban betöltött szerepére hívja fel különös nyomatékkal a figyelmet. A nyelv Lévinas szerint amphibólikus jellegű, logos és prelogos, mondott és mondás kettőssége.⁷² Van jelentése a mondottnak, és van jelentése (de nem tematizálható jelentése) a mondásnak, amikor beszélünk, mindig a mondott mentén haladunk, a mondott mégsem nyeli el teljesen a mondást, a mondás nem fagy be mondottba. Megnyilatkozik, amikor megtörik a mondás, amikor közbeszólás történik. De a közbeszólásnak is van mondása, ami pedig a közbeszólás megszakításakor mutatkozhat meg, amely újabb megszakításban persze ismét van mondás: tehát végtelen folyamat indul meg. A mondott és mondás viszonyát az interrupció felől Lévinas a fonál és a rajta lévő csomók képével érzékelteti. A csomó a fonál része, ugyanabból az anyagból van, de megszakítja a fonál sima folyamatosságát. A kísérlet, hogy megragadjuk a mondás jelentését a mondottban ilyen megszakításokon keresztül, csomóról csomóra haladva történhet. A lévinasi interrupció alig különbözik a derridai dekonstrukció fogalmától, mindkettő a végtelen jelentésfelbontás, mögé kérdezés, kritika folyamatát veti fel. Egy lényeges ponton mégis elválnak egymástól. A dekonstrukció, amely következetesen csak a mondott vonalán halad, nem jelöl meg célt, haladásának nincsen iránya, minden irányban nyitott. Az interrupciónak iránya és meghatározott célja van: a mondás, a másikkal való viszony felé, az etika felé igyekezik.

Ebből a sajátosságból azonban nem lehet irodalomtudományi módszert létrehozni, az interrupciónak nincsen megjelölhető, kidolgozható eljárásrendje. Módszerként nem lehet az irodalomvizsgálatban alkalmazni, csak az irodalmi művekkel való foglalkozás, az olvasás általános beállítódásaként használható. A mondásnak a mondott szüntelen megszakításával lehet közelébe férközni, de hogy ezt alkalmanként hogyan lehet elérni, arra nincsen recept. A közbeszólásokkal, megszakításokkal „roncsolódási felületeket” kell létrehozni, mert a „sima” elemzés mögött mindig az húzódik meg, hogy a kritikus azt képzei, valami utolsó szó mondható el a műről. Ilyen utolsó szó nincsen, de a mondott roncsolására sincsen módszeres eljárás, Lévinas filozófiája csak egy gondolkodásmódot ültet el, amelynek nincsen közvetlen, gyakorlati kapcsolata művészettel, irodalommal, esztétikával. Eaglestone értekezése nem megy túl ennek megállapításán. Lényegében hasonlóképpen foglal állást a kritikus feladatával kapcsolatban, mint Hillis Miller, avval a különbséggel, hogy a végtelenített értelmezés-folyamathoz célképzetet rendel hozzá, és nemcsak újra- és újraolvasás folyamatának, mint tisztességes munkának tulajdonít etikai értéket, hanem a közbeszólások, a „csomók” mentén történő feltárulások tartalmát is etikai tartalomnak tekinti. Ekképpen a lévinasi olvasás, mint harmadik olvasásmód kerül az epikus olvasás és grafikus olvasás mellé. Maurice Blanchot azt írja, hogy a mondás az irodalomban, mint valami nyugtalanító mozzanat tör fel, mint olyasvalami, ami miatt az ember nem érzi otthon magát a szövegben. A lévinasi olvasás ennek a nyugtalanítónak a keresése.⁷³ Nemcsak a mondott korábbi értelmezéseinek és az értelmezések módszereinek értékelése, hibáinak kimutatása, hanem az újraolvasásoknak is újra és újra megszakítása a nyugtalanság nyomán.

*

⁷² Uo., 142 kk.

⁷³ Uo., 175.

Túl Eaglestone könyvén, de annak okfejtései alapján felvethető, hogy ez az interruptív olvasás eltünteti az epikus olvasás és grafikus olvasás kettős vonalát, anélkül, hogy egybevonná, összefoglalná, szintetizálná őket. Eltünteti, mivel átfordítja a kérdést egy másik irányba, hasonlóan ahhoz, ahogy a Buber–Rosenzweig dialogikus filozófia átfordította a szubjektum–objektum-kérdést az Én–Te viszonyba. Lévinas a mondott és a mondás fogalmaival olyan fogalompárt alkot, amely nem aszimmetrikus, és nem lehet a jó–rossz mintájára értelmezni. A mondás nem a jó és a mondott nem a rossz, nem a helyes és nem a helytelen, nem az igaz és nem a hamis. Ebből a szemszögből nézve nincsen etikanélküli művészet, nincsen aétikus irodalom, mert nincsen művészet és irodalom nyelv nélkül, nyelv pedig nincsen a mondás immanens etikuma nélkül. Eaglestone az irodalomkritika etikai kapcsolódásainak olyan meghatározottságát keresi Lévinas filozófiájában, amelynek segítségével talán túl lehet lépni az etika és esztétika hagyományos és mára már nemcsak konzervatív, de üressé is vált kettősségén, túl lehet lépni mindazokon a kettősségeken, amelyek valamiképp a tartalom és forma, jelentés és jelölő mintájára építkeznek. A mondás és a mondott dualitása az immanencia–transzcendencia kettősségétől is különböző természetű dualitás, mert a mondás nem kilépés a nyelvből, hanem éppen belépés a nyelvbe, olyasvalami, ami csak a nyelvben valósul meg.

Lévinas etikai gondolkodása az Én–Másik fogalompár mentén bontakozik ki, nem a boldogság-keresést (Arisztotelész), nem a törvényt (Kant), nem a választást (Kierkegaard), nem a vágyhoz való ragaszkodást (Lacan) veszi alapul, hanem a másikhoz való viszonyt. Az én és a másik kapcsolatára épül. Az irodalom és irodalomelmélet felől tekintve ehhez azt a kérdést lehet hozzáfűzni, hogy amikor olvasásról, értelmezésről, tehát egy szövegről van szó, akkor ez a szöveg azt a pozíciót foglalja-e el, amit a másik? Ugyanaz vagy legalább hasonló viszony van-e az én és a szöveg között, mint az én és a másik között? Helyettesítheti-e a szöveg a másikat? Ismeretes, hogy Lévinas mindig a másik közvetlen jelenlétéről beszél, s ha sajátos nyelvi fordulata után, az *Autrement qu'être*-ben ez elvontabbá válik is, filozófiai diskurzusának alapszavai közé tartozik az arc. Van-e ilyen módon meghatározható arca a szövegnek? Ezt a kérdést nem lehet az irodalomelmélet felől elhárítani, de válaszolni sem lehet rá. Legfeljebb felvetni és feltételezni lehet, hogy evvel a kérdéssel összefüggésben merülhetnének fel az esztétikum kérdései, ha ezeket a lévinasi dimenzió nézőpontjából próbálnánk megragadni. Lévinas nem dolgozta ki az összekötő utakat etika és esztétika között, nem is tartotta érdemesnek rá a művészetet. Olyan értelmezője, mint Eaglestone pedig lényegében nem megy tovább annál az általános intelemnél, hogy, a szöveggel is hasonló odaadással és körültekintéssel kell bánni, mint a másikkal, hacsak nem akarjuk elmulasztani a mondással való találkozást. De nem kérdez mögé ennek az intelemnek, nem kérdezi meg, hogy van-e valami támpont magában a szövegben, ami a különös bánásmódra indítja olvasóját. Az epikus olvasásnak, Martha Nussbaumnak az oldaláról azt lehetne mondani, hogy ilyen támpont az elbeszélt történet a benne szereplő jellemekkel, a megszólaltatott érzelem a versben stb. Az ilyenfajta válasz azonban elfogadhatatlan az olyan nyelvközpontú megközelítések számára, mint a dekonstrukció, és nem kielégítő a lévinasi gondolatmenetből kiindulva sem, mivel horizontjában csak a mondott köre jelenik meg.

Talán az etikumot megalapozó felelősség, a másikhoz való odafordulás és a mondás összefüggései vezethetnek annak a különös együtthangzásnak, konszonanciának a feltárására, ahogy az irodalmi szövegben az etikum és esztétikum párbeszédre hívja olvasóját. (Az odafordulás és elfordulás, az aposztrophé mint egyszerre nyelvi, retorikai és etikai „alaphely” kerülhet itt megfogalmazásra.) Tengelyi László, aki egy lehetséges újfenomenológia (hiperfenomenológia) szempontjából elemzi többek között Lévinas etikáját is, sokoldalú elemzésében kitüntetett jelentőséget tulajdonít Bernhard Waldenfels reszponzivitás-tézisének. E szerint a tézis szerint „minden mondás válaszként érkezik egy olyan feleletigényre, amely a másikkal való

találkozáskor velünk szemben támad”.⁷⁴ Olyan feleletigénnyel van itt szó, ami kényszerítő erővel hat, s nem is csak kötelezővé, hanem egyenesen elkerülhetetlenné teszi a választ. Az etikum mozzanata nem a válaszkényszerben, hanem válasz mondásában képződik, amely fenntartja vagy megszakítja a diskurzust. Hogy ebben mennyire nem a mondott játszik szerepet, azt az bizonyítja, hogy a hallgatás is lehet diskurzusfenntartó válasz, abban is megnyilatkozhat a másik iránti figyelem és felelősség. Kosztolányi Esti Kornélnak a bolgár kalauzzal folytatott beszélgetésében írja meg ezt az esetet. A mondás működésének leírása tematizálódik novellában, s ott a mondott morálja lesz belőle, alkalom az epikus olvasásra, de a novellának magának is van mondása, ami apellatív hatásában nyilatkozik meg. Abban az összetett kognitív-emotív hatásban, amellyel feleletigényt támaszt olvasójában, és amellyel fenntartja benne az irodalommal folytatott diskurzust. A novella részletesebb elemzése nélkül is meg lehet kísérelni annak a kérdésnek a felvetését, hogy nem ebben nyilatkozik-e meg a novella mondásának etikuma. Nem eben nyilatkozik-e meg az a többlettérték, amellyel az irodalmi mű túlterjed referencialitási értékein. De nem a végén, nem mint egy pohár, amely egyszer csak túlcsoordul, hanem olvasás közben, minduntalan áttör a referencialitáson, áttör, és megnyilatkozik, mint a nyelv „arca”.

Nem lehet tudni, hogy Thomas Mann ilyesmire gondolt-e, ilyen, a nyelv természetébe és ezen keresztül az irodalmi mű alaptermészetébe épült etikumra gondolt-e, olyasmire, ami szüntelen együtt hangzik a művészi értékekkel, erre az esztétikummal konszonanciában élő etikumra gondolt-e, amit aztán oly élesen szembeállított a politizáló irodalommal. De azt tudjuk, hogy Lévinas is megtette a maga elhatárolódó mozdulatait a politikától. Tengelyi László Simon Critschley-t idézi, aki azt írja, hogy Lévinas számára az etika nem más, mint a totalizáló politika – antiszemitizmus, antihumanizmus, nemzetiszocializmus – széttörése. „Critschley azonban rögtön hozzáteszi, hogy Lévinas etikája valójában nem csupán a totalitarianizmussal szegeződik szembe, hanem egyáltalában véve minden olyan áramlattal – tehát, minden olyan demokratikus irányzattal is –, amely az egész perspektívájában mozog, és a politikumnak az etikummal szembeni elsőbbségét hirdeti.”⁷⁵ A politikától való elhatárolódás nemcsak Thomas Mannt, hanem nálunk a Nyugat íróit is áthatotta, ők is az etika felé fordultak az első világháború végén. Jellemző volt erre a magatartásra, ahogy Lukács is, Babits is a kanti dignitás-eszmét emelte magasra. Lukács hamarosan feladta ezt az eszmét, Babits és a Nyugat egész irányultsága azonban mindvégig megőrizte. Babits későbbi tanulmányai a humanitás olyan eszméit hirdették és olyan argumentációs eszközökkel, amelyek Thomas Mann esszékönyvének megkülönböztető fogalmai szerint a civilizációs irodalmár körébe tartoztak volna és már a politizálás, a politizáló állásfoglalás határára kerültek. Ahogy persze akkor, a harmincas években Thomas Mann sem tartózkodott messze ettől a határtól. De a náluk egy nemzedékkel fiatalabb Lévinas is úgy hárította el a politikai involvációt, hogy az elhárító mozdulatot fel is oldotta, az elhárítást nem egyszer s mindenkorra és nem végérvényesnek állította be. A politizálás Lévinas filozófiai szövegeinek összefüggésében persze nem pártpolitizálást, parlamenti politizálást jelent, nem a szó hétköznapi értelmében szerepel, hanem olyan fogalomként, amely az én és a másik mellett az én és a harmadik összefüggésében keletkező felelősség dimenziójában értendő.

Simon Critschley azt írja, hogy az etika Lévinasnál végül is visszavezet a politikához.⁷⁶ Tengelyi ebből kiindulva finom kategóriaelemzésekkel (a jó anarchiája, nem-hely, vad felelősség) írja le Lévinasnál az etikának és politikának ezt az eltávolodó–visszaközeledő mozgá-

⁷⁴ TENGELYI László, *Élettörténet és sorseseemény*, Bp., 1998, 228.

⁷⁵ Uo., 234.

⁷⁶ Uo., 235.

sát. Természetesen evvel kapcsolatban nem a filozófus elméleti munkásságát időnként megszakító nyilatkozatokra, állásfoglalásokra, publicisztikai megnyilatkozásokra kell gondolni, hanem magának az etikumnak és a politikát magában foglaló rendteremtő törvénynek a sajátos kapcsolatára. Tengelyi lényegében a legalitás és moralitás kettősségét fogalmazza át, amikor arról ír, hogy a másik előtti felelősség terében az etika átmenetileg mentesít a törvény előtti felelősség alól. (Pl. a másik iránti felelősség az üldözött elbújtatását diktálja.) A törvény ilyenén felfüggesztése, a „jó anarchiája” azonban nem tartható fenn hosszú távon. Az én és a másik mellett fellép a harmadik (fellép a társadalom), akiért ugyancsak felelősséggel tartozik az én, és ennek a harmadiknak a szempontja visszavezet a rend igényéhez.⁷⁷ Kialakul egy váltakozó mozgás etika és politika között, Eaglestone kifejezésével élve az etika időről időre megszakítja a törvényt, a törvény megszakítja az etikát.

Két megjegyzés fűzhető ehhez. Pontosabban két kérdés-sor. Az első avval kezdődik, hogy mi a viszony az etika és politika között feltételezett váltakozó mozgás, közbeszólási, megszakítási láncolat és a között az interruptív folyamat között, mely a mondás és mondott között kell, hogy képződjön? Ennek a kérdésnek már kérdésként való felvetése is a filozófiai elmélet dolga. Az irodalomtörténet és irodalomelmélet érdekltségi köréből azonban innen tekintve további kérdések vetődnek fel: mit jelent a törvényszegés az irodalomban, ha az olvasási-értékelési folyamat nemcsak a mondott körével van kapcsolatban, ha az érték- és értelemtulajdonítás a mondás tapasztalásán is alapul? Mikor, milyen műveket tartanak apellatívknak, mikor, milyen művek tartják fenn az irodalmi diskurzust, mikor milyen művek támasztanak feleletigényt. Milyen szerepet töltenek be ezekben a folyamatokban a törvényszegő művek, azok, amelyek – ismét Thomas Mann szavát használva – megkísértik a veszedelmes-kártékonyt, s amelyeket nem véve tudomást az esztétika etikumáról inkább esztétizálóknak szoktak nevezni, mint etizálóknak. Váltakozó mozgás van-e az irodalom megítélésében, amely végső soron a szellemtörténet által már felvetett ízléstípusok váltakozásaként írható le, vagy azt lehet-e állítani, hogy az irodalom „maga” mindig a törvényszegés pártján áll, művészi ereje nem kis mértékben attól függ, hogy anyagának, a nyelvnek is mennyire képes és mennyire merészeli megszegni törvényeit – amely törvényszegéssel (az új törvény megalkotásával) voltaképpen egy végtelen folyamat részese.

A másik kérdés-sor inkább a megközelítés és értelmezés módjára, módszerére, módszertani megfontolásaira vonatkozik, mint „magára” az irodalomra. Kezdve ott, hogy az irodalom „maga” kifejezés érvényessége is kérdésessé vált az ezredvég számos gondolkodásformájának horizontján. Általános gond maradt azonban a határterületek és kompetencia körök kijelölése, sőt kijelölhetősége. Mindenütt inkább a területek közötti átjárások, áthatolások kerültek előtérbe. A választóvonalak elmosódása jellemző az utóbbi évtizedekre, és Lévinas műveinek hatásiránya is erre mutat. Az etikai fordulatnak nevezhető változás –, amely a 90-es évek filozófiai gondolkodásában Európa- és Amerika-szerte végbement, és amely jelentőségét tekintve már-már a megelőző évtizedek nyelvi fordulatához mérhető (noha nagy részt annak keretében történt) – ez a változás is a területek és a köztük lévő viszonyok átértelmezéséről, átfogalmazásáról szól. Lévinas etikájának középpontjában a másik áll; ez az etika abból indul ki, hogy az én nem önmagáért felelős, mint ahogy a görög hagyományon felnőtt legtöbb európai etika tételezi, hanem a másikért felelős, ahogy az ószövetség mondja. De mi történik akkor, ha az én és a másik felelősségi körébe belép a harmadik (aztán a negyedik, ötödik, belép a társadalom), akiért az én ugyancsak felelősséget kell, hogy érezzen? Lévinas szerint akkor a harmadikkal belép a felelősség mellé az igazságosság problémája, s evvel belép a felelősség rendjét megszabó jogrend minden intézményeivel és a politikával. Derrida – akinek a 90-es évekbeli munkásságát különösen meghatározta az etikai fordulat, az etikai kérdések

⁷⁷ Uo., 239.

megújuló és megújító szerepe – részletesen ír erről Lévinasról szóló esszéiben. Derrida úgy értelmezi Lévinas erre vonatkozó gondolatait, hogy az etika, a jog és politika közötti átjárás egyirányú, a mozgás nem oda-vissza mozgás, nem periodicitás: az áthatolás az etika felől történik. „Az etika egy politikát és egy jogot kötelez; ez a függőség és ennek a feltételes leszármaztatásnak iránya éppoly megfordíthatatlan, mint amilyen feltétel nélküli.”⁷⁸

Eben az összefüggésben az irodalomvizsgálat számára az a kérdés merül fel, hogy miképpen lehet bevonni az elemzésbe azt a befogadási folyamatban szükségképp jelenlévő, szükségképp ható etikumot, amely a mondás megértésével lehet azonos, és aminek eredményeképpen az olvasó úgy fogadja be az irodalmi műveket és a hagyomány történetét, mint amelyekben valamilyen étosz szólítja meg őt. (Miközben persze ő szólítja meg a műveket és a hagyományt.) A mondás, ami ennek a nem tételesen kifejeződő (epikus olvasaton túli) etikumnak a helye, az „odafigyelésen” keresztül nyílik meg, evvel kapcsolatban pedig olyan fogalmak jönnek közelbe, mint a „vendégszeretet”, „behúzódás”, „befogadás”. Az irodalomvizsgálat számára megfontolandó lehet még az a fogalom-megkülönböztetés, amelyet Derrida ugyancsak kiemel Lévinas szövegéből, a „référéntielle” és a „déféréntielle” megkülönböztetése. (Talán némi túlzással azt lehetne mondani, hogy Derrida pályája a *Grammatológiától* mostanáig leírható a „différance”-tól a „déférence”-ig tartó íven.) A vonatkozás (réfERENCE) és a tisztelet, hódolat (déférence) szavakkal való művelet. „A máshoz való viszony hódolat” – írja.⁷⁹ Lehet-e ennek alapján összekapcsolni a másakra való odafigyelést a szövegre való odafigyeléssel, és lehet-e úgy értelmezni a „hódolatot”, mint nem is csak és nem is elsősorban, sőt talán egyáltalán nem hódoló szavak sorát, hanem az etikum áthatolását azon, amit olyan meghatározhatatlanul és mégis mindig meghatározásra készítően esztétikai tapasztalásnak nevezünk. Nem áll messze ez az elméleti megfontolás attól, amit a másik oldalról, a nem elmulasztható, nem elkerülhető epikus olvasás oldaláról Hermann Broch írt az esztétizmus korára visszatekintve: „/.../ a művészeti l’art pour l’art egyúttal mindig etikai l’art pour l’art is, úgyhogy a művészet fejlődése (nem a nem-létező haladása) egyúttal mindig az etikai haladást szolgálja, és hozzáadja a magáét ahhoz a misztikus reményhez, hogy e haladás létezik, és végül mégiscsak leküzdhető a világ balsorsa.”⁸⁰ Csak most ehhez is rezignált kérdőjeleket kellene tenni.

2000

⁷⁸ Jacques DERRIDA, *Istenhozzád Emmanuel Lévinasnak*, Pécs, 2000, 153.

⁷⁹ Uo., 68.

⁸⁰ Hermann BRICH, *Hofmannsthal és kora*, Bp., 1988, 224.

A NYUGAT PERIÓDUSAI

Előzményei és indulása

A tévképzetek közé tartozik, hogy a folyóirat 1908-ban a semmiből nőtt ki. Ha szemügyre vesszük az adatokat és tényeket, akkor azt kell mondanunk, hogy éppen ellenkezőleg, megindulását mozgalmas és eleven, kiterjedt és szerteágazó, a könyvkiadás, színház és sajtó arányait tekintve mindenképpen jelentős szellemi élet vette körül. Az irodalomban többféle irányzat és áramlat élt egymás mellett: még a lírai költészet sem csupán a népnemzeti iskola üres szólamaiból és érzelgős hazafiaskodásából állt. Igaz, kiváltképp a vidéki olvasóközönség körében Tóth Kálmán neve Arany Jánoséval vetekedett és párás szemmel szavalták-dalolták Boruth Elemér, E. Kovács Gyula, Rátkay László, Papp Zoltán verseit. De Reviczky Gyula és Komjáthy Aladár nyomán már az 1880-as években új fejezet kezdődött a magyar költészetben, 1890-ben pedig megindult Kiss József szerkesztésében A Hét, és támogató fóruma lett az urbanizált, nagyvárosi irodalomnak. Lírája eleinte nem volt sokkal különb és értékeesebb az epigon-népiességnél, de új, modernebb formák felé vezetett. A próza csillaga pedig éppenséggel magasan állt, Mikszáth kora volt ez, s mellette felnőtt egy egész generáció Papp Dánieltől Bródy Sándorig és Gozsdu Elektől Lovik Károlyig.

Mindez a Nyugat távolabbi, közvetett előzményeihez tartozott. A közvetlen előzmény Ady Endre volt, az *Új Versek* ízlésformáló hatása, közönség-toborzó ereje, de még előtte számon tartunk néhány lapkísérletet is a közvetlen előzmények között, amelyekben a század első éveitől kezdve új szemlélet kapott hangot. Osvát Ernő 1902-ben vette át a Magyar Génusz szerkesztését, és ez volt az első szervezeti lépés a Nyugat felé. Ez a hetilap alig több mint másfél évig működött, a következő kísérlet, a Figyelő még annyi ideig sem élt 1905-ben, az 1906-ban indított Szerda pedig hat hét után megszűnt. Ez a három lap, a Magyar Génusz, a Figyelő és a Szerda még nem volt képes huzamosan magára vonni a közönség figyelmét, az irodalomtörténet mégis följegyzi őket, mert szerkesztőségi műhelyeikben találkozott össze a Nyugat majdani alapító gárdája.

Az átütő erejű költő, Ady Endre és a korlátokat áttörő kötet, az *Új versek* mellett kellett egy rendkívüli szerkesztő egyéniség, akinek hívó szavát elfogadják az irányba tartó írók. Ez a szerkesztő egyéniség volt Osvát Ernő. Kellott egy éles tollú publicista, akit ismer és elfogad a közönség, és aki vállalja a viták vívócsörtéit. Ez a publicista volt Ignotus. Kellott egy higgadt, józan műbíró, akinek véleményét írók és olvasók egyaránt méltányolják. Ez volt Schöpflin Aladár. Kellott egy megállapodott, idősebb író, aki köztiszteletben áll, és aki már avval is segít, ha szerepeltethetik a nevét. Ez az író volt Ambrus Zoltán (igaz, októberig kéreti magát). Kellott egy művelt irodalombarát, aki felkészülten tud visszaválaszolni kritikai támadásokra, emellett jól forgolódik pénzügyi körökben, és számítani lehet rá az anyagi források felkutatásában. Ez volt Fenyő Miksa. Végül kellett egy fiatalember, aki elég érzékeny ahhoz, hogy maga is író legyen, és elég érzékenységgel, hogy betöltse a szerkesztőségi minden szerepét. Ez a fiatalember volt Gellért Oszkár. Belőlük toborzódott össze a Nyugaton életre hívó kis tábor. A hozzájuk csatlakozók közül – a Nyugat későbbi története szempontjából – a Figyelőben még költőként is szereplő Hatvany Lajost kell külön kiemelni.

*

A folyóirat programja is ott készülődött már a három előzményben. Osvát Ernő a 90-es évektől jósolta az új nagy irodalom eljövételét. Azt hirdette, hogy az író a kor lelkiismeretének leghivatottabb kifejezője, az emberiségnek adott divináció, a nuova vita kürtöse.⁸¹ A Magyar Génusz szerkesztésekor az esztétikai értéket állította középpontba, és határozottan, a jó ízlés nevében utasította el a politika gyámkodását.⁸² A Figyelőben a tehetségfeltétést emelte fő eszmévé, a tehetségek felkarolását és megóvását tűzte ki célul.⁸³ Ambrus Zoltán a Szerda első lapjain a szépirodalom függetlenségéért szállt síkra, és elutasította az újságírók publicisztika erőszakos belekontárkodását az irodalomba, elutasította az irodalom sajtó által való felügyeletét.⁸⁴

A Nyugat alapítói tudatosan a kor esztétizáló törekvéseihez csatlakoztak, vállalták a századelő szépségkultuszát, mely Bécs – Budapest – Prága háromszögében különös jelentőséget kapott a szimbolizmus, impresszionizmus és szecesszió egymást átfonó mozgalmaiban. De az a „tisza” esztétizmus, amely bécsi kortársaikat jellemezte (ekkor és valamivel korábban), ez a formák szépségében szubsztancialitást kereső esztétikai introverzió mégis néha-néha jelent csak meg írásaikban. Írói magatartásuk alaprétegéhez tartozott a közügyi elköteleződés, amely a 18. század végétől átjárta a magyar irodalmat, s a 19. században átformálta a magyar romantikát. Miközben szembeszálltak a lapos, provinciális nemzeti szólamhangoztatással, a közhelyeszerű hazafiaskodással, folytatták azt a szemléletet, amelyet röviden úgy lehet megfogalmazni, hogy az irodalom több mint irodalom. Dolga van az országgal, a nemzettel, az ízlésen keresztül az emberek szellemi egyensúlyával. Az elmúlt évtizedek irodalomtörténete és kritikája kevesellte ezt a beállítódást, s a Nyugatot, kiváltképp Osvát szerkesztői elveit a l’art pour l’art magyar fészkeének tekintette, más oldalról nézve a 20. századi irodalom mozgásfolyamatait viszont azt lehet mondani, hogy az irodalmi kísérletezések európai és hazai térképrajzolatai szerint több is elkelt volna bennük Hofmannsthalék esztétizmusából, hogy később fogékonyabb legyen a magyar olvasóközönség a modernség új és új hullámai iránt.

A készülődő program irodalmon túlvezető pontjait Ady Endre fogalmazta meg 1905-ben a Figyelő számára az *Ismeretlen Korvin-kódex margójára* című írásában. „Komp-ország Keletnek indul, kérezzekdjék fel reá a gyenge (...) Nem kódexi nyelven mondom, s talán a te finom, de századokkal ezelőtt megállított s bekriptázott lelked fel sem fogja mindjárt: fogunk-e itt mi valamikor affélét csinálni, amit mostanában különösen nagy erővel csinálnak a népek? Azért vagyunk-e itt, hogy teremtsünk lelkünkkel valamit a lelkünkéből, ami olyan, mint a lelkünk? Valamit, ami a mienk (...) Vagy sorsunk csak azért kavart el bennünket Európa közepén, hogy durva anyagot szállítsunk a nagy világ-vegyszerváratokhoz?”⁸⁵ A tehetségek minden feltétel nélkül való felkarolása (Osvát eszméje), az irodalom függetlenségének védelme (Ambrus gondolata), és az európai tájékozódású nemzetszemlélet (Ady): erre a három gondolatra épült a Nyugat eszméje. Ignotus beköszöntő írása csak összefoglalta ezt.

Részvételükkel ezt a hármas programot fogadták el, azok az írók, akik az alapító gárda törzséhez csatlakoztak az első évfolyamban. Kaffka Margit már a Nyugat előzményeiben is szerepelt, a Figyelő adta közre korai remekét, a *Levelek a zárdából* című elbeszélését. A Nyugatban is prózával szerepelt először. *Neuraszténia* címmel az írói alkotófolyamat féléber bódulatát, endofáziás állapotát írta le a modern lélektan meglepő ismeretével. A prózaírók

⁸¹ Osvát Ernő összes írásai, szerk., OSVÁT Kálmán, Bp., 1945, 43.

⁸² Magyar Génusz, 1903. április, 5.26.

⁸³ OSVÁT Ernő, *Motívumok*, Figyelő, 1905, 1-2.

⁸⁴ AMBRUS Zoltán, *Irodalom és újságírás*, Szerda, 1905. október 3. 1-16.

⁸⁵ Ady Endre összes prózai művei, VII., szerk., Kispéter András, Varga József, Bp., 1968, 18-19.

közül elsők között lépett a munkatársak sorába Szini Gyula, Jób Dániel, Révész Béla, Cholnoky Viktor, Csáth Géza és Bíró Lajos, az idősebbek közül pedig Szomory Dezső és Heltai Jenő. A költők sorát Ady után Kemény Simon nyitotta meg, aztán Pásztor Árpád következett Gellért Oszkár és Ignotus társaságában. Juhász Gyula februárban, Kosztolányi Dezső, Balázs Béla és Szép Ernő márciusban, Babits Mihály novemberben, Tóth Árpád decemberben szólalt meg.

Az első év nagy fölfedezettje Móricz Zsigmond volt, a *Hét krajcár* igazi lelki megrendülést, katartikus élményt okozott. Sem megérteni, sem megírni nem lehet a Nyugat történetét annak tudomásul vétele nélkül, hogy ez a líraian szép és mégis erőteljes hang már a kezdet kezdetén megszólalt a lap hasábjain. Mellette még a fiatal Nagy Lajos emelkedett ki az első évfolyamból. A *Séta régen* úgy kezdődött, mint egy idillikus fényekkel csillogó impresszionista életkép, aztán a szegénységről és kiszolgáltatottságról szóló keményen kopogó, tárgyias elbeszélés lett belőle, Móricz eszmei rokonaként. Móricz elbeszéléséről ismerjük Osvát nagyrabecsülő véleményét, egyébként nem mindig lehet megmondani, mi állt szívéhez igazán közel abból, amit közreadott a folyóirat lapjain. Tehetségfelkaroló programját azonban elég széleskörűen működtette, s a konzervatív népnemzeti hang (amire határozottan nemet mondott) és a bontakozó avantgárd (ami nem jutott el ízlésvilágához) pólusai között hagyta kibontakozni a folyóirat belső irányzatait. Mert a Nyugat sem ideológiailag, sem esztétikailag nem volt egységes. Ideológiailag a liberalizmus legalább három formája nyilatkozott meg benne már a kezdet kezdetén: Osvát politikától való tartózkodásának közvetett kritikizmusa, Ignotus Andrassy Gyula felé húzó politizálása és Ady kemény, baloldali radikalizmusa, ami át is törte a korabeli liberalizmus határait. Esztétikailag más volt Kosztolányi impresszionizmusa, Balázs metafizikum-kereső szimbolizmusa, Babits tudatköltészete és objektív-lírai kísérlete, más volt Révész Béla asszociatív, lirizáló prózája, Tersánszky Józsi Jenő naturalizmusa, Kaffka Margit lélektaniséga.

Belső viták, külső támadások

A Nyugat ereje abban rejlett, hogy nem vált szektává. Nem egyetlen irányzat, nem egyetlen csoport, még csak nem is egyetlen korosztály mondhatta magáénak, hanem kezdettől, megindulása pillanatától sokféleség jellemezte, és az évek múlásával ez a sokféleség fokozódott és növekedett. Sem pártok fegyelmét, sem stílusmozgalmak egyenruháját nem kellett magára öltenie annak, aki leült a Bristol Kávéházban a folyóirat asztalához. Laczkó Géza és Kuncz Aladár azonnal otthon érezte magát Karinthy Frigyes, Tersánszky Józsi Jenő, Cholnoky László és Füst Milán társaságában, Lukács György és Balázs Béla viszont feszengett ebben a körben, és 1910-ben megpróbálták kezükbe venni a Renaissance című folyóiratot, hogy ellenlapot indítsanak, de nem sikerült.

Hónapról hónapra nőtt a közreműködők névsora. 1911-ben, amikor tetőfokára hágott az úgynevezett tanári mozgalom, a tanárok országos elégedetlensége, Székelyudvarhelyen Szabó Dezső tüzelte társait. Egy mondata eljutott Tisza Istvánhoz is, ami körülbelül úgy hangzott, hogy a Talpra magyart nem lehet üres gyomorral szavalni. A nagyúr felszisszent, és szónokiasan rendreutasította a fiatal tanárt. „Micsoda lángostorral vágna, ha élne még közöttünk, e mondás szerzőjén végig Petőfi.”⁸⁶ Szabó Dezső is tollat ragadott, és vitriolos nyílt levélben fordult a fölényeskedő politikushoz. Nyílt levelét a Nyugat közölte és evvel vette kezdetét 1916-ig tartó kapcsolata a folyóirattal. Legjobb írásai itt jelentek meg, ez volt legeggyértelműbben progresszív alkotói korszaka. A Nyugat története felől azért hívom föl erre a

⁸⁶ TISZA István, *Szabadgondolkodás*, Magyar Figyelő, 1911, II., 3.

figyelmet, hogy érzékeltessem a vonzáskörébe került tábor keresztmetszetének rétegeit. Felfogás, világnézet, ízlés, írói alkat, de még életkor tekintetében is nagy távolság választotta el egymástól a szerzőket, és a folyóirat az ellentétek találkozáspontján egyensúlyozott.

*

Éppen a kényes egyensúlyozáson robbant ki 1911-ben az első szerkesztéspolitikai vita. Hatvany Lajos, aki nemcsak érzékeny, művelt irodalmárként-íróként működött közre, hanem hozzájárult a lap anyagi fenntartásához is, aggodalommal figyelte Osvát szerkesztői gyakorlatát. Attól félt, hogy elszakadnak a közönségtől, mert az olvasók túlságosan irodalminak, komolynak, belterjesnek érzik a lapot, és nem tudják követni az újabb és újabb írókat, akik föltűnnek benne. Azon a véleményen volt, hogy engedményeket kell tenni az olvasók ízlését és érdeklődését illetően: úgy gondolta továbbá, be kell fejezni a tehetségek fölfedezését: már éppen elég író van a lap körül, nincsen szükség újabbakra, a Nyugat maradjon meg Ady és az alapító írócsoport folyóiratának. Osvát hallani sem akart Hatvany reformjairól, s ragaszkodott az 1908 óta működő szerkesztési elvekhez. Tiltakozott a beleszólás ellen, és visszautasított minden bíráló szót. Hónapokig tartó vitájuk megosztotta a szerkesztőséget, ám óvakodtak attól, hogy a szakítással, sőt megszűnéssel fenyegető belviszály a nagyközönség tudomására jusson. Csak az augusztus 1-jei számba írt Hatvany egy elvi természetű cikket *Irodalompolitika* címmel, aztán az év végén a Világ intézett körkérdezt a munkatársakhoz. Hatvany ebben fogalmazta meg híressé vált jelmondatát: „Kevesebb irodalom, több élet!”⁸⁷

Az irodalomtörténet általában úgy értelmezi ezt a vitát, hogy Hatvany a társadalmi elkötelezettségű, nyitott irodalom mellett szállt síkra, Osvát pedig az élettől elzárkózó szépségkultusz öncélúságát erőszakolta. Valójában nem ez történt. Hatvany irodalompolitikán mást értett, mint, ahogy később használatossá vált a szó, ő lényegében a folyóirat jobb menedzselését, eredményesebb üzletvezetését szorgalmazta, azt akarta elérni, hogy kevesebbet fizessenek rá. Kettőjük közül Osvát viselkedett igazi irodalompolitikusként. Azt az elvet hangoztatva, hogy ne változzon az irányvonal, de változzon, igenis változzon mindig a szerzői kör, irodalompolitikai cselekedetet hajtott végre: az irodalmi progresszió széles körű toborzómunkáját és táborszervezését végezte. A tehetség és az esztétikai minőség alapján egy széles, de körülhatárolható körben sokféle törekvést és kísérletező hajlamot vonzott a laphoz, biztonságot és otthont nyújtva azoknak, akik szembefordultak a konzervatív irodalom szemléletével, de nem kívántak túllépni a szimbolizmus – naturalizmus-impresszionizmus – szecesszió formavilágán.

A nevezetes vita 1912-ben látszólag Hatvany Lajos győzelmével ért véget, valójában Osvát került ki belőle győztesen. Neve mellől levették ugyan a szerkesztői címet, és csak 1920-ban kapta vissza, a lap mégis az ő elveit vitte tovább, nem engedett a minőség szigorából, és nem húzta le a sorompót az újabb és újabb fiatal írók előtt. 1912 után a Nyugat megszilárdította pozícióját, és kezdte megszilárdítani azt az ízlést és befogadáskultúrát, amely évtizedekkel túlélte a folyóirat működését, meghatározva az úgynevezett művelt olvasó fogalmát a konzervatívsággal, de egyben az avantgárd modernséggel szemben is.

*

A belső vita után megszilárdult a Nyugat, pedig támadások állandó viharzónájában folytatta munkáját. A Budapesti Hírlaptól a Kisfaludy Társaságig a konzervativizmus különféle irányzatai vonultak föl ellene. Szabolcska Mihály, Lampérth Géza és Lovász Károly parodizálták, a fiatal Horváth János veretes esszéiben támadta, 1911-ben Tisza István lapot alapított

⁸⁷ Világ, 1911. december 31. Ua., *Osvát Ernő a kortársak között*, szerk., KÖSZEG Ferenc, MÁRVÁNYI Judit, Bp., 1985, 201.

Magyar Figyelő címmel, és szerkesztését Herczeg Ferencre bízta. E lapnak az volt a hivatása, hogy a Huszadik Századdal és a Nyugattal szemben megpróbálja egybegyűjteni és hadrendbe állítani a konzervatív erőket. Jásziék társadalomtudományos gondolkodását hazafiatlanságnak, a Nyugat modernségét beteges dekadenciának minősítette ez a maga módján nem is színvonalatlan folyóirat. A két lap ellen folytatott hajszát Tisza István személyesen vezette Rusticus álnéven írott jegyzeteivel. Attakjait a Nyugat szerkesztőségében legtöbbször Ignotus és Fenyő Miksa hárította el, de Ady is megszólalt, bár éles, személyes válaszait nem mindig a Nyugat közölte. 1912-ben a *Rengj csak föld* című versében „bujtó új kan Báthory Erzsébet”-nek nevezte Tiszát, 1913-ban, az *Enyhe, újévi átokban* pedig egyenesen megátkozta támadóját: „*Ez a gazember még lakolni fog.*”

1913-ban olyan oldalról is fájdalmas támadás érte a Nyugatot, ahonnan legkevésbé várták. Octavian Goga erdélyi román író, aki mellett alig egy évvel korábban Ady nemes gesztussal kiállt, amikor nemzetiségi izgatással vádolták, most egy aradi román lapban megtámadta az egész új magyar irodalmat, és Adyval és a Nyugattal együtt a szó szoros értelmében lezsírozta. Kajánul örvendezve arról írt, hogy befellegzett a magyar nemzeti irodalomnak, helyét a pesti zsidó szellem foglalta el. Ennyi évtized után meg kell vallani, hogy a Gogáéhoz hasonló útszéli hangot a magyar konzervativizmus soha nem ütött meg, ez már egy új, kíméletlen, erőszakos ideológia előszele volt. A támadásra Ignotus és Ady válaszolt, több írásban is. A legszebb felelet azonban egy másik román írótól, Emil Isactól érkezett. Isac előbb nyílt levelet intézett Ignotushoz, a Világ hasábjain, melyben a magyar tehetségek iránti tiszteletét fejezte ki, aztán elvi tanulmányt írt a Nyugatba a magyar-román összefogás szükségéről az olyan fenyegető erők ellen, mint Oroszország és a pánszlávizmus.

A béke utolsó éve telt el. Az irodalmi csatározásokat hamarosan fölváltotta a fegyverek zaja. A nyílt erőszak átvette az uralmat Európában, és a politika is a szélsőségek felé lendült ki. A Goga-ügynek ekkor újabb felvonása támadt. A román író szakított a magyarországi Román Nemzeti Párttal, és minden korábbinál féktelenebb nacionalista propagandába kezdett. Ennek hírére írta meg 1915 januárjában Ady a *Levél helyett Gogának* című hitvallását. Írása a Világ hasábjain jelent meg, de képletesen azt lehet mondani, hogy a humanista lelkiismeret e magasabb erkölchöz föllebbező szavával zárult le a Nyugat történetének első nagy korszaka. „Nem vagyok büszke arra, hogy magyar vagyok, de büszke vagyok, hogy ilyen tébolyító helyzetekben is megsegít a magam letagadhatatlan magyar magyarsága. Terhelten és átkozottan e levethetetlen magyarságtól, azt üzenem Gogának Bukarestbe, hogy nekem jobb dolgom van. Egy nemzet, aki súlyos, shakespearei-i helyzetben legjobbjai valakijének megengedi, hogy embert lásson az emberben, s terhelt, teli magyarságával a legszigorúbb napokban is hisz a legfölségesebb internacionalizmusban, nem lehetetlen jövőjű nemzet. Amelyik nemzet ma internacionalista fényűzést engedhet meg magának, nyert ügyű. Igazán nem jó magyar poétának lenni, de higgye el nekem domnul Goga, hogy lelkiismeretet nem cserélnék vele.”

Az emberi méltóság eszméje, 1914-1919

A háborús láz ragályként futott végig Európa szellemi életén, és a Nyugat íróit sem kerülte el teljesen. Ady mellett csak kevesen voltak, akik első perctől kezdve megértették a kibontakozó tragédiában a sors intését, és megsejtették a nemzeti végzetet. A legtöbben még a fölkorbácsolt indulatok hatására fogtak tollat. Laczkó Géza az Eötvös Kollégiumban csiszolt műveltségével az ellenséges francia néplélek fogyatékosságait állította pellengérré.⁸⁸ Tersánszky, aki

⁸⁸ LACZKÓ Géza, *A francia lélek keresztmetszete*, Nyugat, 1915, I, 24-27.

később megírta a két legszebb magyar regényt a háború emberrontó, lélekölő, erkölcsromboló hatásáról, egyelőre még haditetteivel hetvenkedő levelet küldött, és kérkedve mesélte, hogy lőttek le két ellenséges katonát, akik sebesülten hátramaradt társukat akarták kivonszolni a tűzvonalból.⁸⁹ Ignotus hadüzenet utáni hetekben még lendületes szavakkal, elvi álláspontról próbálta indokolni a háború jogosságát: „mindenkinek, aki az osztrák-magyar birodalomban él, de mindenesetre minden magyarnak személyes életérdeke, hogy az osztrák-magyar monarchia megmaradjon és nyugodt zavartalanságban éljen. Ez ma már háború nélkül lehetetlen. Ezért nem lehet, nem lehetett e magyar földön magyar vagy magyarságba beletartozó ember józan ésszel más mint magyar, más mint magyar hazafi (...) sőt, ha úgy tetszik magyar chauvin, (...) magyar militarista.”⁹⁰ A háború első hónapjaiban még Móriczot is, akit elborzasztott a feltörő erőszak, magával ragadta a felfokozottság bódulatba ejtő, életfilozófiás érzése⁹¹.

Körülbelül egy évig tartott a háborús pszichózis. 1915 őszére elpárolgott minden bódulat és illúzió, s feltárult a kopár igazság: az értelmetlen jelen és a kilátástalan jövő. A sokféle törekvést egybefoglaló laza írói csoportosulás ekkor kezdett egységesülni, ekkor kezdett igazán táborra szerveződni. Hangjuk egyéniségét továbbra is megőrizték, gondolkodásuk eltérő mozzanatairól sem mondtak le, de elkezdődött bennük kristályosodni valami, ami más és más színárnyalatban jelent meg, más és más formát öltött mindenkinél, mégis közös sajátosságuk volt. Egy kulturális humanizmus-felfogás, egy művelődéstörténetbe ágyazott ember-kép tartotta össze az egyébként minden irodalmi égtáj felé kiáramló szerzőgárdát: nincs olyan cikk, tanulmány, esszé, amelynek egy-két bekezdését idézni lehetne, hogy szabatos mondatokban hallhassuk ennek lényegét. De ezektől az esztendőktől kezdve nincs olyan valamire való cikk, tanulmány, esszé, amelyben egy-egy mozzanata föl ne tűnne, egy-egy részlete meg ne mutatkoznék.

A lap életében Ady hatása mellett ekkor már egyre fontosabb és befolyásosabb szerepet töltött be Babits Mihály. Verseivel, novelláival, kritikáival az első évfolyamtól kezdve jelen volt, de most egyre nagyobb jelentőségre tett szert a folyóirat arcélének alakításában. 1916 tavaszán írta meg békekiáltványnak hangzó versét, a *Húsvét előttet*, a Shakespeare-jubileumon pedig az európai kultúra egységéhez és testvériségéhez föllebbezett. „A Shakespeare-jubileum megünneplése a háború alatt kétszeresen kötelességünk: ha valamikor, a nemzeti elnyomás korszakában az irodalom, már pusztá létével is, zsarnok önkény és erős cenzúra alatt, a nemzeti kultúra különállásának biztos jele és záloga volt: úgy ma, megfordítva, az európai kultúra elpusztíthatatlan egységét és testvériségét kell, minden önkény ellen, pusztá létével, dokumentálnia.”⁹²

A békeóhaj volt 1917-ben Ágostonról írott bölcséleti tanulmányának alapja. Az igazság filozófiai értékét a béke emberi állapotával hozta összefüggésbe, aztán arról elmélkedett, hogy igazsággratörékvés nincs akarat nélkül, akarat viszont kétféle is lehet, az egyik értelemellenes irányba visz, a másik a világ megértéséhez vezet. Az igazságot a Voluntas Intelligibilis, az értelmes akarat hozza el. Segítségével „az Igazság az ember tudatában behatol a tények közé, s e behatolás a Kegyelem.”⁹³ A kegyelem már nem filozófiai, hanem teológiai értelemben került tárgyalásra. Babits a békevágyból kiindulva az akaraton, igazságon és értelmén át

⁸⁹ TERSÁNSZKY Józsi Jenő, *Levél Ignotushoz*, Nyugat, 1915, I, 221.

⁹⁰ IGNOTUS, *Háború*, Nyugat, 1914, II, 130.

⁹¹ MÓRICZ Zsigmond, *Inter arma...*, Nyugat, 1914, II, 191-192.

⁹² Nyugat, 1916, I. 726. Ua. Babits Mihály művei. Esszék, tanulmányok, szerk., BELIA György, Bp., 1978, I, 430.

⁹³ Nyugat, 1917 I. 969. Ua. Babits Mihály művei i.m., 497.

egybekapcsolta a bölcseletet és a vallást, s gondolatmenetének végén Ágostont az „Intelligencia Szentjé”-nek nevezte. Azt írta, hogy órá van szükség a háború korában, „amikor minden Intelligenciát és Logikát valósággal tipor a világ.”⁹⁴ Béke, értelem, igazság, kegyelem az egyik oldalon: erre volna szükség; háború, erőszak, értelemellenesség a másik oldalon: ezt kell elutasítani. Két rövidebb filozófiai értekezését is meg kell említenünk, melyek ugyan nem a Nyugatban jelentek meg, de tartalmilag a Nyugat-beli tanulmányok gondolatmenetét folytatták. 1917-ben a Világ hasábjain Leibnitzről írva a német tudós hazafiságát állította középpontba: „hazafisága a békés Haladás és filozofikus közjó hazafisága volt, a Concordia hazafisága” – írta.⁹⁵ 1918-ban a Pesti Naplóban a filozófiai irracionizmus kártékonyására hívta föl a figyelmet *Veszedelemes világnézet* címmel. „Az ellenség neve: antiintellektualizmus” – jelentette ki indulatosan.⁹⁶

A béke, igazság, haladás, egyetértés, ráció, intellektualizmus értékfogalmai szükségszerűen irányították Babits figyelmét az európai felvilágosodás legnagyobb filozófusára, Kantra. 1918-ban megbízást kapott a *Zum Ewigen Frieden*, *Az örök béke* lefordítására, és ehhez a munkához kapcsolódott a Nyugatban közreadott Kant-tanulmánya, melyben megvallotta feladatvállalásának agitatív célját a béketeremtés érdekében. A később életidegen filozófternek bélyegzett Babits az erkölcsi ember élet-elkötelezettségéről adott bizonyosságot. Kant világ-béke-eszméjéből azt emelte ki, ami közvetlen összefüggésben volt korának békeóhajával: a politika és erkölcs viszonyát hangsúlyozta, és azt a kívánatos ideált, hogy a politikát az erkölcs felügyelete alá helyezve kellene békét teremteni a világon. A politikai irányítást felváltó erkölcsi irányítás ideálképpen keresztül jutott el az *emberi méltóság*, a *Menschenwürde*, kanti gondolatához. 1918 tavaszán a forradalmat néhány hónapig még elutasító Lukács György is éppen ehhez a fogalomhoz fordult az etika szerepéről írva, és ugyanazt fejtette ki Kant alapján, mint Babits. Az ember definíciószerű joga eszerint, hogy embernek tekintsék, és ne próbálják eszközként felhasználni. Az ember független, szabad lény, rajta kívül nincsen olyan cél, amelynek alávetve meg lehetne engedni, hogy eszközzé változtassák.

*

Amikor Babits Kant filozófiájával foglalkozott, a Nyugat már csaknem két éve egy radikálizációs folyamaton ment át. 1916-ban Ignotus közölte az olvasóközönséggel, hogy a szerkesztőség letette a politikai folyóiratok számára köteles óvadékot, és, mint írta, „egyenest követheti politikai érdeklődését”.⁹⁷ Követte is. Ettől kezdve sok politikai tárgyú cikk és állásfoglalás jelent meg benne, számos politikai vitában vett részt, és az antimilitarizmus és háborúellenesség állandó fórumává fejlődött, fennem hangoztatta a klasszikus liberalizmus politikai eszméit, a mércének is használta ezeket saját korának megítélésében. Ettől kezdve a Nyugat politikai rovatáról is lehetne beszélni, noha rovatcímmel nem különítették el politikai publicisztikáját. A szépirodalom azonban továbbra sem politizált, íróinak alkati vonzódása és világnézete nem a politika felé hajtott. A társadalometika felé kezdettől nyitott esztétizmusa most erősen az etika felé mozdult el, az esztétizmusból nem a politikába lépett át, hanem az etikába. Az igazi politizáláshoz le kellett volna mondaniuk arról, hogy az emberi méltóság eszméjét képviseljék a történelemmel szemben, és az erkölcsi elvek imperatívuszát alá kellett volna rendelniük a gyakorlati cselekvés parancsainak. Erre csak kevesen mutattak hajlandóságot, s azok elhagyták a folyóirat körét. Ezek közé tartozott Lukács György 1918 decemberében *A bolsevizmus mint erkölcsi probléma* című cikkében még elutasította a kommunista

⁹⁴ Uo.

⁹⁵ I.m., 499.

⁹⁶ I.m., 512.

⁹⁷ Nyugat, 1916, II, 436.

forradalmiság eszméjét; „a bolsevizmus azon a metafizikai föltevésen alapul, hogy a rosszból jó származhatnak, hogy lehetséges, mint Razumihin mondja a *Bűn és bűnhődésben*: az igazsághoz keresztülhazudni magunkat. E sorok írója, nem képes ezt a hitet osztani.”⁹⁸ 1919-ben felfüggesztette ezt a fenntartását, felfüggesztette a kanti dignitas-fogalmat is, amelyet néhány hónappal korábban még oly idealizmussal tűzött zászlóra, és belevetette magát a politikai harcokba, nem kevesebb idealizmussal.

Nem sokkal azután, hogy Babits megírta Kant-tanulmányát, kitört az őszirózsás forradalom. A Nyugat írói várakozással tekintettek az új korszak elé, és a társadalmi átalakulás lehetősége egy rövid időre még az országomlás árnyát is feledtette. Aztán 1919 januárjában meghalt Ady, meghalt, aki körül tizenegy esztendőnek előtte az egész szervezet létrejött. A felhangzó gyász az egész nemzet gyászának hallatszott. „Most nem egy folyóirat emberei vagyunk – írta a szerkesztőség – hanem (...) szegény, hangjukat vesztett magyarok.”⁹⁹

A Tanácsköztársaság idején szürkébb és érdektelenebb lett a lap, mint a megelőző években volt, sem szépirodalomban, sem publicisztikában nem érte el a korábbi korszak színvonalát. A munkatársak közül sokan vállaltak szerepet az új kulturális politika különféle intézményeiben, júliusban – más folyóiratokkal együtt – mégis megszüntették a megjelentetését. Várható és szükségszerű fejlemény volt ez. Humanizmus-eszménye, társadalom-erkölcsi magatartása, egyéniség központú gondolkodása szembekerült a forradalommal. Forradalom nem létezik önkény és erőszak nélkül, a forradalmár el kell hogy fogadja az erőszakot legalább ideiglenes eszköznek, a Nyugat pedig ebben nem tudott, nem is akart a meggyőződése ellen egyezséget kötni. Legközelebbi száma a Tanácsköztársaság leverése után jelent meg. Címoldalán a román katonai cenzúra engedélyével.

Az 1920-as évek

Az 1919 júliusában megszüntetett lap novemberében indult meg újra, újrainduló évfolyamának élén Babits mentegetőző-védekező önvallomása állt, a *Magyar költő kilencszáztizenkilencben*. Egy hónappal később Fülep Lajos terjedelmes kritikai tanulmányban szedte ízekre Szabó Dezső regényét. Az *elsodort falut*. Ez a kettő együtt fejezte ki híven a Nyugat elvi, ideológiai elköteleződésének irányvonalát. Babits vallomásának őszinteségéhez nem fér kétség, fölösleges a félelem lélektanával vagy a rendőri felügyelet tényével magyarázni. Nem tagadta meg a forradalmat – amit később szemére vetettek –, nem is vállalta: a Tanácsköztársaság egyetemi katedrája sem változtatta forradalmárrá. Sem alkata, sem meggyőződése szerint nem volt az.

A folyóirat címével jelzett kör 1915-1916-tól egyre határozottabban a pacifizmus eszméjét tűzte zászlóra, és attól kezdve mindvégig e zászló alatt maradt. Erkölcsi magatartásával, azt is lehetne mondani, erkölcsi ízlésével nem fért össze az erőszak gondolata, és a forradalmi erőszakot sem volt képes helyeselni. Ez az erkölcsi érzék, fronézis fordította szembe őket a Szabó Dezső által meghirdetett erőszakos és diszkriminatív nemzetfelfogással is. De nem fogadták el a kurzusideológiát sem, nem fogadták el Szekfü *Három nemzedékének* gondolatmenetét, mint ahogy nem fogadták el a kurzusideológiát jobboldalról, nemzeti radikalizmussal támadó eszmeáramlatokat.

A Nyugat írói és közírói a liberalizmus szellemét védelmezték, minden mással szemben, szó szerint mindenkivel szembeállva, mert a baloldal és jobboldal különféle színárnyalatai egy-

⁹⁸ LUKÁCS György, *Történelem és osztálytudat*, Bp., 1971, 17.

⁹⁹ Nyugat, 1919, 159.

aránt a liberalizmust okolták mindazért, ami történt, a liberalizmust tették meg bűnbaknak az országra szakadt minden szociális és nemzeti tragédiáért. A Nyugat munkatársainak szemében a liberalizmus persze nem a K. u. K. idők közigazgatásával volt azonos, hanem azokkal a poétikus, szép eszmékkal, amelyeket még Lamennais és Stuart Mill fogalmazott meg a 19. század mélyén.

*

A Nyugatnak ezt a korszakát legnehezebb periodizálni. Míg korábban szinte magától kirajzolódnak a kisebb határok (1908-1911; 1912-1914; 1914-1919), 1920 és 1929 között sok belső vita ellenére is elég egyöntetűnek látszik a lap. Mégis föl lehet vetni három alperiódust. Talán a kiváló irodalomtörténész és publicista, Király György halálával zárul le 1922-ben egy debattánsabb fejezet, aztán 1927-ig, a Berzeviczy-vitáig és Ignotus-vitáig terjed a második korszak, az évtized utolsó harmadában pedig már az egész szellemi légkör kezd átalakulni, és megjelennek a későbbi schisma tünetei, amelyekkel a Nyugat végig dacolni próbál. Evvel a harmadolással szembeállítható egy másik föltevés, amely *A Nyugat új korszaka* című szerkesztőségi programírással és Babits *Új klasszicizmus felé* című tanulmányával 1925-ben kétfelé bontaná az évtizedet, egy extrovertáltabb és egy introvertáltabb szakaszra. A kétféle periodizálás között a kutatások jelenlegi állása szerint nem lehet igazságot tenni, helyesebb tehát, ha felfüggesztjük a korszakolás kissé mindig mesterkéltné kérdését, és egyetlen szakaszként tekintjük át az évtizedet.

Az 1919 őszen-telén megjelent két szám után 1920-ban változás következett be a címlapon. A folyóiratot továbbra is Ignotus jegyezte főszerkesztőként, de a szerkesztők kettőspontja után Babits neve mellett újra ott állt Osvát. Osvátot még a Hatvanyval folytatott vitájának következtében lefokozták a főmunkatársak közé, és helyette Adyt nyomtatták a címlapra, de a tényleges irányítói, szerkesztői teendőket ő látta el. 1919-ben aztán hirtelen lemondott főmunkatársi rangjáról, és megvált a szerkesztőségtől. A munka Babitsra maradt. Ignotus még a Károlyi kormány megbízásából Svájcba utazott, és azóta külföldön élt, a gyakorlati ügyekben nem szólt bele, nem is tudott beleszólni. Neve inkább csak jelkép gyanánt maradt az élen. 1920-ban ismét Osvát vette át a teljes hatalmat a kéziratok fölött.

Közte és Babits között, akivel osztozott a szerkesztői címen, nem volt felhőtlen a viszony, de kifelé őrizték az egység látszatát. Amikor 1923-ban megünnepelték Osvát munkásságának huszonötödik évfordulóját – a Vígszínházban irodalmi délutánt rendeztek tiszteletére, a Nyugat pedig különszámban méltatta érdemeit –, Babits is szép és őszinte hangú megemlékezésben mondott köszönetet a pályakezdekéskor kapott segítségért. Az önünneplések 1924-ben is folytatódtak. A február 18-i szám Móricz Zsigmondot köszöntötte, élén Babits neki dedikált versével *A gyémántsóró asszonnyal*. Így kezdődött: „Éjszaka ez testvér!... Szükség van a fényre.” Kisvártatva Babitsot ünnepelték, április 1-jén, ez meg Móricz köszöntőjével kezdődött. „Babits mint egy csodaszarvas tárja ki magát a lélek cirógatásában” – írta. Decemberben még a távollévő Ignotusra is sort kerítettek, az ő méltatására készített számot ismét Babits vezette be.

Ezek a megemlékező, ünnepi összeállítások, köszöntők a szerkesztőség egységét demonstrálták a literátus közönség előtt. A valóságban meg-megingott egységet. Az udvarias gesztusokkal elfojtott feszültség fel-feltört. Ignotus évekig hordozott egy tüskét magában, aztán kitört belőle a sérelem, és nevezetes vitát folytatott Babitscsal a *Tímár Virgil fiáról*, melynek egyik nem éppen hízelgően ábrázolt alakjában magára ismerni vélte. De az évtized során minduntalan kisebb-nagyobb torzsalkodások támadtak, megnöttek a véleménykülönbségek, és az eltérő álláspontok felhorzsolgatták egymást. Alighanem Osvát nagy tekintélye tudta csak egybe tartani a folyóiratot.

Márpedig szükség volt az egységre. Még 1923-ban megkezdődött egy új konzervatív tábor-szervezés. Napkelet címmel folyóirat indult az akkor jól ismert és nem is érdemtelen író, Tormay Cécile szerkesztésében. Az új folyóiratnak sikerült megnyernie egy időre a szellemi élet néhány igazi kiválóságát, ezenkívül az évtized folyamán feltűnt fiatalok is szívesen írtak bele, Zilahy Lajos, Tamási Áron, később Halász Gábor, Németh László, Szentkuthy Miklós és mások. Ennek ellenére nem lett olyan vetélytársa a Nyugatnak, mint ahogy megalapításakor képzelték, a Nyugat tekintélyével nem tudott vetekedni. A Nyugat számára inkább a progresszív szellemű – és tehetősebb – Est-lapok jelentettek konkurenciát, ahol a kiváló képességű Mikes Lajos volt irodalmi szerkesztő. Még Babits is több versét jelentette meg nála, mint odahaza a Nyugatban, a fiatalokat pedig végképp megosztotta. Osvát azonban mindent elkövetett, hogy a legjobb művekből válogathasson, és nem mondott le arról az eredeti programról sem, hogy pártoló, kibontakozó fóruma legyen az új és új tehetségeknek.

*

1922-ben jelent meg a második nemzedék három irányjelző költőjének első verseskönyve. Erdélyi József: *Ibolyalevél*, Szabó Lőrinc: *Föld, erdő, isten*, József Attila: *Szépség koldusa* című kötete. Érdeemes megnéznünk a három költő előfordulási mutatóját a Nyugat 1920-as évekbeli számaiban. Erdélyi József és Szabó Lőrinc neve már kötetük előtt is megjelent, József Attilától az első verset viszont csak egy évvel a kötet után közölték. Erdélyi Józsefnek 1929-ig 42, Szabó Lőrincnek 37, József Attilának pedig 9 verse jelent meg. Az Erdélyi és Szabó Lőrinc között mutatkozó számbeli különbségnek nincsen jelentősége, azt lehet mondani, hogy körülbelül egyformán szerepeltette őket a versrovat. Szabó Lőrinc korai fölfedezésén sincs mit csodálkozni, Babits 1918 óta ismerte, versein tetten lehetett érní a hatását, de még Stefan George-és tónusú versei is beletartoztak a századforduló preavantgárd izmusaiból kibontakozó úgynevezett klasszikus modernség költői dikciójába, amely a legközelebb állt a Nyugat versízléséhez. Szabó Lőrinc otthon volt a Nyugatban, nyugatos költő volt, az Est-lapokban megjelent verseivel is.

Annál többen ütköztek meg Erdélyi Józsefen. Versei első pillanatra üres semmiségeknek, tingli-tangli népdaloknak hangzottak. De aztán minden versértőnek rá kellett jönnie, hogy ez nem az előző századból ismerős érzelgős-romantikus hang, hanem merőben új és friss intonáció. A századvégen, a népnemzeti iskola végső ellaposodásának idején először elméleti írásokban merült fel a folklorizmus formateremtő lehetősége (Huszka József nevét kell említeni¹⁰⁰), megjelent a Lechner-féle építészetben és elvezetett Bartók és Kodály népdalgűjtéséhez, a késő romantikus zenei formák megűjításához. Költői kísérletek csak később, a szecesszió hatása alatt kezdődtek, eleinte nem sok sikerrel. Gondoljunk Balázs Béla és Lesznai Anna mesterkelt, keresett és túlkomplikált szecessziós népdalkísérleteire. Most azonban jött Erdélyi József, benyitott az ismeretlenségből és mindent tudott, amit kellett. Természetesen beszélt a népdal nyelvét, és eredeti volt. Az *utolsó királysas* című kötetéig, 1928-ig csakugyan a legjobbak közé tartozott. A Nyugat jól is válogatott a versei közül, és stílusnépiessége mellett még plebejus, népi szemléletét is megszólaltatta olykor.

A klasszikus modernség stíluseszmenyébe beletartozott volna József Attila Juhász Gyulából és Kassából összegűrt pályakezdő iránya is, mérsékelt expresszionizmusával. 1923 és 1929 között még nem tornyosodtak előtte a későbbi balszerencsés személyes sérelmekből állított akadályok sem. Az ő mellőzésére nincsen magyarázat, legfeljebb mentség. Keserű szarkazmussal azt lehet mondani, hogy ő volt a hibaszázalék Osvát munkájában. Tudvalévó, hogy Osvát a 20-as években valósággal lángolt a felfedezőkedvtől. Barcsa Fehér Gézáól Koldus Bálintig hosszú jegyzékre való névsort gereblyézhet össze magának az olvasó azokból,

¹⁰⁰ Vö. KOMLÓS Aladár, *Vereckétől Dévényig*, Bp., 1972, 102-103.

akikről ma már csak a legnagyobb nehézségek árán tudhat meg valamit. Osvát örömmel közölte őket, József Attila kéziratainál viszont nem kiáltotta a „*numen adest*” szavát. Pedig szép verseket adott közre tőle, a kilenc megjelent vers között ott volt az *Áldalak búval, vigalommal, a Ringató* és a *Gyöngy*, melyek pályakezdő korszakaiból máig a legismertebbek közé tartoznak.

Az 1920-as éveket az európai irodalom története az avantgárd évtizedének szokta nevezni. Nálunk is megjelent és kifejlődött a legtöbb irány, izmus és mozgalom Kassák folyóirataitól kezdve Palasovszky Ödön több kísérletező csoportjáig. A Nyugat már az 1910-es évektől kezdve figyelemmel kísérte a mozgalmak hazai és nemzetközi alakulását, programjait és esztétikáját, de távolságot tartott tőlük. Állásfoglalását elhatárolódó megértésre-törekvés jellemezte. Ez a magatartás öltött testet Babits Kassákkal folytatott 1916-os vitájában. A tartózkodás és idegenkedés, de nem ellenségesség és nem értetlenség folytatódott az 1920-as években is, amikor egyébként rendszeresen visszatérő, állandó téma volt a tanulmányok között és a Figyelő rovatban az avantgárd mozgalmak sorsa. A Nyugat nem tudott hinni a művészi világmegváltás harsány gesztusaiban, a mindent megváltoztatás lázas hevületében a zajos, hangos kinyilatkoztatásokban. Saját hagyományait folytatta, és fő törekvéseiben a klasszikus modernség ízlését érvényesítette, amely lényegében megállt az igazi avantgárd kapujában. Az igazsághoz hozzátartozik azonban, hogy Kassák viszonylag sűrűn szerepelt a lapban, jóllehet kevésbé avantgardisztikus műveivel. Hasábjain jelentek meg az *Egy ember életének* első részletei, itt jött az *Angyalföld*, és 1927-28-ban 5 versét is közölték.

*

A Nyugat Adyt tekintette legfőbb hagyományának. A 20-as években végig kiállt mellette, és szembeszállt ellenfeleivel, 1929-ben Kosztolányival is. Az évtized második felében a Nyugat írói már ismét rossz idők eljövetele miatt aggódtak, és megpróbálták megkeresni a lélek és a tiszta erkölcs elvont eszméit, akárcsak tíz évvel korábban. Babits 1928-ban az önmegtartó visszavonulás programját hirdette meg *Az Írástudók árulása* című nagy tanulmányában. Nézeteivel többen vitába szálltak, megszólalt még a legendásan soha nem író Osvát is, mégis Babits szavai jellemezték leghívebben a lap irányát az 1920-as évek végén. „A nemzetek sorsa és a tömegek megélhetése a Cselekedet embereinek kezére van bízva, és sohasem hallottuk, hogy ez a kéz az Igazság tekintetei által túlságosan hagyta volna magát gyöngíteni. Tények és körülmények bonyolult kényszerei vezetik ezt a kezet; ami közt eligazodni az írástudó úgyis teljesen illetéktelen, s napról napra inkább az lesz. Rá kell bízni az Élet biztosítását azokra, akiket illet, s meg kell maradnia a maga feladatánál, amely az Igazság nyilván tartása. Szava – ahogy Kant is megmondta – nem sok gátat vethet az élet elejébe, mely nemigen ügyel rá. Nem sokat árthat az Életnek avval, hogy beszél. De annál többet avval, hogy hallgat. Ha az Igazság és Szellem szava végképp elnémul a Földön, oly ború szállhat az emberi világra, mely minden nemzet lépteit megvakítja.”¹⁰¹

„Móricz Zsigmond szerkesztő úr”

1929 októberének végén Osvát Ernő öngyilkosságot követett el. Egyetlen leányának halálos ágya mellett föbe lőtte magát, de nem halt meg rögtön, rátörték az ajtót, kórházba szállították. „A kórházban még tizenhárom percig él. Ezen a napon ő volt az egyetlen öngyilkos” – írta Kosztolányi.¹⁰² Lezárult egy korszak a Nyugat történetében. A Vilmos császár út és Bank utca

¹⁰¹ Nyugat, 1928, II, 374-375. Ua, Babits Mihály művei. i.m., II, 231-232.

¹⁰² KOSZTOLÁNYI Dezső, *Egy ég alatt*, Bp., 1977, 179.

sarkán lévő szerkesztőségben csak Gellért Oszkár maradt és huszonnégyezer pengő adósság. Babits még áprilisban megorrolt Osvátra, hogy közölte Ignotusnak egy vele kapcsolatos vitairatát, és megvált a laptól. A Nyugatot most közvetlenül fenyegette a megszűnés veszélye, nem látszott bizonyosnak, hogy Fenyő Miksa, aki a részvények többségét birtokolta, képes lesz megküzdeni a fenntartást akadályozó anyagi gondokkal.

A lap életben tartásához Gellértnek fűződött legegységesebb érdeke, ha fölszámolják, négy gyermekével került volna az utcára abban az ínséges időben. Föltehetően ő biztatta és buzdította Móricz Zsigmondot, hogy lépjen színre. Móricz, mint az alapító nemzedék tagja, felelősnek érezte magát a folyóirat sorsáért, föltámadt benne a részvét Gellért iránt, de ezen felül sarkallta az a tevőleges vágy, hogy szervezője, és ahogy manapság mondják, vállalkozója legyen az új irodalomnak. Akkoriban éppen derűsen nézett a jövőbe, vidéki és határon túli utazásai arról győzték meg, hogy a magyar szellem és alkotókedv virágzó időszakba következik, csak összpontosítani kell az erőket a nemzeti koncentráció jegyében. Még egyébként soha nem valami rózsás anyagi helyzete is némi derűvel töltötte el, éppen akkortájt fogadta el a Nemzeti Színház a *Légy jó mindhalálig* színpadi változatát. Fölkereste Fenyő Miksát, és följajánlotta, hogy hajlandó 1931-ig kifizetni a lapot terhelő teljes adósságot a részvénytöbbség és tulajdonjog fejében, továbbá annak fejében, hogy szabad rendelkezést kap az anyagi ügyek fölött.

Időközben azonban Babits is jelentkezett. Ő a Baumgarten alapítványtól tudott tízezer pengő segítséget szerezni, és ezt ajánlotta föl a döntési jogokért. Megindult a munkatársak kilincselése. Gellért emlékezése szerint Illyés Gyula és Papp Károly arra kérték, kövessen el mindent Babits keresztelésére. Fenyő Miksa viszont éppen Babits felé hajlott. Hetek teltek el huzavonával, a november 16-i szám nem is jelent meg, mígnem a két szerkesztő-aspiráns megegyezett egymással és Fenyővel. A pénzügyi megállapodáson túl felosztották a szellemi birodalmat. Móriczé lett a próza, Babitsé a vers és a kritika.¹⁰³

Társas uralkodásuk egy fájdalmas operációval kezdődött: levették a címlapról Ignotus nevét. Ignotus az alapítás óta töltötte be a főszerkesztői címet, de valójában a gyakorlati szerkesztést Osvát végezte, döntéseibe nem is engedett beleszólást. Ignotus címe – különösen mióta külföldön élt – inkább csak szimbólum volt, a folytonosságot, az eredeti irányvonal változatlanágát jelképezte. Sokszor fölvetették már, hogy miért kellett oly hamarjában eltávolítani nevét a lap éléről. Jelképesen irányzatos és gyakorlatiasan hatalmi okai voltak ennek, sőt némi anyagi összefüggésektől sem volt mentes a cselekedet, de ennek részletezését itt most el kell hagynunk. Elég az, hogy Ignotus, aki már korábban sem volt felhőtlen viszonyban a Nyugattal, kellőképp megsértődött, nem is alaptalanul, és végérvényesen megszakította velük a kapcsolatot. A hajdani mindig harcra kész védelmezőből ezután a Nyugat bíráló kritikusa lett.

A szindikátusi megállapodás szerint Móricz, Babits és Fenyő egyharmados arányban osztozott a részvényeken: Fenyő a szervezeti kérdésekbe nem szólt bele, Móricz pedig olyan buzgalommal vetette bele magát a munkába, hogy hamarosan nagyobb befolyásra tett szert, mint Babits. Babits nehezményezte Móricz szerepének növekedését, és 1930 őszén kilépett a szindikátusból; csak rovatainak irányítását tartotta meg havi száz pengő fizetésért, a szervezési és anyagi ügyekben nem vett részt többé. Móricz ettől kezdve szinte főszerkesztőnek érezhette magát. Gellértnek a felelős szerkesztői cím mögött nem volt hatalom a kezében.

¹⁰³ A szerkesztőváltás leírása a következőkön alapul: GELLÉRT Oszkár, *Egy író élete*. II, *A Nyugat szerkesztőségében*, Bp., 1962; MÓRICZ Virág, *Móricz Zsigmond szerkesztő úr*, Bp., 1967; *Feljegyzések és levelek a Nyugatról*, szerk., VEZÉR Erzsébet, Bp., 1975; *Móricz Zsigmond a Nyugat szerkesztője*, szerk., TASI József, Bp., 1984.

Nincs még egy korszaka a Nyugatnak, amely bőségesebben lenne dokumentálva, mint az 1929-1933 közötti időszak. Móricz Virág még 1967-ben egész könyvet írt apja szerkesztői éveiről *Móricz Zsigmond szerkesztő úr* címmel, a Petőfi Irodalmi Múzeum pedig Tasi József szerkesztésében 1984-ben adta közre Móricz Zsigmond e korszakból fennmaradt levelezésének válogatott anyagát. Ezekből a tájékozódni vágyó olvasó megérezheti azt a roppant energiát, amelyet Móricz a lap anyagi lábraállítása érdekében fejtett ki. E könyvekből kirajzolódik a szervezőmunka kezdeti eredményeinek és végső eredménytelenségének lázgörbéje, ahogy a válságos évek, a gazdasági depresszió hullámai át- meg áthúzták a tervek, ötletek, kezdeményezések, vállalkozások szépen hangzó számításait.

Osvát halálakor 1700 példányban jelent meg a lap, ennek harmada visszajött remittendaként, az előfizetők száma 600 körül mozgott. Móricz rótta a kérelmeket, beadványokat, felkérő leveleket fogalmazott, járta az országot, felolvasásokat tartott, Nyugat-esteket szervezett, gondja volt arra, hogy megsokszorozódjanak a közreadott üzleti hirdetések. Egyetlen felötlő gondolatot, egyetlen kínálgató fogást nem hagyott veszendőben. Megalakította a Nyugat-Barátok Körét, újraindította a Nyugat 1913 óta lényegében szünetelő könyvkiadási tevékenységét. 1930 nyarán az előfizetők számát sikerült feltornáznia 1200-ra, a rákövetkező évben az előfizetők száma már elérte a 2000-t, sőt valamivel meg is haladta. Aztán 1932-ben minden erőfeszítés ellenére elkezdődött a hanyatlás: felére kellett csökkenteni a honoráriumkeretet, az előfizetők száma visszaesett 859-re, a fővárosban 320-an fizettek elő rá.¹⁰⁴ Összehasonlításképp: az Új Időknek huszonegyezer közjegyzőileg igazolt előfizetője volt.

*

Az 1929 és 1933 közötti korszakot úgy szokták emlegetni, mint amikor a két szerkesztő kezében kétfelé húzott a lap. Először Németh László fogalmazta ezt meg a kortanú közelségéből: „Nincs az az Osztrák-Magyar Monarchia – írta nem minden malícia nélkül –, amelynek két fele ennyire különbözött volna, mint a kétféle Nyugat (...)”¹⁰⁵ Több mint fél évszázad távolából igazat kell adni Németh Lászlónak abban, hogy Móricz és Babits csakugyan a Nyugat ars poeticájának, szerkesztési elveinek két szélső pólusát képviselte, de hozzá kell mindjárt tenni, hogy ez a két pólus még sok vonatkozásban mindig összetartozott.

Móricz már 1911-ben kifejtette álláspontját a *Sasfűk* című írásában, ahol hínárvirágzásnak nevezte a Nyugatot. Amikor a szerkesztő lett, meggyőződéséhez híven magyarabb, gyökereiből irodalmi szemlévé akarta változtatni, abban az értelemben, hogy közelebb kerüljön a magyar társadalom mindennapi életéhez, életszerűbb és elevenebb legyen. Ennek jegyében hirdetett nemzeti koncentrációt, ennek jegyében igyekezett fölkarolni a társadalom mélyrétegeiből feltörő írókat (ő indította útjára Szabó Pált), ennek jegyében segítette a prózai újnaturalizmus-újrealizmus kísérleteit (Kodolányi, Gelléri, Bibó Lajos stb.), és ennek jegyében fordított a korábnál nagyobb figyelmet a szomszédos országokban megszerveződő magyar irodalmi élet ismertetésére és támogatására.

Programszerűen hangzó írásaiban mégis mindig ügyelt arra, hogy változtató szándékát összekösse a Nyugat kialakult hagyományainak megóvásával. Nem a látszat kedvéért tette ezt taktikai megfontolásból, hanem a szerkesztői tisztséggel tudatosan vette magára a folyóirat kontinuitásának felelősségét is. Osvát halálakor felötlött benne, hogy talán egy új, egészen másféle lapot kellene indítani, de amikor mégis a Nyugat mellett döntött, vállalta több mint két évtizede alatt kiformalódott szellemi arculatát. Változtatott és módosított, de a fő vonásokat érintetlenül hagyta.

¹⁰⁴ MÓRICZ Virág, i.m., 422-429; *Móricz Zsigmond a Nyugat szerkesztője*, i.m., 271.

¹⁰⁵ NÉMETH László, *Ember és szerep*, Kecskemét, 1934, 96.

Babitscsal kétségtelenül nem szívelelték egymást, az olvasóközönség előtt mégis mindketten fegyelmet erőltettek magukra, és amennyire csak képesek voltak rá, egységesen léptek föl. Ebben nemcsak a lap érdekét szolgáló józanság játszott szerepet, hanem az irodalom feladatáról vallott legmélyebb meggyőződésük is közreműködött. Bármilyen nagy volt a különbség Móricz földben gyökerező, életes irodalom-felfogása és Babits elvont filozófiai igénye között – bár Móricz intellektualizmusát és Babits empirikus ismereteit jócskán alábecsüli az utókor –, abban egyetértettek, hogy a politika szükségképp gyakorlatiasan kanyargó útjait a lehető legmesszebb el kell kerülni. Móricz sem politikai szemlévé akarta átformálni a Nyugatot, hanem társadalomközpontúságának növelését tűzte ki célul. „A politika soha egy sornyira sem fog bejutni a mi kertünkbe. A napi politika” – írta első programcikkében, és hozzátette: „Mert a mi politikánk csak a századok politikája lehet. Mert a költők és írók nem vezércikkekben írják meg gondolataikat s nem a politikában végzik el cselekedeteiket, de azért mégis csak befolyással vannak a nemzet lelkiéletének irányítására.”¹⁰⁶

Ezt 1929 decemberében írta. 1930 januárjában így fogalmazott: „Én magamra s minden íróra nézve csak egyetlen formáját ismerem el a politizálásnak, a magamét. Ha valaki kiáll az emberek elé és elmondja, hogy élnek ott, ahol a hetedik krajcár hiányzik... az döntő politikai nyilatkozat. (A Nyugat nem politizál. Mi, akikre ráncszakadt a szerkesztés terhe, nem fogunk politikai fórumot ácsolni belőle. De törjön el az a toll, amely jogtalanságot fuvaláz és igazságtalanságot muzsikál, még ha a legragyogóbb művészettel is.)”¹⁰⁷ Ez volt a „nemzeti koncentráció” híres programja.

Babits – aki ekkor is később is feszült viszonyban volt Móriczzal – ezeknek a gondolatoknak fontos árnyalatait vette át. A február 1-jei számban Ignotusszal polemizálva ő is leírta a nemzeti koncentráció szavát. „Mi nem akarunk hallgatással elsuhanni semmin; szellemi életünk minden lüktetését át fogjuk bocsátani folyóiratunk rovatain, mint centrális és élő szív-kamrákon; s ezt is jelenti a »nemzeti koncentráció«.”¹⁰⁸ Ez a belső, irodalmi fele volt annak, amit Móricz hirdetett, nem ellentéte. Katona József centenáriuma Móricz arról beszélt, hogy Katona egységesen átlátta az egész társadalmat a jobbágy Tiborctól a főúr Petúrig, nemzeti író volt, ő volt az első, aki megérezte a szociális közösséget.¹⁰⁹ Babits a *Baloldal és Nyugatosság* című tanulmányában az árnyalatok különbségével csatlakozott ehhez a véleményhez: „A régi költő univerzális volt: minden ember nevében beszélt, vagy az összes elnyomottak nevében. A mai költő csak a »fajtája« nevében akar szólni: a réteg nevében, amelyből származott vagy amelyhez csatlakozik. A világ megszűkült mint Einstein ege.”¹¹⁰ Móricz 1931-ben *Ki a frontra!* című írásában üdvözölte a Pen Club budapesti ülését: „A vad viharok jelszavai hangzanak újra. A fegyver és erőszak diktálja a jelszavakat (...) Ha frontra állnak a bajkeverők és a tűzcsóvákkal verekedők, akkor ki kell lépni a magányból azoknak is, akik a fegyvertelen háború katonái.”¹¹¹ Babits néhány hónappal később adta közre a *Vers a csirkeház mellől* című, erre a korszakára alapvető jelentőségű magatartás-összefoglaló versét. Ebben is mintha csak Móricz szavára válaszolt volna: „(...) menni s cselekedni kell! / Harcot a Harc ellen! és a Tett / gyilkos lelkét tettel ölni meg (...)”

*

¹⁰⁶ MÓRICZ Zsigmond, *Új magyar optimizmus*, Nyugat, 1929, II, 572.

¹⁰⁷ MÓRICZ Zsigmond, *Nemzeti koncentráció*, Nyugat, 1930, I, 2.

¹⁰⁸ BABITS Mihály, *A Nyugat és az akadémizmus*, Nyugat, 1930, I, 173.

¹⁰⁹ MÓRICZ Zsigmond, *Katona József*, Nyugat, 1930, I, 564-566.

¹¹⁰ BABITS Mihály, *Baloldal és Nyugatosság*, Nyugat, 1930, II, 159.

¹¹¹ MÓRICZ Zsigmond, *Ki a frontra!*, Nyugat, 1931, I, 4.

A két szerkesztő keze között tehát korántsem szakadt ketté a Nyugat, meggyőződésük egy széles övezetében egymás mellett haladtak. Volt közöttük elvi nézeteltérés, sok mindenről nem egyformán gondolkoztak, de az elvek egy egész sorában nem választotta el őket olyan mélyreható különbség, hogy meg ne tudták volna őrizni a Nyugat hagyományos koalíciós egységét, a többféleség együvé tartozását.

Móricz nyugodtabb alkatú ember volt, mint Babits, könnyebben viselte el az ellenvéleményeket. 1931 decemberében hosszú tanulmányt írt Arany János írói bátorságáról, egyik legszebb és legátgondoltabb irodalmi tanulmányát írta meg, amelyből egész szemléletmódja és egész emberi lényé visszatükröződött. 1932 februárjában Kosztolányi meggyőződése teljes hevével fordult ellene, és egy különleges átforrósodott, nagylendületű hitvallomásban támadta meg. Ő is értekező prózája csúcsain járt. Móricz nem vitte kenyértörésre kettőjük éles véleménykülönbségét „sub rosa” néhány sort fűzött hozzá, és minden további nélkül természetesnek vette, hogy közlik. Sőt, 1933-ban az újévi köszöntője után következett Kosztolányi nevezetes ars poeticája, az *Önmagamról*. Móricz a kiáltó társadalmi különbségekről írt, az öregekről, akik hidegtől remegve kenyeret koldulnak az utcán. „Hát ez nem lehet. Így nem szabad világot fenntartani” – háborgott.¹¹² Kosztolányi a homo aestheticusról értekezett, a tiszta szemlélődés emberéről, aki, „az igazság helyett az ízlést emelte polcra”.¹¹³

Ez a két írás már csakugyan a szellemi birodalom két különálló felét mutatta – és még itt sem következett be országszakadás. Aki elfogulatlanul olvassa ezt a Móricz szerkesztői korszakának végén megjelent folyóiratszámot, megérzi benne a Nyugat humanizmusának alapmozgatóját, amely még mindig elegendőnek bizonyult a széles keretek között értelmezett szellemi összefogáshoz. „Nem lehet erőszakos módon megváltoztatni egy népközösség erővonalát még a leghatalmasabb kormány-beavatkozással sem (...)” – írta Móricz.¹¹⁴ „A homo moralis mindig paradicsommal kecsegtet és siralomvölgyé változtatja a világot” – írta Kosztolányi.¹¹⁵ Móricz a társadalomerkölcsöz föllebbezett, Kosztolányi az esztétikából sugárzó erkölcsiséget állította a „rútlélekkel” szembe. Móricz az etika társadalom felé fordított oldalát hívta segítségül, Kosztolányi az előítélet-mentesség értékét emelte eszménnyé, ami az etika művészet felé fordított oldalán valósul meg. Móricz a nincstelen öreg szegedi halással példálózott, Kosztolányi tiltakozott az ellen a világ ellen, amelyben egy öregasszonyt arcul lehet ütni, bármilyen indokból.

*

Néhány héttel később átszakadt a gát, anyagi válságba jutott a folyóirat. Móricz már nem volt képes több kockázatot vállalni, a csőd már személyét, családját, a leányfalui házat fenyegette. Nem tehetett mást, lemondott szerkesztői címéről, és átadta az irányítást Babitsnak. Talán föl is lélegzett. Mindenesetre, amint megszabadult a szerkesztői fegyelem kényszerétől, ha akarta, szabadon engedhette indulatait. Ha akarta, most már haragudhatott az egész lapra. Egyelőre meghagyta nevét a főmunkatársak között, de többé nem adott írást, aztán 1936-ban a nevét is levétette. Csak a kezenyomát nem vétethette le, az ott maradt továbbra is: a szociális érzékenység át- és áttört rajta, és többek között avval tudott a kor fölé nőni az elkövetkező években.

¹¹² MÓRICZ Zsigmond, *Újévi beköszöntő*, Nyugat, 1933, I, 3.

¹¹³ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Önmagamról*, Nyugat, 1933, I, 7.

¹¹⁴ MÓRICZ, i.m., 2.

¹¹⁵ KOSZTOLÁNYI, i.m., 6.

Babits 1933 februárjában – Móricz lemondása után – lett a Nyugat olyan irányítási jogú szerkesztője, mint valamikor Osvát Ernő. Neve mellett Gellért is a lap élén szerepelt, de Gellért a szerkesztés napi apró munkáját végezte, a közlésre kerülő írások fölött Babits mondta ki a döntő szót. Már 1917 óta szerkesztőként tüntette föl a címoldal, igazi gazdának mégis néhány hónapig mondhatta csak magát 1919-ben, amikor Osvát kivált a szerkesztőségből. Amikor 1920-ban visszatért, visszavette a teljhatalmat, és ahhoz sem járult hozzá, hogy Babits a versek és kritikák kiválasztásában önálló kezet kapjon. Osvát halála után Móriczcal megalakított dualizmusuk idején ezeket a rovatokat megkapta ugyan, de többet nem, a szervezés és anyagi ügyvezetés tartalmát is befolyásoló feladatköreit Móricz látta el. Babitsot régtől jó értelemben vett becsvágy ösztönözte a Nyugat irányítására, nem valószínű tehát, hogy csak úgy nyakába szakadt volna a szerkesztés gondja, mint ahogy 1937-ben erre az időre visszaemlékezve írta.¹¹⁶ Az igaz, hogy nehéz helyzetben és csöppet sem irigylésre méltó körülmények között vállalta a felelősséget, de váratlanul és szándéka ellenére aligha érte az önállóság.

A Nyugat megalapítása pillanatától arra szolgált, hogy az irodalmi progresszió irányzatok és nemzedékek fölött működő, egységteremtő fóruma legyen. Már az 1920-as évek utolsó harmadától egyre nehezebben valósította meg ezt a programszerűen magára vállalt feladatot. A konzervatív szemlélettel folytatott kiújuló csatározásokba már begyakorolt vívómozdulatokkal vett részt, akár az ízlésbeli moderniségről, akár Ady jelentőségéről, akár az újabb írók értékeléséről esett szó. De a „kettészakadt irodalom” – Babits Berzeviczy Alberttel folytatott nevezetes vitájának címe – egyre kevésbé csak a korszerűség és avíttág szembenállására vonatkozott. Az Ignotusszal eleinte csak személyes okból megromlott viszony egyre inkább elvi színezetet öltött, és maga után vont a polgári radikalizmus fórumainak Nyugat-bírálatát. Ez a föl-föllobbanó ellenségeskedés már a progresszió belső oldalán fejlődött ki. Az Erdélyi József versei fölött 1928-ban támadt vita szintén a progressziót osztotta meg, és bár egyelőre csak irodalmi ízlésformák ütköztek össze benne, a népi-urbánus ellentét árnyát vetítette előre.¹¹⁷ De úgy is lehet fogalmazni, hogy ennek a Nyugatba beszüremkedett első megnyilatkozása volt, mert a frontok nagyjából kialakultak a 20-as évek végére. A népi-urbánus vitát az irodalomtörténet általában 1933-34-től keltezi, Illyés *Pusztulás*-riportjával és a Válasz megszerveződésével húzza meg határát, valójában a kirobbanását előidéző legtöbb gondolat és érzékenység évekkel korábban megjelent és működésbe lépett.

Amikor Babits 1933 februárjában átvette a szerkesztést, egy többszörösen megrepedezett irodalmi életben kellett próbára tennie a Nyugat egységépítő és kiegyensúlyozó erejét. A folyóirat eredeti szándékát, hogy eklektikus, ám demonstratív együvé tartozást fejezzen ki, ekkor már pusztán erkölcsi idealizmuson kívül alig támogatta valami. A Hitler hatalomra jutásával kiéleződő európai légkör, a diktatúrák előretörése, a hazai politika jobbra csúszása, a munkásmozgalom belső marakodásai és ahogy mindezek átszivárogtak a szellemi életbe, lassan mállasztani kezdték az irodalmi baloldal hagyományos koalícióját. Felfokozódtak az indulatok, fölerősödtek a nézetkülönbségek, az addig elsimítható személyes perpatvarok megteltek ideológiai feszültséggel. De különösen maga az elszakadási szándék, a különválásra irányuló akarat állt útjában a humanista koalíciónak és sodorta szélsőségek felé a véleményeket.

*

¹¹⁶ BABITS Mihály, *Az Ignotus-ügy*, Nyugat, 1937, 160.

¹¹⁷ A vitához tartozó írások: TERSÁNSZKY Józsi JENŐ, *Az utolsó királyság. Erdélyi József versei*, Nyugat, 1928, II, 204-205; IGNOTUS Pál, *Disputa „À propos Erdélyi József”*, Nyugat, 1928, II, 273-280; TERSÁNSZKY Józsi Jenő, 283-289; TÓTH Aladár, *uo.*, 289-292; IGNOTUS Pál, 292-295.

Az irodalom természetes erői, az esztétika övezetében lejátszódó kísérletek, újdonságok, a műfaji átrajzolódások alakzatai nem bizonyultak elég erősnek a korszellem hatalmával szemben. Egyedül a lírában jutott érvényre olyan stílusteremtés, az újklasszicizmus, amely a formai harmónia segítségével tompítani tudta a nemzedéki, irányzati, ideológiai ellentéteket. A Nyugat is versrovatában volt képes legtöretlenebb módon továbbfolytatni a koalíciós, polifonikus egység hagyományát. Az újklasszicizmus immár három költőnemzedék hangját foglalta természetes keretbe, és a három nemzedék együtt alakította ki az évtized lírájának oly sajátos színeit.

A közreadott széppróza minősége elmaradt a költészet mögött. Az 1920-as években még sikerült a Nyugatnak bemutatnia a regény nagy korszakát, de a nagy korszak lezárult: 1933-ban meghalt Krúdy; Babits és Kosztolányi elfordult a műfajtól, Móricz pedig a Nyugattól fordult el. 1934-ben még részletek jelentek meg Rédey Mária egy készülő regényéből és az *Egy polgár vallomásaiból*, de Márai után Babits felhagyott a regényközlésekkel. A kísérletező, modern regényt nem támogatta. Láthatólag a novella sem volt igazán szívügye. A régiak alig szólaltak már meg, azok is csak elvéve, Karinthy egyszer, Kassák, Nagy Lajos, Szép Ernő, Tersánszky egy-két elbeszélést küldött. A második nemzedék írói közül elmaradt Szabó Pál és Kodolányi, akiket eredetileg Móricz támogatott. Tamásinak egyetlen novellája jelent meg 1933 után. Gelléri, Déry, Kádár Erzsébet, Papp Károly sem szerepelt oly sűrűn és rendszeresen, hogy karaktert adott volna a lapnak, inkább a második és harmadik vonal szürkésége nyomta rá bélyegét a prózai rovatra.

*

A tanulmány, esszé és kritika került a középpontba. Babits az értekező próza és irodalmi publicisztika segítségével próbálta az idők jele fölé emelni a Nyugatot. E műfajok keretei között, tehát nem a tiszta szépirodalom fikciójában, de nem is túlpolitizált formában, egyszerre tűzte zászlajára a humanizmus és a szociális igazság értékeszményét. Nem vonult vissza a mindennapi életben fölvetett kérdések elől, ahogy ezüstkori hitvallását oly sokáig félremagyarázta az irodalomtörténet. „Az elefántcsonttorony igazi értelme és jelentése (...) egyáltalán nem elzárkózás az élet elől” – írta Kárpáti Aurél 1933-ban.¹¹⁸ Mintha csak ezt a fogadalomnak is hangzó kijelentést akarta volna valóra váltani, a lap még abban az évben egyszerre fogalmazta meg félreértetlen véleményét a német hatalmi fordulatról és a riasztó magyar helyzetről a dunántúli demográfiai válság tükrében. A németországi helyzettel kapcsolatban Bálint György a náci irodalmi élet megnyilvánulásaihoz fűzött megjegyzéseket Thomas Mann és Alfred Kerr emigrációba vonulásának alkalmából, Babits pedig a berlini könyvégetésről írt.

Az *Elfogy a magyarság?* címmel megrendezett ankétra Illyés Gyula *Pusztulás* című baranyai útirajza adott alkalmat. Az ankétot Babits nyitotta meg, és Schöpflin Aladár, Harsányi Gréte, Braun Róbert valamint Fülep Lajos szólott hozzá. Schöpflin egyetértett Illyéssel, de szóvá tette Budapest-ellenességét; Harsányi Gréte, akit novellái révén ismertek a Nyugat olvasói, szomorú adatokkal egészítette ki a helyzetjelentést, de sorscsapásnak nevezte a dunántúli egykét, ami ellen hasztalan minden hadakozás; Braun Róbert, a szociográfia nagy öregje a tudományos statisztikára hivatkozva próbálta megcáfolni az egész kérdésfölvetést. Lényegében csak Babits és Fülep értette meg és osztotta Illyés véleményét, hogy a helyzet aggasztó, de már nem elég aggodalmaskodni, hanem tenni kell valamit. A vitát Illyés zárta le, újból kifejtette mondanivalóját, és elhárította azt a szemrehányást – ami nyilván a városban terjedt –, hogy nacionalizmus, sőt sovinizmus vezette volna a kérdés fölvetésében. De az ankét evvel még nem zárult le teljesen, mert 1934-ben érkezett még egy hozzászólás, egy somogyi plébános parlamenti törvényt sürgetett, és a katolikus családerkölc szigorú betartását szolgálta.

¹¹⁸ KÁRPÁTI Aurél, *Elefántcsonttorony vagy lövészárak*, Nyugat, 1933, I, 384.

Ekkor Illyés is újabb tanulmányt írt, ismét összefoglalta nézeteit, új gondolatokat már nem vetett föl, de a földreform szavát még nyomatékosabban húzta alá.

A somogyi plébános és Illyés tanulmánya között jelent meg Gellért Oszkár könyvismertetése Fenyő Miksának a Nyugat kiadásában megjelent Hitler-tanulmányáról. Avval kezdte, hogy ez is a magyar jövőről és a magyar sorsról szól, mert alighanem háború közeledik. „S ha Európa felvonul Hitler ellen – írta –, Isten óvja Magyarországot, hogy ez a felvonulás még egyszer Németország oldalán találja.”¹¹⁹ Az év végén Babits újra ankétot szervezett, ezúttal éppen erről a veszedelemről, a háborúról: *Mit tegyen az író a háborúval szemben?* Bevezető szavaiban Kant békegondolatát idézte föl, mint az első világháború idején, s az egyetemes felelősségre hivatkozott, mely szerint az író sem maradhat meg „művészete önzésében”. Drámai kérdésére sokan válaszoltak, a vita 1935-ben is folytatódott. Hozzászólt Kosztolányi, Zilahy, Füst Milán, Kassák, Szenes Piroska, Gellért, Karinthy, Nagy Endre, Szász Zoltán, Bálint György, Szolnoki István, Szemlér Ferenc. Nem jutottak egységes álláspontra, Kosztolányi emelkedett patriotizmusától Kassák utópikus osztályforradalmiságáig és Füst Milán zavaros önvédelem-elméletétől Bálint György antifasizmusáig széles körben megoszlottak a vélemények, de közösséget szervezett belőlük a demonstratív részvétel, és minden kuszán szerteágazó gondolat ellenére ideológiai és morális tudatosító munkát végeztek a történelmi kihívás érzékelése révén.

*

Babits szerkesztésének első három évét társadalmi nyitottság és bizonyos mértékű politizálódás jellemezte; 1933, 1934, 1935 ankétok, polémiák, vitaanyagok, kritikai csaták jegyében telt el. Erre az időre esett a második nemzedék „lázdása” is. Németh László az *Ember és szerep* lapjain jelentette be elszakadását, Halász Gábor pedig *Az európai irodalom történetéről* írt nyugatbeli kritikájában tett nyilatkozatot a nemzedék ízlésönállóságáról.¹²⁰ Nehéz lenne megmondani, hogy Babitsnak melyik fájt jobban. Németh személyes volt és sértő, Halász személyes és általánosan elvi. Némethtel Török Sophie szállt perbe, és hasonló hangon vádolta indiszkrécióval, mint annak idején Ignótus Babitsot¹²¹. Halásznak Babits válaszolt, majd Halász viszontválaszára is válaszolt, és a nemzedék viselkedését röviden az Oedipus-komplexussal jellemezte.¹²² Halásznak sikerült kiengesztelnie Babitsot, Németh kísérletet sem tett rá; Halász megmaradt a Nyugat táborában, Németh végleg hátat fordított.

Szervezeti változások is történtek. A Nyugat 1935-ben lett kéthetente megjelenő lapból végleg havi folyóirat. Végleg, mert korábban is előfordult, hogy az anyagi kényszerűség rövidebb ideig havi egyszeri megjelenésre szorította. Változáshoz vezetett Kosztolányi halála is. Kosztolányi 1936 novemberében halt meg, emlékére decemberben a Nyugat egész főnállásának talán legszebb számát állították össze. Schöpflin Aladár abban a hónapban egyedül maradt a főmunkatársi poszton, aztán a megüresedett helyet Illyés Gyulával töltötték be. De mindkettőjüket nyomban elő is léptették társszerkesztővé, s az 1937. januári szám már így is tüntette föl őket. Illyés és a Nyugat szerencsés kapcsolata külön történet, mint ahogy külön történet József Attila és a Nyugat szerencsétlen kapcsolata is. Mindketten 1928 egyazon délutánján jártak először Babitsnál, aztán merőben másképp alakult a sorsuk. József Attila viszonyát Babitshoz már elkezdték feltárni részletesen feldolgozták már, Szőke Györgytől

¹¹⁹ GELLÉRT Oszkár, *Hitler*, Nyugat, 1934, I, 135.

¹²⁰ HALÁSZ Gábor, *Egy ízlésforma önarcsképe*, Nyugat, 1935, II, 117-121.

¹²¹ TÖRÖK Sophie, *Önéletrajz, generációs probléma, vagy amit akartok...*, Nyugat, 1935, I, 201-212

¹²² BABITS Mihály, *Könyvről könyvre*, Nyugat, 1935, II, 189-196; HALÁSZ Gábor, *Személyes kérdésben*, uo., 277- 280; BABITS, *Vádak és ködök*, uo., 281-284.

Tasi Józsefig alapos és érdekes tanulmányok olvashatók róla.¹²³ Az Illyés-Babits viszonyról kevesebbet tudunk, sok lényeges mozzanat még homályban van. Föltevéseken túl alig lehet bizonyosat állítani a társszerkesztői címig vezető út állomásairól, nem ismerjük, milyen döntésekben vett részt 1937-ben, és nem ismerjük pontosan, milyen mértékben növekedett szerepe Babits 1938-as gégeműtete után. Annyi biztos, hogy Illyés veleszületett érzékkel tudta, hogyan kell a mindennapi érintkezésekben hajlékonyságot tanúsítani, hogy annál hatékonyabban érvényesíthessen magasabb eszméket, s ezzel a Babitsból (de József Attilából és Németh Lászlóból is) hiányzó képességével nagy segítségére volt a folyóiratnak az egyre nehezebbé váló körülmények között.

*

Babits szerkesztői korszakának második harmada, 1936, 1937 és 1938 viszonylag csöndesebb időszak volt. A folyóirat beljebb húzódott az irodalom belső övezetében. Elültek a nagyarányú polémiák, s ami új vita támadt, a legfiatalabbakkal, attól nem paprikázódott fel a hangulat. Kassák Lajos, Halász Gábor és Szerb Antal inkább szomorúan és elégikusan értekezett arról, hogy az új generáció nem bocsátkozik vad lázadásokba, trónfosztó harcokba, hiányzik belőlük a hevület, elfogultság és mánia, nem is igazi fiatalok. Babits ezekben a kritikai vitákban már nem érintett félként, hanem döntőbíróként vett részt. Szerette az új nemzedéket, mert hozzá húztak, szerette őket, mert az újklasszicizmust ők vitték győzelemre. Szerette őket, mert tényleg tehetséges, jó költők voltak. Radnóti, Vas, Weöres, Jékely, Zelk, Rónay, Devecseri, Jankovich, Toldalagi, Karinthy Gábor és a többiek mind rendszeres munkatársai lettek ebben az időben a Nyugatnak. (Többen közülük már korábban is szerepeltek.) Babits szerkesztése idején Illyés után Weöresnek jelent meg a legtöbb verse a folyóiratban.

A harmadik nemzedék prózaírói, esszéistái, kritikusai egy-két kivételtől eltekintve (Nagypál István /vagyis Schöpflin Gyula/, Tolnai Gábor, Keszi Imre) csak a Nyugat utolsó korszakában tűntek fel (Ortutay Gyula, Sőtér István, Bóka László, Mátrai László, Thurzó Gábor, Ottlik Géza stb.). Viszont ebben az időben emelkedett a vezető esszéisták közé a második nemzedék fiatalabbjaihoz tartozó Cs. Szabó László, aki Illyés oldalán állt az egyeztető, kiegyensúlyozó munkában. 1938-ban szép tanulmányt írt József Attiláról, 1941-ben ő világította meg sok máig érvényes gondolattal Illyés jelentőségét, és az utolsó előtti számban ő foglalta össze a Nyugat harcainak tanulságait *Mérleg* címmel.

*

Az utolsó harmadban ismét harci zászlót kellett kitűzni. Kegyetlen lett a világ, Európa belefutott a háborúba. Most már egy-egy szó és megnevezés nemcsak szó volt és nemcsak megnevezés, hanem átölelő vagy eltaszító mozdulat, és emberek sorsát döntötte el. A lap étosza újra próbatétel elé került, mert a történelem a háborúval és a megkülönböztető törvényekkel ismét hatályon kívül helyezte az emberi méltóság eszméjét. A Nyugat írói immár harmincéves hagyományaik szellemében folytatták munkájukat.

Nem felejtették a „hét krajcár” szegénységét, mindig voltak közöttük, akik emlékeztettek arra, hogy nem lehet emberi méltóságról beszélni, amíg a nincstelenség egész tömegeket szorít az emberhez illő élet alá. A Nyugat a megelőző években és most is kiállt a népeletet feltáró írók munkái mellett, s kritikai rovata azokat támogatta, akik romantikus ábrándképek és ködös illúziók helyett a falvak és tanyák valóságát mutatták be. Nagy Lajos, Veres Péter, Ortutay

¹²³ Vö. SZŐKE György, *József Attila és Babits viszonya a Magad emésztő című költemény tükrében*, ItK, 1980, 1. sz., 83-91; TASI József, Babits, Zsolt Béla, Hatvany és József Attila (*Adalékok a „Tárgyi kritikai tanulmány” történetéhez*) = *Mint különös hírmondó*, szerk., KELEVÉZ Ágnes, Bp., 1983, 135-170.

Gyula, Jócsik Lajos és mások többé-kevésbé rendszeresen hoztak hírt ezekről a könyvekről és írói törekvésekről. A népi írók mozgalmait körül létrejött lapok többet tettek ennek érdekében, de a Nyugat is tudatosan fordított figyelmet a szociális gondok egész hatalmas területére.

Az emberi méltóság védelméhez tartozott bizonyos közvetítő áttételekkel a magyar tradíció feldolgozásának és megítélésének mikéntje. Az idők szorításában a néha szakmainak hangzó kérdések közel kerültek azokhoz az új törvényekhez, amelyek pl. levették Gellért Oszkár nevét a lapról. A német etnológiai iskola alapján dolgozó Farkas Gyula 1938-ban megírta a magyar irodalom 1867-től 1914-ig terjedő történetét, és ebben a német, szláv és főként zsidó asszimilánsokat okolta a századvég szellemi hanyatlása miatt. Könyve széleskörű vitát váltott ki különböző fórumokon, és a vitából a Nyugat is részt kért. Schöpflin Aladár indulatok nélkül, megfontoltan, csak az érvek erejére támaszkodva cáfolta Farkas Gyula tételét és emelte fel szavát az előítéletes gondolkodással szemben. „Ha a törzsökösök mai nemzedéke nem érzi elég erősnek magát, hogy pozícióit fenntartsa – írta –, nyúljon le segítségért a faluba (...) Ha az asszimiláció bizonyos pontokon nem kielégítő, azon nem az ellenszenv felkeltésével kell segíteni (...)”¹²⁴

A Farkas Gyula körül parázsló vita egyik kiágazásaként született meg Németh László *Kisebbségben* című röpirata. Németh ebben főleg a Farkas Gyulát támadó Szekfüvel vitatkozott és e polémia során dobta be a köztudatba a mélymagyar-hígmagyar fogalompárt és nyomában egy egész értékelési szisztémát. Ez a szisztéma váltotta ki Babits *Pajzssal és dárdával* kezdetű pamfletjét, mely utolsó nagy vitáirása volt a Nyugatban. Az 1939 augusztusi és szeptemberi számban adta közre folytatásban, Könyvről Könyvre című könyvbeszámoló rovatának keretében. Babits nem olyan visszafogottan és indulatmentesen érvelt ebben a tanulmányában, mint Schöpflin, hanem a régi hitviták hangján szólalt meg és szállt szembe Németh Lászlóval. Fő kifogása az volt, hogy ötletszerű elméletének értékelvű alkalmazása oktalan öncsonkításhoz vezet, és a magyar irodalmat végső soron éppen nemzeti jellegétől fosztja meg. Mint írta: „A magyar kultúra legbenső lényegében sokszínű; tág és tárt; hatásokat és benyomásokat magába olvasztó; különböző fajok lelki hozadékát egységesítő; messzi horizontokat átölelő.”¹²⁵ Babits átfutott, izzó, nemesen emelkedett tanulmánya nem volt mentes az elfogultságoktól, de gondolatmenetének fő vonalában a Nyugat következetesen képviselt irodalomszemléletét és nemzetszemléletét foglalta össze. A Nyugat szintetizálásra és nem differenciálásra született. Alapításától és Ady örökségétől azon volt, hogy a magyar tradíció minél teljesebb egészével segítse az új irodalom életét.

*

Evvel be is fejezhetjük ezt a rövid vázlatot. Babits 1941 augusztus 4-én meghalt. A lapengedély a nevére szólt, és ezért, mint Gellért már megírta, a hivatalos szabályok szerint meg kellett szűnnie. Szeptemberi száma már nem is volt. Mégsem szűnt meg, októberben újra megjelentek a jól ismert betűk, a régi formátum és Beck Ö. Fülöp híres emblémája, csak a címe változott Magyar Csillagra. Illyés szerkesztette, és eltökélt szándékkal ott folytatta, ahol augusztusban abbamaradt. „A Magyar Csillag nevét mind átmenetinek tekintettük és mindnyáján mindvégig megújítottan is azt a régi – azt az Osvát-Ady-Móricz-Babits kialakította Nyugatot akartuk folytatni (...)”¹²⁶ – írta később. Aztán 1944 áprilisában a Magyar Csillag is megszűnt. De a Nyugat története még evvel sem ért véget. Ottlik Géza elbeszéléséből tudjuk, hogy az ostrom utolsó heteiben hogyan akarták újra megindítani a Budán rekedt írók. A

¹²⁴ SCHÖPFLIN Aladár, *Asszimiláció és irodalom*, Nyugat, 1939, I, 293.

¹²⁵ BABITS Mihály, *Pajzssal és dárdával*, Nyugat, 1939, II, 176. Ua., *Babits Mihály művei*, i.m., II, 617.

¹²⁶ ILLÉY Gyula, *Iránytűvel*, Bp., 1975, II, 174-175.

Stefánia úton tankok dübörögtek, a Korzó kiégett szállodasora vakon meredt a semmibe, amikor az írók egy csoportja az új Nyugatot szervezte. „Mindnyájan megegyeztünk abban, hogy a Nyugat 38-ik évfolyamát indítjuk meg, beleszámítva az »álnéven« futott folyamat.”¹²⁷ Ez az újraindítás, mint tudjuk, nem sikerült.

1989

¹²⁷ OTTLIK Géza, *Próza*, Bp., 1980, 229.

NYUGAT-LEGENDÁK ÉS AZ ETIKAI ESZTÉTIZMUS

Irodalomtörténet-írásunk nem érkezett üres kézzel a kilencvenéves évfordulóhoz: a Nyugat korának kutatásában és feltárásában az elmúlt évek során számos eredmény született. Gondoljunk itt mindenekelőtt az Ady kritikai kiadás és a Babits kritikai kiadás előrehaladására és a velük kapcsolatos dokumentumkötetek, monográfiák, kisebb nagyobb folyóirat-publikációk, tanulmányok sorára. Az 1997-1989-ban megjelent munkák közül ki kell emelnünk a Nyugat végre teljes és pontos évenkénti tartalomjegyzékét, az *Ady Endre Összes Prózai Művei* második kötetének átdolgozott második kiadását, az *Ady Endre Levelezése* első kötetét, Babits-regények kritikai kiadásának a *Gólyakalifát* és a *Kártyavárat* tartalmazó első kötetét. Megjelent a Babits-levelezés ugyancsak első kötete, s megjelent a Babits-bibliográfia, mely 1990-ig öleli fel a teljes anyagot.

Ezek a filológiai munkák alapozzák meg a továbbhaladó kutatásokat, értékelő feldolgozásokat, ezek teszik lehetővé az újraértékeléseket, elvi, elméleti, koncepcionális elemzéseket. A válaszra váró kérdések egész sokasága áll előttünk. Fel kell tárnunk a Nyugat belső életrajzát, szemléleti, ízlésbeli elmozdulásait, fel kell tárnunk legfontosabb íróinak változó intenzitású kapcsolatát a folyóirattal. Ugyanakkor a modern irodalom minden kutatója érzékeli, miként változik, miként módosul a Nyugat-kánon, s e változások mentén számos feledésbe merült író, költő és kritikus munkássága vár korabeli hatását tekintve méltányoló feldolgozásra. Egerszersmind számos legendát is el kell oszlatni, és a továbbhagyományozódó, ám változó irodalmi tudatból ki kell bontani és meg kell fogalmazni a Nyugat-jelenségnek a mai recepció szerint érvényesülő és ma is állandó mozgásban lévő jelentéseit.

Ma az irodalomtörténet-írás egy új, a távolabbi jövőben elkészítendő szintézis analitikus előmunkálatait végzi. Analitikus korban vagyunk: részletek újraírása a legfőbb feladat. Ilyen analitikus, részlet-elemző megközelítést kívánnak azok az eddigi befogadástörténetben rögzült vélemények, azt is lehetne mondani, pozitív előítéletek, melyek a modernség különféle, egymást követő fázisainak mai megítélése szerint egyre kevésbé tarthatók. Mintegy szembe kerül egymással két vélemény: egyik oldalon tovább él a Nyugat tradicionális, progresszív megítélése, amely minden felülvizsgálat nélkül mindmáig az ízlés mércéjének szerepét is betölti a literátus közönség nagy részének irodalmi tudatában. Ezt a progresszív kritikai hagyományt évtizedekig fenntartotta erkölcsi magatartása, ahogy szembeállt minden olyan szemléletmóddal, amely vélt nemzeti érdekből kulturális elszigetelődéshez vezetett volna, és szembeállt avval a marxista szellemiséggel is, amely az irodalom és a művészetek egymásbafonódó etikai és esztétikai értékvilágát politikai és szociológiai értékre próbálta szűkíteni. De ezt a progresszív (mert az volt!) kritikai hagyományt most mégis kritikával nézi, és avval is kell néznie a modernség történeti újraértékelésének. Olyan, teljesebb áttekintésre törekvő újragondolásának, mely az eddigi megítéléseknél nagyobb értéket tulajdonít a kísérletező irodalomnak, azoknak a törekvéseknek, amelyeket az egyszerűség (de nem mindig az igazság) kedvéért avantgárd törekvéseknek szoktak nevezni. Ebből a kritikai pozícióból bizonyos legendaoszlatásra van szükség.

A Nyugat legendáriumába tartozik az az évtizedek óta meggyökeresedett nézet, hogy a folyóirat megindulása egyszersmind a modern magyar irodalom időszámításának kezdete. Ezt mindjárt a szerkesztők hirdették az első évek után. A Nyugat 1912-es almanachjának előszavában Ignóus magabiztosan írta le azt a mondatot, hogy „a Nyugat megindulása előtt közönség irodalom és könyvkiadás közt tátongó üresség volt (...)”. Ez a gondolat az évtizedek folyamán átment a köztudatba, de végre ki kellene mondanunk, hogy nem igaz. A Nyugat első száma nem légüres térben jelent meg, hanem éppenséggel egy igen eleven és kiterjedt

szellemi és irodalmi élet kellős közepén. Most ne is szóljunk arról, hogy a Társadalomtudományi Társaság és a Huszadik Század a megelőző nyolc évben hogyan járult hozzá egy polgáriasultabb, fogékonyabb olvasóközönség kiműveléséhez. De jelentős szerepet töltött be akkor már évtizedek óta a napi sajtó is, melynek kulturális rovatai terjedelmes szépirodalmi anyag folyamatos közreadását tették lehetővé. 1890-től kezdve már mindig volt egy-két kulturális, irodalmi hetilap, folyóirat, amely megjelenéshez segítette az újabb és újabb író-nemzedékek tagjait. (A Vasárnapi Újság előbb közölte Kassákot, mint a Nyugat.) A könyvkiadás ugyancsak figyelemmel volt az élő irodalomra: csak a Grill Könyvkiadó mintegy harminc regényt adott ki a „Magyar Írók Aranykönyvtára” című sorozatában a Nyugat indulásának idején. (Szerzői névsora Abonyi Árpádtól Szöllösi Zsigmondig terjedt, de köztük volt Tömörkény István és Krúdy Gyula is.) Az 1870-80-as évektől kezdődő különféle előzményeket azonban elég agresszíven feledésbe tolt a Nyugat irodalomszemlélete. A megelőző negyedszázaddal kapcsolatban inkább csak a diszkontinuitást hangsúlyozta. Írói, kritikusai fontosnak tartották (már a konzervatív támadások kivédése céljából is), hogy hitet tegyenek Vörösmarty és Arany mellett, de Komjáthyra, Reviczkyre, Peteleire, Gozsdura, és sok más közvetlen elődre nem sok figyelmet fordítottak. Nem is szólva Asbóth Jánosról, Toldy Istvánról, vagy a modernség felé vezető próza olyan remek kísérletéről, mint Beöthy Zsolt első regénye az 1872-ben megjelent *Biró Márton*. Ma már le lehet szögezni: a Nyugat indulása lényegében véve folytatás volt.

Hasonló legenda a Nyugat modernsége. Ez sem teljesen felel meg a valóságnak. Igen, modern volt a letűnő népnemzeti iskolával szemben, modern volt a hazai akadémizmussal szemben, de nem volt modern sem a nemzetközi, sem a hazai kísérletező irodalmak irányait tekintve. Fogékonysága a kortárs európai irodalmak iránt meglehetősen korlátok között mozgott. Az 1910-es éveket követően a hazai újdonságokat is aggályosan kezelte. Lényegében csak azt fogadta be, ami a szimbolizmustól a preexpresszionizmusig terjedt. A képzőművészetben a Nyolcasknál húzódott a végső határ, az új utakat kereső regényben pedig a Proustnál távolabb merészkedő kísérletezésekről alig vett tudomást a folyóirat. (S még ehhez is hozzá kell tenni, hogy az *Eltűnt idő nyomában* igazi prózapoétikai jelentőségét a hazai közönség számára nem a Nyugat kritikusai, hanem a Nyugattal perben és haragban álló Németh László fogalmazta meg először.) A *Prae*-ből sem a Nyugat közölt részletet, hanem a Válasz. Szóvá kell tennünk e modernségbeli korlátozottságot, már csak azért is, mivel a Nyugat csakugyan roppant befolyásra tett szert a literátus közönség ízlésformálásában, olyan befolyásra, hogy szinte a legutóbbi időkig meghatározta a magyar olvasók recepcionális szokásait.

Ezért munkahipotézisként talán javasolni lehet, hogy a Nyugat jelentését ne az újat kezdéssel hozzuk kapcsolatba, ne is a modernség kitárulásában keressük, hanem elégedjünk meg egy nem is új, nem is különös irodalomfajta leírásával, amely azonban alkalmas a folyóirat belső sokféleségének közös jellemzésére. Ennek az irodalomfajtának alapját az a fogalom képezi, amelyet etikai esztétizmusnak vagy etizáló esztétizmusnak nevezhetünk el. A kifejezéssel kapcsolatban annyit kell megjegyezni, hogy létezett etikamentes, „aétizáló” esztétizmus is. Ez utóbbi sorába tartoztak többek között olyan regények, mint Huysmansé, az *À rebours* vagy D’Annunzioé, az *Il piacere*, de ebbe tartozott az olyan jelenségcsoport, amelyet Carl E. Schorske a bécsiekkel kapcsolatban epimetheuszi kultúrának hívott. Mint Des Esseintes márki a tengeri hajót imitáló szobájába, úgy vonult vissza a rossz és javíthatatlannak látott valóság elől az író a tiszta művészet falai közé. Nemcsak a társadalomjavítás nagy romantikus mozdulataival szakítottak, hanem az esztétika és az etika elvontabb kapcsolatait is felmondták. Emellett az aétizáló esztétizmus mellett korán megjelent az etizáló esztétizmus. Ez ugyancsak eltávolodott a romantika nagy emberi távlataitól és eszkatológikusságától, de fő jellegzetessége mégis abban állt, hogy ars poeticájaként etikailag próbálta legitimálni az esztétikum előállítását. Ennek a fajta esztétizmusnak a gyökerei nem annyira a romantika szépirodalmába,

mint inkább annak a kornak a filozófiájába nyúltak vissza: első nyomai az olyan Hegel-kritikákban jelentek meg, mint Schopenhaueré, aki a művészetet a bölcsélet elé helyezte. Később pedig Nietzsche-nél tűnt fel nagy hatást keltve az a gondolat, hogy a művészet az élet legmagasabb „feladata”, és hogy „a létezés és a világ csak csakis esztétikai jelenségeként nyeri el örök igazolását.”

A Nyugat ennek a feladatként felfogott etizáló esztétizmusnak változatait valósította meg szemben avval a sekélyes moralizálás-igénnyel, amelyre a korabeli iskola nevelte az új és új olvasónemzedékeket. Az etizáló esztétika területén szélesre nyílt a Nyugat látószöge. Két szélső fokán Móricz és Kosztolányi helyezkedett el, s köztük foglalt helyet Ady és Babits. Ady és Babits alapvetően metafizikusok voltak. Ady utolsó két évében keserű rezignációba menekítette metafizikus elvontságokká változtatott és eredetileg éppen a romantikában gyökerezett értékeszméit. Babits pedig James pragmatizmusától és Bergson életfilozófiájától Kant-hoz jutott el a háború végére, és le is horgonyozott a kanti etikának annál a szép, ám gyakorlatiasnak éppen nem mondható eszméjénél, hogy nem szabad az embert semmiféle cél szolgálataiban eszközként felhasználni.

Adyval és Babitscsal szemben Móricz és Kosztolányi nem voltak metafizikusok. Móricz a naturalizmus felől érkezett és a szolidaritás-etikát hirdette. Kosztolányi, akire – ismeretes – Schopenhauer volt legnagyobb hatással a részvétről beszélt, s ez tulajdonképpen nem is állt olyan messze a szolidaritás móríci eszméjétől. A szolidaritás a szabadságától megfosztott emberrel való közösségvállalás, a részvét a szabadságától megfosztott emberrel való együttérzés. De más-más dimenzióban vetették fel a kérdéseket, s a kétféle kérdezés nem találkozott a folyóirat hasábjain: ám körülfogta azt a szellemiséget, amelyet egy bonyolult fogalom sor rövidítéseként a Nyugatnak nevezünk.

Móricz a szabadságot és szabadsághiányt a gazdagság-szegénység szociális összefüggéseiben képzelte el, Kosztolányi pedig, különösen a 20-as évektől kezdve a beszélés és a nyelv összefüggésében kérdezett rá a szabadságra, az emberi életre és az író teendőire. Ő leszámolva a társadalmi megváltásígéretekkel egyre inkább úgy gondolta, hogy a szabadság csak abban a korlátozott mértékben érhető el, ahogy a nyelven belül szabadok lehetünk. Be vagyunk zárva – ahogy ő mondta – a nyelv bölcsességébe, bízunk ebben a bölcsességben, de ne bízunk benne teljesen, maradjanak kétségeink afelől, hogy ez a bölcsesség csakugyan bölcsesség-e. A szólásszabadságot ugyanis nemcsak a rendőrállamok veszélyeztetik, hanem a megmerevülő diskurzusformák, s az író feladata, hogy erre figyelmeztessen. Persze nem primitív didaxissal, hanem a poétikailag megformált, evokatív, apellatív beszéd révén, mely a megszólítás erejével odafordul olvasójához és válaszra indítja. Móricznál az esztétikum az etikum (a szociális leleplezés) hátán jelent meg, Kosztolányinál pedig éppen fordítva történt: az esztétikum maga konstituált etikumot. A nyelvvel való játék, ne feledjük, mélyen etikus indíttatású cselekvés. Aligha véletlen, hogy az európai nyelvtudomány éppen a liberális szabadságeszmék feltűnésének idején indult fejlődésnek a 18-19. század fordulóján. Végére az ember szabadsága tényleg csak abban a kis játéktérben valósulhat meg, amelyben valamelyest eloldódhat az uralmon lévő beszédformáktól. A beszédformák, amelyekén kívül persze nem létezik emberi személyiség, egyszersmind korlátozzák is az embert, mégpedig nem kevésbé korlátozzák, mint az állami-politikai intézmények.

A szabadságnak, mint erkölcsi kategóriának és az esztétikumnak ez a nyelvben, mint szubsztancialitásában történő összekapcsolása belül marad azon a szabadság-esztétikán, amely Schillerrel kezdődött, és amely lényegében a szabadságra mindig az Én, az individuum szabadsága felől kérdez rá. Evvel a szabadság-fogalommal szemben azonban a 20-as években – tehát a Nyugat korában – feltűntek egy másfajta szabadság-fogalom körvonalai: a perszonalizmus egyik ágában – amely ág Ferdinand Ebner, Martin Buber, Franz Rosenzweig nevével jelölhető – különös jelentőséget nyert az Én – Te viszony. Ezt a viszonylatot aztán évtizedek-

kel később Emmanuel Lévinas dolgozta ki máig legteljesebben. A szabadság nem az Én kivívott szabadságszelete, hanem a Másik szuverenitása. Dialógusunkban – a részünkről – a Másiknak, vagy mondjuk egyszerűbben, másoknak adományozott szuverenitás.

Ez a szabadság-fogalom – a Másik iránti felelősség révén – még mélyebben etikai fogalom, mint a korábbi szabadság-fogalmak. Mivel pedig a műalkotás a maga recepcionális létrejöttében dialogikus természetű aktus: ezért az Én-Te viszonyba, mint közvetlen, nem absztrahált, nem elvont emberi viszonylatba áthelyezett szabadság-kíváalom alkalmas lehet arra, hogy az általa felállított pozícióból is megpróbáljuk szemügyre venni a Nyugat szellemiségét, megrendítő, nagyszerű alkotásait. Így pl. Kosztolányi annyi vitára alkalmat adó részvét-fogalmát ebből a szempontból úgy lehet értelmezni, mint a befogadóban keletkező katarzist, mely az együttérzés természete szerint a másság (a tőlem eltérő) iránti félelemtől és a félelemmel együtt járó ellenségességtől szabadít meg. A részvét, amely a hagyományosan fölvetett Én-Az dimenzióban, csak moduláció, szövegérzelmi-töltés, retorikai mozzanat, az Én-Te dimenzióban mélyebb és tartalomtelibb értelmet nyer. Tudomány módszertanilag tekintve pedig általánosságban is elmondható, hogy az irodalomban felmerülő etikai megfontolások komolyan vétele lehet garanciája annak, hogy elkerüljük mind a leíró irodalomtörténet sekélyességét, mind pedig azt a szcientifizáló, technicizáló hajlamot, amely kiszivattyúzza az irodalomból minden élményszerű emberi tartalmat.

1998

A „HARMADIK NEMZEDÉK” FOGADTATÁSA

1929 májusában *Jóság* címmel költői antológia jelent meg. Az előszó így szabott útírányt a benne szereplőknek: „Akik ebben a kötetben összeverődünk: különböző világnézeti, különböző korú, ismertebb és ismeretlenebb nevű emberek, akik emberek akartak maradni a háború utáni nyomorúságban és embertelenségben is, s akik úgy vélnek magyarságuk mellett is hitet tenni, ha azt, ami összehozta őket s amit könyvük címéül is választottak: *jóság* dalolják és éneklük.” A címlapon így következtek a nevek: Vajda János, Forgács Antal, Radnóti Miklós, Dán György, Wagner György, Kalmár Magda, Fekete Alfréd. Új nemzedék jelentkezett velük a magyar költészetben; nemzedékké szervezte őket a választott közös program s az évjáratok különbségét is kiegyenlítő azonos „költői” életkoruk.

A harmincas években folyamatosan bővültek e nemzedék sorai. Új és új fiatal költők jelentkeztek, s napvilágot láttak az első önálló kötetek is. Radnóti Miklós: *Pogány köszöntő*, 1930; Zelk Zoltán: *Csuklódon kibuggyan a vér*, 1930; Rónai Mihály András: *Első ének*, 1931; Kis Ferenc: *Így vagyunk együtt*, 1931; Rónay György: *A tulipánok elhervadtak*, 1932; Vas István: *Őszi rombolás*, 1932; Jankovich Ferenc: *Kenyérszegés*, 1932; Képes Géza: *Márványba véslek*, 1933; Forgács Antal: *Fanyar idő*, 1933; Weöres Sándor: *Hideg van*, 1934; Kiss Tamás: *Szembe a széllel*, 1934; Hajnal Anna: *Ébredj fel bennem, álom*, 1935; Takáts Gyula: *Kút*, 1935; Devecseri Gábor: *A mulatságos tenger*, 1936; Mátyás Ferenc: *Szeretnék lenni*, 1936; Jékely Zoltán: *Éjszakák*, 1936; Keszthelyi Zoltán: *Árkon, bokron át*, 1936; Karinthy Gábor: *Étel és ital*, 1937; Csorba Győző: *Mozdulatlanság*, 1938; Zsigmond Ede: *Elszántan és szelíden*, 1938; Kálnoki László: *Árnyak kertje*, 1939; Pásztor Béla: *Méregkóstolók*, 1939; Bóka László: *Magyar Agapé*, 1940.

Szárnybontásuk időszakát hozzávetőleges pontossággal két évszám közé lehet szorítani: 1929-35. 1929-ben jelent meg a *Jóság-antológia*, 1935-ben pedig a második, az elsőnél átfogóbb gyűjtemény, *Korunk* címmel.¹²⁸ A kötet válogatását Dénes Béla és Radnóti Miklós végezte, a bevezető tanulmányt Fejtő Ferenc írta. A kötet nagy kritikai visszhangot váltott ki, ami új költői nemzedékről lévén szó, nem is volt meglepő. Meglepő volt azonban, hogy a különböző meggyőződésű és pártállású kritikusok feltűnő módon egyetértettek.

Szerb Antal¹²⁹ közvetlen elődeikkel, a „második nemzedékkel” hasonlította össze a fiatalok költészetét. „A harmincéves generáció költői – írta – férfit énekelnek, mint egykor Vergilius. Kiállásuk a bánatos, dacos, elkeseredett, de mindenképpen erőteljes férfiemberé. Irtóznak a dekadens lágyságtól, a sóhajtól és a könnyektől. Halkan maguk elé mormolnak vagy kiáltanak egy nagyot, vagy káromkodnak és fütyörésznek, legrosszabb esetben berregnek és dübörögnek, de nem sírnak és főképp nem dalolnak. Az új generáció költői nem férfit énekelnek, hanem lírai költőt. Nem röstellik költőnek nevezni magukat verseikben, nem röstellik már leírni a »dalolni« szót, és a póz, amelyben lefestik magukat sokkal kevésbé férfias.” Szerb Antal úgy látta, hogy a fiatal költők Babits és Kosztolányi korai korszakához térnek vissza, ahhoz „amikor még nekik virágoztak az Üllői úti fák”. Az új, ami költészetükben megnyilvánul, voltaképpen szintén visszatérés, a „holdvilág rehabilitációja”, nem más mint a preromantika.

¹²⁸ *Korunk – Tizenkét fiatal költő*, Független Szemle kiadása, Bp., 1935. (Forgács Antal, Habán Mihály, Hajnal Anna, Jékely Zoltán, Kis Ferenc, Radnóti Miklós, Rónai Mihály András, Sértő Kálmán, Toldalaghy Pál, Vas István, Weöres Sándor és Zelk Zoltán.)

¹²⁹ SZERB Antal, *Korunk – Tizenkét fiatal költő*, Válasz, 1935, 477-480.

A „póz” mögött, amit Szerb Antal leírt, a Korunk kritikusa, Korvin Sándor¹³⁰ mélyebb magatartási rugókat és eszmei összetevőket keresett. Vitába szállt a válogatással is. „A hivatalos kiadó és a kontrázó költő (= Radnóti Miklós, K. Z.) azok közül toborozta apostolszámú kis csapatát, akiket az uralkodói irodalmi kegy mostanában kitüntet.” A válogatás elveit merőben szubjektívnek minősítette. Miért Jékely Zoltán, miért nem Vajkay Lajos vagy Morvay Gyula versei kerültek a kötetbe – kérdezte. Hiányolta az 1904-ben született Gereblyés Lászlót is, aki koránál és költői pályakezdésénél fogva inkább a második nemzedékhez tartozott. A kötetben szereplő tizenkét költőt két csoportba sorolta: az elsőbe a „szociális irányú líra, a negyedik rend” költői kerültek: Forgács Antal, Radnóti Miklós, Zelk Zoltán és Vas István. A másodikba a „lázado hajlamok nélküli” értelmiségiek: Habán Mihály, Hajnal Anna, Jékely Zoltán, Rónai Mihály András, Toldalaghy Pál és Weöres Sándor. Két költő hiányzott e csoportosításból: Kis Ferenc és Sértő Kálmán. A munkásköltő Kis Ferencet azért tárgyalta külön, mert úgy vélte – és joggal – hogy művészetét nem mutatja be helyesen a válogatás. De ugyanezért különítette el Sértő Kálmánt is, akit „a pesti aszfalton kallódó senkijószágának” nevezett, majd megállapította róla, hogy „csupa ki nem robbant energia”.

Érdemben csak az első csoporttal foglalkozott, majdhogynem árulással vádolva őket, mert „nem is olyan régen vérmes kedvvel ostromolták valahol a tömegek oldalán a jövőt, ma pedig ott serénykednek a polgári létforma immár szűk lehetőségei közt mozgó író társaikkal”. Ennek értelmében Radnótiról például kijelentette, hogy „óvatos duhaj; csak dinamikusabb s életvidámabb természet, semhogy elázzon a már-már divatos hangulatban. Mindenesetre sok nála az idill, a miniatűr, ami önmagában véve kedves, de jellemző, hogy ki mikor, miről ír s mikor hogyan válogatja magát”.

Németh Andor¹³¹ az idősebb nemzedékek szerepét ellenkezőleg értékelte. „Az önkényes elszigetelődés, a magyar szellemiség »szigethangulata« tulajdonképpen az előző nemzedékek politikai szerepvállalásának s e szerepvállalás csődjének visszahatása. (Azok ették az egest s az utódoknak vásott bele a foguk.) Az új költőnemzedék a diktatúra légkörében nőtt fel. Társadalmi kifakadásai kollektív élményszótár híján papirosízüek; olvasmányai szókincsei kénytelenek kifejezni azokat az indulatokat, amikre az eleven nyelv ma nem visszhangzik...” Az idősebb nemzedékek politikai szerepvállalásának csődjét abban látta, hogy „csak politikailag indokolt, minden más tekintetben elfogult egyoldalúságuk többnyire megtört a társadalom státusán s csak konzerválta, művészi magasságokba szublimálta a társadalmi ellentéteket. (Illyésnél: falu és város, úr és paraszt.)” Mindezzel nem mentegetni, csupán megmagyarázni kívánta a fiatal költők apolitikus magatartását. Költészetüket ő sem tartotta megnyugtatónak. „A formai felkészültség túlsúlya a tartalom felett, a gyanús játékos készség, mellyel csillogó varázssá szépítik valójában sötét élményeiket, nyugtalanító. A közösen bitorolt álomjáték lazán lebeg a történelmi valóság felett; hazának kicsi, eszménynek híg.”

A Nyugatban Kassák Lajos¹³² foglalkozott az új nemzedékkel. „Lehet, kissé különösen hangzik, hogy az idősebbek azért kötekednek a fiatalokkal, mert nem tartják őket elég fiataloknak, romboló kedvűeknek és kezdeményező akaratúaknak – de ha így van, bűn lenne róla hallgatni.” Kassák az új költők magatartását és hangvételét Reviczkyéhez és Makai Emiléhez hasonlította, bennük jelölte meg elődjeiket. Tagadta a fiatalok önvallomásainak hitelét, hogy ősüknek Vörösmartyt, Petőfit, Aranyt és Babitsot tekintik. Elemmezte azt a zárt formarendszert, amelyben költeményeik javarésze született. „A világháború előtt jött nemzedékkel szemben a fiatalok szeretik csiszoltságukat, formásságukat hangsúlyozni és nyilvánvaló, hogy az alkal-

¹³⁰ KORVIN Sándor, *A „harmadik nemzedék” költő*, Korunk, 1935, 7-8. sz., 31.

¹³¹ NÉMETH Andor, *Versekről*, Szép Szó, 1936, I, 118-121.

¹³² KASSÁK Lajos, ... *És a legfiatalabb korosztály*, Nyugat, 1936, II, 91-101.

mazkodás fogalmát összetévesztik az alakítás fogalmával. Az időmértékkel nem kötött, rímekkel össze nem csendülő sorokat egyszerűen kinevezik formátlanoknak, – az időmértékkel tagolt, rímekkel megtűzdelt sorokat pedig formásaknak, még akkor is, ha ezek a sorok minden külső formulák alkalmazása ellenére megmaradnak lapos prózának.” A versekben megjelenő külső formáltság esztétikumáról kijelentette, hogy „a mechanikus simasággal gördülő sorok nem szépek. De ami nem szép, az még nem feltétlenül csúnya. Az új költők versei ebben az értelemben határozottan nem csúnyák, vagyis esztétikailag szimpatikusak – megbocsájthatók. És nem kétséges, hogy ez a megbocsájthatóság teszi közölhetőkké az említett verseket úgy a legmodernebb folyóiratokban, mint a legkonzervatívabb napilapok vasárnapi képesmellékleteiben.”

Kassák nem azt kifogásolta a fiatalok verseiben, hogy politikailag nem forradalmiak, hanem azt, hogy túlzó forma igényük tartalmi igénytelenséggel párosul. Rossz jelnek tekintette azt is, hogy soraikban is felütötte fejét a „népies-nemzeti” irányzat. Ezért a hatásért az előttük járó nemzedéket tette felelőssé, hiszen ők kezdeményezték ezt az „elkanyarodást”, ők voltak azok, akik „a »dekadens intellektualizmus« reakciójaként a népies-nemzeti iránynak adtak hangot. S ez a forduló, ha egészen más értéket mutat is fel, elfogultság nélkül vonatkozásba hozható azzal a népies-nemzeti iránnyal, amely a 80-90-es évek kozmopolitáival és »dekadenseivel« fordult szembe. A mai legfiatalabbak már csak mintegy szédületben tovább haladnak az úton, ami kiszakadtan a városi életből valamiféle furcsa, stilizált természetlátáshoz vezette el őket”. Ezt a természetlátást tekintette e nemzedék harmadik problematikus jelenségének, a formátlanságot takaró formásság és a népies hatás mellett. Kassák nem a realizmust kérte számon a fiataloktól, hanem az életszerűséget és elevenséget, ami sajátja lehet akár a szürrealista ábrázolásnak is.” A fiatal költőknél tehát nem az a baj, hogy az általuk felidézett világ nem azonos a mi profán, anyagi világunkkal, hanem, hogy dimenziótlan és atmoszférátlan valami. Az ő kimondott tájuknak ugyanúgy nincs szélessége, ahogyan mélysége és magassága sincs, orrunk hegyével a horizontba ütközünk és érezzük, hogy a fák gyökértelenek s hogy gombostűvel odatűzött művirágot viselnek a koronájukon, állatkáik nem csodalények, amilyeneknek a költő föl szeretné tüntetni, a valóság formáiból elstilizált s valószínűleg apró hajszálrugókkal mozgatott szerkezetek, s mennél részletesebben vizsgálódunk, annál inkább látnunk kell, hogy ez a »különös« természet nem az álom valósága, csupán a naturalista szemlélet illuzionizmusa (...) Pamutból szárazott mező zöldül ezek alatt a búzák alatt, kenyérbélből gyúrt báránycák legelésznek és egy fából készített pásztor is álldogál vagy heverészik a mezőben (...) Nyugalom mindenütt, elmosódó hangulat és sehol egy kiáltóbb szín vagy kiszögellő sarok.” Kassák mindezért, akárcsak Németh Andor, nem csupán a fiatalokat hibáztatta. E jelenségek, írta, a kor bélyegét is magukon viselik, az általános létbizonytalanság és a fullasztó szellemi légkör lenyomatát. Ennek következtében az élettelen és stilizáció nemcsak a lírában uralkodott el, hanem a képzőművészetben, a zenében és az építészetben is. Kassák ekképpen, az új költőnemzedék kapcsán, elsőnek tett kísérletet arra, hogy az egész korabeli magyar művészeti életet fölmérje.

Az elemzés szűkebb körű igényével, de a kor általános irodalmi képéből indult ki Kelemen János¹³³ is a Gondolat hasábjain. Hasonló kérdéseket fejtegetett, mint nyolc esztendővel korábban Halász Gábor a líra haláláról, a régi, biztosnak hitt költői világképek összeomlásáról és egy új költészet születésének szükségességéről. Kelemen János ezt az új költészetet a második nemzedékben látta felnőni, s Kassákkal ellentétben bizakodóan szemlélte a népi mozgalmat. Részletesebben foglalkozott azzal a – mint írta – „kitöréssel”, ahogy Marconnay Tibor, Szabó Lőrinc és Fodor József eljutott az új poézishez. Velük állította szembe a legfiatalabb költőket, akik rutinosaknak, ügyeseknek, kitűnő stílromantikusoknak, de mindenekelőtt óvatosaknak

¹³³ KELEMEN János, *Verses kötetekről*, Gondolat, 1936, június, 318-322.

mutakoztak. „Óvatosak – megelégszenek a lélek apró, felületes szenzációival s olykor egy-egy feladatversben róják le világnézeti »kötelmeiket«. Közös jellemzésük csupán egy sereg negatívum felhánytorgatása révén lenne lehetséges (...) Talán túlságosan sok művészi lehetőség áll a fiatal költők rendelkezésére, s ezért az adott lehetőségek határát nem haladják túl, a felfedezés izgalmait nem nyugtalanítják egyiküket sem. Nem látni azt az éles határvonalat, ami közvetlen elődjeiktől (Erdélyi, Illyés, Szabó Lőrinc, József Attila) elválasztaná őket, ha csak nem a lendület hiánya az, ami a fiataloknál legszembeszökőbb...” „A költő műve nemcsak irodalmi, hanem szociális tett is, erejét a kollektívumból meríti s visszahat a közönségre. A fiatal költők azonban – javarészt – csupán egy irodalmi folytonosság képviselői, akik önfeláldozóan csak azért írnak, hogy egy gazdag múltú műfaj látszatát fenn tartsák.”

Halász Gábor,¹³⁴ akárcsak Kelemen János, a második nemzedékhez mérve találta könnyűnek az új lírát. Azoknak céljuk volt a verssel, a „szociális együttérzés felzaklatott ösztöne” sugárzott át rajta, hangjuk nyersebben szólt, de nem a formára, hanem a hatásra figyeltek és tettekre akartak buzdítani. Velük szemben a fiatalok „csak befelé figyelnek; a visszhang fontos, nem a behullott hang és nem a jelenteni, ábrázolni, izgatni akaró szó, csak a zengés. Magukra vannak utalva, elemi indulataikra, feltörő érzéseikre, amiket – úgy érzik – senki sem élt át előttük ily ösztönösen és mégis önemészítő tudatosan, ily szívdobogva és groteszk hányavetiséggel, mint ők, a játékosok és mártírok, táncos kedvűek és a halál eljegyzettjei. A költészet fejlődésének daykás, kerényis, reviczky szabadsapatai. Mert csapatban járnak és egyéniségüket nehezebb elkülöníteni mint az előttük nemzedékét”. Pedig nem a tehetségükkel, tudásukkal, formaérzékükkel van baj; „Bárhol ütjük fel versgyűjteményüket, hatása rögtönös, zsongító, mint bizonyos rossz parfümöké. Kicsit egyforma is, de meg nem unható. Rossz költő nincs is köztük, csak kisebb, nagyobb tehetség. Az elégia jobban sikerül nekik, mint a dal, a hosszabb költemény, mert alkalmas az érzelm dialektikájára, inkább mint a rövid, a fuvolaszó jobban, mint a néha még alibiszerűen felharsanó trombitahang.” Költői magatartásuk lényegét így foglalta össze, a legvilágosabban a kortársi kritikában: „Nem lázadók, de nem is beletörődők; rosszul érzik magukat a világban, számkivetettek a társadalomban. De tudják, hogy a költő egyetlen méltó bosszúja a szép vers.”

Az általános körleírás után Halász Gábor elsőnek kísérelte meg az új nemzedék rangsorolását. Néhány mondattal jellemezte a kötet fiatal költőit s a legjelentékenyebbnek Jékely Zoltánt minősítette. A Nyugat szerkesztői a cikk után csatolt kis megjegyzésben határolták el magukat ettől az értékskálától. „A szerkesztők nem tartják még elérkezettnek az időt arra, hogy a legfiatalabb magyar költőgenerációra nézve a kritikus rangsorozatot próbáljon megállapítani, s úgy érezzük, hogy az összehasonlítások súlyos igazságtalanságra vezethetnek. Nem mulaszthatjuk el ez alkalomból külön is felhívni a figyelmet a fiatal Weöres Sándor kivételes tehetségére, mely még kiszámíthatatlan meglepetéseket hozhat azoknak, akik a magyar líra jövője iránt érdeklődnek.”

* * *

Ez a kis belső vita, amelyet a tanulmány és az utána függesztett – alighanem Babitsról származó – megjegyzés jelzett, akkor már évek óta tartó irodalmi vitára vetett fényt. Arra a vitára, mely az első és a második nemzedék között dült egy „ízlésrendszer önarcképéről”, azaz voltaképpen egy értékrendszer formájában kifejezésre jutott írói-kritikusi magatartásról.

Ha a mondatokat összevetjük, Halász Gábor leírása Babitsról helyenként hasonlatos ahhoz, amit a fiatal költőről adott; „egy jelzőben több a forradalom Babits szemében, mint a negyvenes évek egész politikus-költő generációjában. L’art pour l’art? Igen, a szépség erőfeszítésé-

¹³⁴ HALÁSZ GÁBOR: *A líra ellenforradalma*, Nyugat, 1937, I, 293-298. (Halász Gábor bírálatát a Makkai László szerkesztésében megjelent az *Új magyar költők II.* című kötet kapcsán írta.)

vel az erkölcsért, a jobbért, az emberebb emberért, a tendenciák és frázisok könnyű rohamának kikapcsolásával.”¹³⁵

És valóban, nem Babits regisztrálta-e elsőnek, hogy a „versírás megszűnt nagy, eleven, szociális művészet lenni”, vajon nem ő hirdetett-e új „ezüstkort”? Látszólag összefüggés és következetesség nyilvánult meg Halász Gábor „kétfrontos” harcában, ahogy nemzedékének elveit védelmezte egyfelől a babitsi elefántcsonttorony ízlésrendszerével – és esztétikájával, másfelől a fiatal költők új irányzataival szemben. Legalábbis minden arra vall, hogy átgondolt elvek és konkrét irodalmi értékek védelmében tört lándzsát.

Zavarba jövünk azonban, ha ezeket az elveket pontosabban megvizsgáljuk, s zavarunk csak fokozódik, ha keresni kezdjük a műveket, melyeket szembeállít a hanyatló lírával. Hiszen a kötetben, melynek alapján bírálatát megírta, ott szerepelt József Attila is. Kézenfekvő lett volna a példaadás és az érték felmutatása, erre azonban egyetlen mondattal sem utalt. E tényre a nézeteivel még alapvetően egyetértő Bóka László is felfigyelt: „Az csak a kortársi látás tragikus optimista csalódása, hogy azt a költőt, aki megbotránkoztatni is tud újságával, a jövőben keresi, jóllehet a költő már ott van, visszhangtalan magányából elindult már a szárszói sínek felé, hogy átbukva rajtuk, felismerhetővé válják.”¹³⁶

Halász Gábor a saját eszmeköreit kereste József Attilában, s ezért szükségszerűen szublimálta költészetét. 1938-ban József Attila összes versei megjelenésének alkalmából így írt: „Nem az élete volt elviselhetetlen, csak a róla magában kiformált, szégyenítő, kínzó gondolatok, ahogy koponyája szétroncsolódását is megelőzte az agy bomlása; teste végül engedelmesen nyúlt el a tehervonat előtt, amely képzeletben már annyiszor eldübörgött felette. Képzelete mérgezte meg ifjúságát, nem a valódi viszontagságok. Hiszen a legküzdelmesebb években, a hányódás, éhezés időszakában áhítatos szonettek születtek a keze alatt, a Nyugat formaművészei ihlették, koldus volt, de hivalkodóan a szépség koldusa.”¹³⁷ (...) Az ő igazságtalan és egyensúlytalan, elnyomatással, küzdelemmel és kétségekkel teli történelmi valósága a lelke volt, minden belső történés csak a belső sivárságnak felerősített, durvává nagyított képe, a külváros ő maga volt, és jöhetett-e olyan forradalmi megoldás, amely ezen a sorson, alkaton, elrendeltségen segíteni tudott volna? Éppen mert kivetítésről van szó, uralkodik »proletár« verseiben a tájkép, a részletes és gondos terepfelvétel, az érzékeny ráeszmélés a jellegzetes színfoltokra, melyek uralkodó hangulatát igazolhatják.”¹³⁸

E József Attila-tanulmánnyal összefüggésben nyeri el értelmét az abban az évben Illyésről írott cikke is. Mint legtöbb írásában, ebben is szépek a részletelemzések, s elbűvöli az olvasót a kivételes képességű kritikusoknak megadatott beleérző képességével. Végző összegezése mégis ellenkezést vált ki: „Kétségtelen, hogy az egész nemzedék, amelyhez Illyés is tartozik, fáradt és kiábrándult; csüggedt makacsság viszi tovább az útján, ragaszkodás a tépett eszmék között a magatartáshoz. Kezdetben etikus büszkeségnek számított az, ami egyre inkább görcsös feszültségnek mutatkozik meg; a jellem helyett az idegek erőmutatványa. Innen a különös bénultság, nemcsak a művészi lendületben, de magában a cselekvésben is; soha tettekre szebb és tettekben kevésbé kirobbanó ifjúságot! Századvégi koravének, akik márciusi ifjaknak álcázzák magukat (...)”¹³⁹ Ahogy szomorúságunkban zenét kívánunk, úgy menekül az

¹³⁵ HALÁSZ Gábor, *Válogatott írásai*, Bp., 1959, 262.

¹³⁶ BÓKA László, *A két világháború közötti magyar líra néhány problémája*, = Uő, *Válogatott tanulmányok*, Bp., 1966, 779.

¹³⁷ HALÁSZ Gábor, i.m., 426.

¹³⁸ I.m., 429.

¹³⁹ I.m., 398.

illúziót vesztett költői lélek is az érzéki vigasztalókhoz, az önmagáért lüktető ritmushoz, mely értelmet, mondanivalót megelőzve annyira tud simulni egy-egy hangulathoz az édes szavakhoz, melyek már hangzásukkal elzsongítanak. Művészet a művészetért? Nem, művészet az új reményért, a nélkülözhetetlen diadalézésért, és fölényért, a rendért a romokban. Az új illyési szépség elsősorban a vízióé; belső lírai látomás, az elszálló impresszió gyors felvázolása, legjobb mai festőinkre emlékeztető átlényegítése a valóságnak (...) ¹⁴⁰ Virtuózzá lett, hogy mélyebbre nyúlhasson, többet adhasson saját magából; mert csak a legmagasabb teljesítmény segít továbbjutni a lélek útvesztőjében.” ¹⁴¹

A „fáradt és kiábrándult nemzedék”, melybe Halász Gábor Illyést besorolta, természetesen nem a harmadik nemzedék, mint Bóka hitte, ¹⁴² hanem a második, melyhez valóban tartozott. Nem lényegtelen különbség ez, mert éppen arra figyelmeztet, hogy a fiatal költőkről megfogalmazott véleménye, korabeli cikkeinek összefüggésében általános korszak-kritikává bővült, már nemcsak a harmadik nemzedék, hanem az egész akkori magyar irodalom bírálóvá kerekedett. Történt ez pedig úgy, hogy e válságos korban tovább élő – igaz, szűk körű militáns irodalomba is saját eszmevilágát vetítette bele. Csak így eshetett meg, hogy József Attila líráját merőben introvertált világgá szűkítette, hogy egyértelműen az elfáradt költők közé sorolta Illyést, aki, igaz, ekkoriban megcsappant hittel tekintett a „hűtlen jövőbe”, de társadalomkritikai indulatai nem békéltek meg.

Kiket állított hát szembe Halász Gábor a „hanyatló” fiatal nemzedékkel? Valójában önarckép volt Halász Gábor kritikája, amint Korvin Sándoré, Németh Andoré és Kassáké is az volt. Legtöbbször annak minősül az irodalom friss hajtásaival szemben megnyilvánuló kritikusi magatartás. Korvin Sándor a forradalmi mozgalom időleges visszaeséséről tudósított, Kassák akaratlanul azt ismerte be, hogy a költészet új áramlata, már elzúgnak felette, hogy ezek a fiatalok már szűknek érezték az ő avantgárd iskolapadjait, hogy a magyar lírának nem lett továbbélő áramlata az, amelyet ő kezdeményezett, legalábbis nem úgy, ahogy várta. Németh Andor – nemcsak a sorok mögött, hanem nyíltan, szókimondóan – vallott annak a baloldali humanizmusnak a kudarcáról, melyhez tartozott, s mely sajátos közbülső helyet biztosított neki a szocialista mozgalmak és a Nyugat között. Halász Gábor az „esszéíró nemzedék” szellemi véderendszerének repedéseit ismerte el. A „líra ellenforradalma” akkor következett be, amikor diadalra jutott az új artiztikum, melyet egy évtizeddel korábban hirdetett. A „líra ellenforradalma” azt bizonyította, hogy az „esszéíró nemzedék” eszméi könnyűnek találtattak az egyre súlyosodó korban.

Ezt ismerte be Szerb Antal is könnyesen-ironikusan a *Könyvek és az ifjúság elégiája* ¹⁴³ című esszéjében. Korosztálya szellemi eszmélődésének történetét mesélte el benne, tovatűnő rajongásait, elröppenő divatjaikat, illúziókkal, szépet váró naivitással teli ifjúságukat. A magyar szellemi élet negyedszázadának története bontakozott ki érzelemmel és indulattal megemelt szubjektív vallomásából. Az elégikus hang fokozatosan váltott át fájdalmas öngúnnyá, míg végül elérkezett az új nemzedék fellépéséig. Nem bírálat volt ez már, hanem önbírálat: „Igen, itt van egy új nemzedék, a leg»nemzedékibb« életkorban, és egyáltalán nem akar úgy viselkedni, mint egy új nemzedékhez illik. Nem hisz semmiféle új – izmusban, amire mi öregesen legyinthetnénk, nem rajong senkiért, akiért mi ne rajongtunk volna, nem gyűlöl senkit, akit mi ne gyűlöltünk volna, és ha néha szid is minket, azt sem irodalmi okokból és rossz lelkiismeretből teszi. Pedig ez – az új nemzedék rendkívül tehetséges – legalábbis

¹⁴⁰ I.m., 400.

¹⁴¹ I.m., 401.

¹⁴² BÓKA László, i.m., 780.

¹⁴³ SZERB Antal, *Könyvek és ifjúság elégiája*, Nyugat, 1938, II, 273-281.

Magyarországon: lírai költői átlagban jobbak, mint az előző nemzedéké, líraibbak, újságírói új műfajokat teremtenek, tudósai félelmetes felkészültségűek. De hol a dac, a szekta, a jelszó, a révület, a »mania«?»

* * *

A dac, a jelszó, a révület, a mánia, aminek bűvöletében az esszéíró nemzedék felnőtt, valóban hiányzott a fiatalokból. Öregesebbek voltak? Talán józanabbak. Hitetlenebbek? Talán realisabbak. Gyávábbak? Kevésbé vakmerőek. Hiányzott belőlük a harci készség? Nagyon szerettek volna békében élni. Elbújtak a világ elől? Nem volt még nemzedék, amely jobban tudta volna, hogy nem lehet. Szellemi tájékozódásukat, érdeklődésüket, iskoláikat és törekvéseiket, politikai nézeteiket ma már elsőkézből ismerhetjük meg: Vas István *Nehéz szerelem* című önéletrajzi művéből.

Mi volt az a különös és rendellenes az indulásukban, amit minden korabeli kritika érzékelt, és sajátos módon, akarva-akaratlan önbírálat formájában magyarázott? Mert valami közös sajátosságuknak mégiscsak kellett lennie. Verseik formájában nyilvánult volna meg? A zárt formákhoz, a kötött ritmushoz és a rímhez nem ők kanyarodtak vissza, csak követték az előttük járókat. Az új klasszicizmus Füst Milán szabadverseiben és Babits enjambementjaiban készülődött. Erdélyi frissítette fel a Petőfi-féle népdalkincset, s József Attila érkezett el elsőnek az új, ízig-vérig modern zeneiségig. Hirdetett, jelszavuk, a Jóság lett volna oly meglepő? Valójában ez sem volt újdonság. Megtalálható a tolsztojánizmusban, megtalálható az expresszionizmus egyik ágában, Werfel költészetében, megtalálható nálunk Juhász Gyulánál és a fiatal (1923-as) József Attilánál.¹⁴⁴

*Ti jók vagytok mindannyian.
Miért csinálnátok hát rosszat?*

(József Attila: *Tanítások*)

.....
*Ne higgyük el hát barátaim,
hogy lapdák helyett ökleinkkel lapdáztunk!
Mindent meg kell simogatni,
a hiénákat, a békákat is.*

(József Attila: *Gyémánt*)

De Kassák Lajosnál is olvashatunk ilyen sorokat:

*Ó tisztaszemű fivéreink!
Ó jóságunk szomorúsága!
Ó, Mária országa, fehér lilomkert!*

(*Máglyák énekelnek*)

Verseik tartalmában ütközött volna tehát ki az a különösség, amit még körültagogatnia sem sikerült a kortársi kritikának? Kevésbé érdekelt volna őket a külvilág, az élet, a társadalom? Ítéletünk sokszor attól függ, hogy milyen formában vagyunk hajlandóak felismerni ezek megjelenését a versekben. Korvin Sándor, a Korunk kritikusa gúnyolódva jellemzőnek tartotta, hogy ki mikor ír idilleket, Bóka László és Ortutay Gyula viszont – igaz, később – Radnóti verseinek elemzésekor a látszólagos idillek és szelíd természetképek mélyén is társadalmi, sőt

¹⁴⁴ Vö. SZABOLCSI Miklós, *Fiatal életek indulója*, Bp., 1963, 353., 600-601.

politikai indulatokat talált.¹⁴⁵ Vagy idézzük Sötér Istvánt: „Micsoda idillek azok, melyekben a *Márványba véslek* költője örömét leli” – kérdezte Képes Gézáról írva. „Miniatűr drámák és tragédiák, szűk sorok, fukar szavak közé szorított robbanások. Holmi précieux költőnek vélhették volna indulása nyomán a túlkönnyen ítélők – de ha kisterjedelmű, törékenynek tetsző versei mélyére tekintünk: vihar, düh és némaság kavargog bennük. A kényszerzubbony-szerűen kínos formákat csak azért választotta, hogy jobban a helyére láncolja a lelkében rejtőző fenevadat. Hisz igazi eleme a féktelen mozgás, a forgószélszerű kavargás – de mindez egy pillanat várakozó, ellibbenni készülő mezsgyéjébe dermedetten.”¹⁴⁶

A harmadik nemzedék indulásakor nem rendelkezett olyan önálló formaeszménnyel, nem tett olyan önálló politikai hitvallást, nem lépett fel olyan önálló költői tematikával, nem alkotott olyan önálló csoportot, szövetséget, amely elválasztotta volna a kortárs magyar költészettől. Még csak az a felfogás sem bizonyítható egyértelműen, amely Szerb Antal 1935-ös kritikájától Bori Imre Radnóti monográfiájáig ível,¹⁴⁷ hogy közvetlen elődeikkel, a második nemzedékkel szemben inkább az első nemzedékhez jártak volna iskolába. A valóság az, hogy lírájuk épp annyira elképzelhetetlen Szabó Lőrinc, Illyés Gyula és József Attila nélkül, mint Ady, Babits és Kosztolányi nélkül. A második nemzedékkel volt egy közös tanárunk is, Kassák Lajos, akinek magániskoláját kevés költő kerülte ki.

Mi volt hát az újdonság, ami mégis betoppant velük az irodalmi életbe és heves vitákra sarkallta a kritikusokat? Nem a költészet feladatáról, hanem a költő személyéről vélekedtek ezek az ifjú költők másként, mint elődeik. Hittek a művészet hatásában, erejében és szerepében, de nem hittek többé a művész személyes vezéri szerepében. Ez valóban újdonság volt. Pontosabban, mint a legtöbb újdonság, valami nagyon réginek a visszatérése.

Amit ma néha a magyar költészet örök nemzeti sajátosságának hiszünk – a költő felnagyított és vélt nemzeti sorsformáló szerepe – valójában történelmünk egy adott korszakában jelent csak meg. A sorsot mondó váteszköltő, a politikusok helyett irányító, a pártok helyett pártot álló poéta abban a nagy történelmi ciklusban szillett, amely a könyveket forgató testőrírótól ívelt a reformkoron át a szabadságharcig. Akkor lett a magyar költő népet vezérlő lángoszlop. És azóta él-ez a szerep máiglan a köztudatban és az ars poeticában.

Illyés Gyula 1963-ban egy parabolával magyarázta meg e szerep szükségét a francia olvasóknak, Németh László *Iszony* c. regényének párizsi kiadásakor. „Furcsálkodva fogadják külföldön, ha folyvást arról olvasnak a magyar irodalomban, hogy író, költő, drámaszerző, mind a dunai árvíz veszélyeire hívja fel a figyelmet és a gátak megerősítését követeli. Hol marad a vízügyi hivatal, hol marad a kormány, kérdezik boldogabb országokban. Miért az íróknak kell itt effajta ügyekkel foglalkozniuk? Ilyen feladat hárul az írókra minden olyan országban, mondta Illyés, ahol a nép a történelem folyamán évszázadokat élt úgy, hogy országa ugyan volt, de állama nem. A nemzetek életműködése alig különbözik a test működésétől. Ha egy-egy szervünk nem működik, átveszi vagy átérzi egy másik.”¹⁴⁸

Íme e szerep történelmi magyarázata. De kialakulásához köztudomásúan hozzájárult a romantika személyiség fogalma is, később megerősítette Nietzsche filozófiája és a barrèsi „culte du moi”. A szerep azonban szerep volt mindig, születésének pillanatában is és nem valóság. Íróinknak nem volt nagyobb közvetlen társadalom- és történelemformáló hatásuk, mint az

¹⁴⁵ BÓKA László, *Könyvek, gondok* Bp., 1966, 251-256; ORTUTAY Gyula, *Radnóti Miklós: Száll a lovam*, Kortárs, 1966, 4. sz., 547-550.

¹⁴⁶ *Négy nemzedék (Élő magyar költők)*, Bp., szerk., és tanulmány SÖTÉR István, 1948, 164.

¹⁴⁷ BORI Imre, *Radnóti Miklós költészete*, Novi Sad, 1965, 11.

¹⁴⁸ ILLYÉS Gyula, *Ingyen lakoma*, Bp., 1964, I, 288.

íróknak a világ bármely más országában. A művészet mindig formálja a valóságot, a valóságból születő és a valóságra visszaható művészet hatásfolyamata azonban nagyon bonyolult és közvetett módon érvényesül. Az a közvetlen szerep soha a világtörténelem folyamán nem valósult meg, amit a magyar írók (és különböző korokban más országok írói is) hittek és hirdettek. Századunkban végre szembe kellett nézni e szerep illúziójával. Ezt a feladatot kezdte végrehajtani a harmadik nemzedék.

1967 (Részletek)

AZ ÚJHOLDAS KÖLTÉSZET 1945-1948

Történelmi mérföldkö után, társadalmi változás küszöbén természetes volt, hogy a költők társadalmi érdekű tervekről és aggodalmakról beszéltek. A fiatal költők egyik csoportja azonban éppen arra találta alkalmasnak e fölgyorsult iramú korszakot, hogy belőle általános érvényű következtetéseket vonjon le az emberi személyiség természetéről a lét és az idő szüntelenül változó viszonyáról, és ennek fényében behatoljon a lélek látszólag lassan mozduló belső köreibe. E csoportot az Újhold költőinek szokták nevezni, mivel majdnem mindnyájan az Újhold című folyóiratba írtak: Gyarmati Erzsébet, Fazekas László, Jánosi István, Lakatos István, Lator László, Mándy Stefánia, Major Ottó, Nemes Nagy Ágnes, Pilinszky János, Rába György, Rákos Sándor, Somlyó György, Szabó Magda, Végh György, Vidor Miklós.

Az Újhold költészete líratörténeti szempontból szűkebb fogalom az 1946-ban alapított és mindössze hét számot megért folyóirat költői névsoránál. Csak azok tartoznak körébe, akik a negyedik nemzedék tagjai voltak, s akiknek a nemzedéki rokonság fölött költői eszményeik is összetalálkoztak. Nem tekinthető újholdas költőnek Vas István, Kálnoky László, Devecseri Gábor, Vészi Endre és Benjámin László – noha megjelentek a folyóiratban –, mert idősebbek voltak, pályájuk korábban és más körülmények között indult; a negyedik nemzedékből pedig nem tekinthető újholdas költőnek Aczél Tamás, Darázs Endre és Kormos István mert a költői kísérletezés más fajta útját választották. Viszont a hasonló ars poetica az Újhold csoportba sorolja Lator Lászlót, bár nem jelent meg verse a folyóiratban.

Az Újhold költői a negyedik nemzedék egyik szárnyát alkották. Legtöbben nem 1945 után jelentkeztek első verseikkel, hanem már a háború alatt bemutatkoztak, sőt némelyikükről már a háború előtt hallani lehetett. Végh Györgynek három, Somlyó Györgynek kettő, Rába Györgynek és Vidor Miklósnak egy-egy kötete jelent meg 1945-ig. A csoportalakítás gondolata is fölmerült már bennük, és a nemzedék néhány tagja 1940-ben *Új Auróra* címen közös versgyűjteményt adott ki. Pályakezdsüket a háború törte derékba – nagy reményű tervekből egyszerre lezuhantak a reménytelenség abszolút fagypontjára. A háború az eszmélődés legfogékonyabb korában érte őket, s olyan sokkot idézett elő bennük, amely egész későbbi útjukra kihatott. Elveszett korosztálynak tekintették magukat, a háború testi-lelki rokkantjainak (mint Rákos Sándor írt erről még az 1950-es évek végén is); úgy érezték, hogy a század aknamélyeiben hánycódnak (Rába György: *A magány maszkjai*); hogy széthullott, füstös romhalmaz köröttük minden (Lator László: *Se irgalom, se akarat*); hogy hazátlanul, testvértelen maradtak (Major Ottó: *Gazdátlan úrben*). E közérzetből a magyar antifasiszta költészet néhány remekműve született meg. Pilinszky János a *Harbach 1944* és a *Francia fogoly* című verseiben a szenvedésről, áldozatról és kegyelemről szóló keresztény tanítás alapján nézett szembe az embertelenség emlékeivel. Őszinte büntudattal tartott lelkiismeretvizsgálatot, szava olyan gyónás volt, amelyre nem kért s nem is fogadott el fölloldozást. Arról írt, hogy a kegyelem még magányosabbá teszi az embert, s csak a bűnnel számot vetve, a megtisztulás útján vállalva lehet új közösséget teremteni (*Késő kegyelem; Mert áztatok és fázatok*).

Hasonló erkölcs irányította a csoport többi tagját is. Állapotukat önsajnálattal tárták föl, s a rémület éveiben összegyűlt indulataikat arra használták, hogy hűséget fogadjanak a józan értelem rendjének. E magatartás jellemző példája volt, ahogy Nemes Nagy Ágnes az *Elégia egy fogolyról* című versében megemlékezett a fasizmus áldozatául esett barátnőjéről, s a nehéz élményektől gyötörve az igazsághoz fohászkodott. Lakatos István, a *Pokol tornácán* című húsrészes, hexameteres költeményében az ostrom heteit idézte föl, lírai képeket válto-

gatott novellába illő epikus jelenetekkel, látomásokat oldott fekete humorral, de az elbeszélrtészletek s a fölhasznált műfajok kavargása közben önmaga helyét keményen cövekelte le: „Én nem futhatok el.” A szembenézés Pilinszkyéhez hasonló igénye volt ez, szavában a felelősséget kereső ember szólalt meg. „Aki túlélte ezt a kort, megölheti a gyógyulás” – írta Szabó Magda is (*Aki túlélte ezt a kort*), elutasítva az élet katarzisz nélküli, könnyű újakezdését. E magatartásból természetesen következett a keserű nemzedéki önbírálat:

mért most sikoltod, hogy segítség!

Ki segítsen? És hogy segítsen?

És min segítsen? S mért neked?

Mard, mint a farkas, önmagad,

megmaradt, éld az életet!

Most eszmélsz fel? Későn kiáltod.

Tömd meg új lomokkal lakásod:

egy holt se kéri tőled számon,

te mért maradtál a világon.

(Segítség)

Az Újhold költőinek pályája nem a „tisztá irodalom” jegyében kezdődött el, s nem is annak jegyében éledt újjá a háború után. Sorsdöntő élményük, a háború, közös osztályrésze volt a magyar irodalom többi csoportosulásának, műhelyének és irányzatának. Osztoznak az új élményekben is: kifejezték a szabadság örömet és az újjáépítés kezdeti szakaszának gondjait, a reményt és a szkepszist, amit az infláció sanyarú ideje ébresztett (Nemes Nagy Ágnes: *A szabadsághoz*), s felelősnek érezték magukat a nemzet sorsáért (Rába György: *Hazám helyett*). Írtak a feladatokról és az előrejutás föltételeiről, üdvözölték az új társadalom megszületését (Rákos Sándor: *Könyvek fölött*; Somlyó György: *Ahhoz, aki jönni fog*). Élményeikből és eszméikből mégsem elsősorban közéleti lírát hoztak létre, hanem az emberi személyiségépítés erkölcsi föltételeit keresték az értelem lámpásával. Ebben nem élményeik és eszmék természete játszott közre, hanem a költészetről kialakított fölfogásuk, az élmények és eszmék versebe vételének módszere. A költészetnek hasonló társadalmi szerepet tulajdonítottak, mint a harmadik nemzedék polgári humanista szárnya; a költői tapasztalatszerzés módjáról azonban másképp vélekedtek, mint kortársaik többsége, vagy legalábbis további kísérletbe bocsátkoztak azon az úton, amelyen a modern magyar líra addig haladt.

Bár mesterüknek legtöbbször Babits Mihályt tekintették, közvetlen elődjük Szabó Lőrinc volt. Az ő útján indultak el, amikor egy új, impresszionizmuson túli költészet hasznára elmélyítették a lírai tárgyiasság kifejezési lehetőségeit, és segítették meghonosítani a magyar költészetben azt a széles körű áramlatot, amely Európában Rilketől az imagizmuson át Reverdy „szürrealizmusáig” terjedt. E költészet az *elvont tárgyiasság költészete* volt: *tárgyias* az ábrázolásmód és *elvont* a kifejezendő tartalom okán. A tárgyiasságnak ez a fajtája némely hasonló stíluselem és szerkezeti tulajdonság ellenére megkülönböztethető az expresszionizmust követő neue Sachlichkeit-től és az Illyés-féle tárgyiasság típusától is.

Az Újhold költőinek elvont tárgyiassága az élmény és mű ama, viszonylag új, összefüggéseiből fejlődött ki, amely a szimbolizmus és impresszionizmus óta jött létre. A költő többé már nem elégedhetett meg azzal, hogy élményeit születésük állapotában, a közvetlen benyomás szintjén ragadja meg, és látványban rögzítse, hanem arra törekedett, hogy a hangulatok szüntelenül változó, megbízhatatlan szűrője helyett valami szilárdabb és tartósabb katalizátor közvetítsen tudata és a világ között. „A vers nem érzem, mint az emberek hiszik, hanem tapasztalat” – írta Rilke, és a tételnek megfelelően érett műveiben a költői tapasztalatszerzés új lehetőségeit kereste. Alkotómódszerét a *Kalckreuth-Rekviem*-ben fogalmazta meg, amikor arról szólt, hogy verset úgy kell írni, „miként templomszobrász plántálja létét konok-higgad-

tan a kő közönyébe”. Ettől kezdve lett a *kő* az újabb európai líra egyik legsűrűbben ismételt szava. Jelszava is egyben, annak kimondására, hogy a költő önmagát és érzelmeit „tárgyként”, az érzékelésétől független valóság gyanánt szemléli, és meghatottság nélkül tárja föl olvasója előtt. A meghatottság az impresszionizmus érzelmi prekonceptiója volt, s ez az újabb líra a világot önmagában akarta ábrázolni előföltételezések nélkül. Ehhez olyan képrendszert kellett kialakítani, amely már eszköz voltában megkönnyítette az *én és a világ* összefüggéseinek addiginál pontosabb földerítését.

Erre szolgált az elvont tárgyiasság. Noha sem izmus, sem manifesztumos mozgalom nem szerveződött köréje, a szabad asszociáció mellett ez volt a modern európai líra legnagyobb területen alkalmazható versalkotó módszere. Több változata alakult ki, alapelvét mégis két elmélettel lehet körülhatárolni. Az egyiket többek között Ezra Pound és Rilke hangoztatta. Pound kifejtette, hogy a modern lírában a természetes tárgyak a legmegfelelőbb szimbólumok (*Pavannes and Divisions*. 1918); Rilke pedig már korábban fölfedezte, hogy a tárgyi világ ábrázolása olyan eszközökkel gyarápíthatja az új költészetet, amelyek föloldják célkitűzésének paradoxonját, hogy objektívan akar a lírában érzelmeket ábrázolni, és szubjektívan akarja föltárni a valóság lényegét. „A tárgyakon, melyekkel visszatértem a furcsa lényeg itt is átragyog” – írta *A magányos* (1902) című versében, a hozzá tanácsért fordulót pedig arra biztatta, hogy „önmaga kifejezésére használja fel környezetének tárgyait” (*Levelek egy ifjú költőhöz*, 1903). A másik elméletet T. S. Eliot fogalmazta meg legtömörebben, amikor a tárgyi korrelációról (objective-correlative) írt. Szerinte „az érzelem művészi kifejezési formájának egyetlen módja, hogy ,tárgyi megfelelést’ találjunk hozzá; más szavakkal, egy tárgycsoportot, egy helyzetet, egy eseménysort, amely annak a bizonyos értelemnek formulájaként szerepel; annyira, hogy amikor a külső tényezők megvannak és eljutnak az érzékelésig, azonnal felkeltik az érzelmet” (*Hamlet*. 1919).

A két elmélet között szembeszökő különbség van: Rilke az embert körülvevő valóságos tárgyakra összpontosította figyelmét, Eliot a tárgyak erőterében létrejövő valóságos vagy fiktív helyzeteket tekintette megfelelő témának; az egyik leíró, a másik megelevenítő módszer. De mindkettő a hangadatot és benyomást közvetlenül megverselő impresszionizmustól akart szabadulni és vele a költői relativizmustól azáltal, hogy eltárgyiasította, objektivizálta az érzelmeket és indulatokat. Mindkettő a higgadtan mérlegelő elemző költészetet eszményítette, a szeszélyesen változó látványköltészet ellenében.

Rilke és a korai Pound és Eliot azonban csak az elméletét fektették le az elvont tárgyiasságnak. Pound és Eliot verseikben más irányban kísérleteztek, Rilke pedig csak látszólag szakított az impresszionizmussal, valójában – néhány kései versét kivéve – az impresszionizmus módosított változatát folytatta, amikor élményeit és érzelmeit tárgyakba transzponálva közölte. A stilizálás hasonló fokára minálunk már Füst Milán is eljutott. Az elvont tárgyiasság megvalósítása a későbbi nemzedékekre várt.

Nálunk az Újhold költőire. Tehetségük eredetiségéből nem von le semmit, hogy részben tudatosan felhasználták a modern európai irodalom tanulságait, részben pedig önkéntelenül – tehát természetük és költői alkatuk révén is már mások által megkezdett úton indultak el, mert nemcsak meghonosították, hanem egyszersmind hajlékonyabbá tették az elsajátított költői módszert. Noha alkalmazását fokozatosan tökéletesítették, és a rilkei, elioti kezdeteket csak az ötvenes-hatvanas években haladták meg, már pályakezdésük idején, és az 1945-1949 közötti korszakban is volt törekvésüknek néhány figyelemre méltó vonása az európai fejlődéshez mérve.

Az elvont tárgyiassággal ők távolodtak az impresszionista költészettől legmesszebbre: nemcsak az élményt akarták tartósabban megragadni az impresszionista költészetnél, hanem magának az élménynek a mélyén is szilárd emberi tartalmat szerettek volna föllelni ellobbanó

hangulatok és változó érzelmek helyett. Mivel a romok közül jöttek, a bőrükön tapasztalták, hogy a szellem újjáépítéséhez ugyancsak nem omló anyagra van szükség.

A bírálat és önbírálat keserősége vezette őket ahhoz, hogy erkölcsi eszményük – a szilárd, okos rendet követő emberi magatartás – jelképét az embert körülvevő, az emberen kívüli anyagi világban leljék meg. A tárgyak nyugalmaiban és csöndjében, a növények érzelmetlen pompájában és akaratlan harmóniájában, a kristályok tömörségében és minőségük magabiztos állandóságában, a víz időtlen fenségében. Ahogy Nemes Nagy Ágnes írta a *Szabadsághoz* című versében, zaklatott gondolatok lezárásaként, gondok, vádak és vágyak megszólaltatása után:

*- Egy bazsarózsa áll az asztalon.
Szépsége tömör, mint egy ékszeré
Gyönyörű szirma sűrűn, gazdagon
fodorodik a vázán kétfelé.*

*Ha volna bennem valami imádat,
elébe hullnék csukló térdemen:
csakis reá tűzd győztes glóriádat,
mert szép, mert él és mert – lélektelen.*

Pilinszky János az *Éjjeli fürdés* szürreális motívumában a közöny és iszony emberi állapottával az emberen túli vízmélyt állította szembe:

*Mert lenn hínáros rét lobog,
alant a kagylók boldogok,
szívük remegve tölti meg
a fénnel érő sűrű csend.*

Ebben az etikai összefüggésben megnövekedett verseikben a tárgyiasító, objektiváló hasonlatok és metaforák szerepe, melyekkel egyébként mindig találkozni lehetett a lírában.

*tanulj meg élni, mint él a fagyöngy,
szívósan, míg tavasz rá nem köszönt
s ha nő, ha férfi szemén fény suhan,
a kés fényét ismerd majd meg, fiam!*

(Rába György: *Békében írtam*)

*Kín fészke: romlandó hasunk!
Kövekhez nem hasonlítunk.*

(Lator László: *Testünk felett*)

A nyelvi kifejezésben közvetlenül tetten érhető volt az a magatartás, amelyet meg akartak valósítani, hogy fölébe kerekedhessenek a szenvedésnek, és érzékenyülés nélkül szemlélhessék a valóságot. E látszólagos érzelmetlenség, pontosabban az utána való vágyakozás mélyén azonban nem közönyös részvétlenség dolgozott, hanem ellenkezőleg, a „csak rajta! hadd lám, mire megyünk ketten” keserősége munkált, az a keserűség, amelyet történelmi – társadalmi élményeik ültettek el bennük. A látszólag ember nélküli versvilág éppen az embertelenség ellen kiáltott. Nem antihumanizmus rejlett benne, hanem egy megnövekedett erkölcsi felelősség keresett félreérthetetlen kifejezőmódot általa. Az elvont tárgyiasság etikai eszményük közvetlen megfogalmazásából épült be kifejezési eszközeik apró sejtjeibe; lassan, fokozatosan járta át verseik szöveit, a képektől az egyszerű szókapcsolatokig, és évek alatt alakult ki a jellegzetes újholdas stílus, amelynek egyik fő eleme a dezanropomorfizáló nyelvi kifejezőmód lett. Verseikben megszorozódott a száma azoknak a szóképeknek, amelyek

emberit nem emberivel és élő élettelennel minősítettek, érzékeltettek vagy vetettek egybe. Hagyományos képekben és egyszerű hasonlatokban. Például: „*Én nem akartam emberi sorssal, mint hinta lengeni...*” (Szabó Magda: *Sohasem*); „*Kemény szerettem volna lenni, s a sorsom, lám e lágy varázs – orkán: a Végtelent bezengni*” (Végh György: *Játékos ifjúság*). De feszesre húzott metaforákba is. Például: „eleven táplálék vagyok” (Pilinszky János: *Parafrázis*); „*koponyám, kerek, fanyar gyümölcs, magányom mégis csonthéjba zárja*” (Nemes Nagy Ágnes: *Alázat*). Így készülődött egyéni formanyelvük, amely azonban csak sokkal később, a hallgatás éveit után teljesebben ki.

Szerkesztésmódjuk másik sajátossága a végletes sűrítés volt. A szavakkal takarékosan bántak, kerültek a díszítéseket, és azon iparkodtak, hogy tömör, kavicsszerűen lecsiszolt verseket írjanak. E versalkotás eszménye szerint a költő kiszívott a költeményből minden elemet, amely csak személyesnek volt tekinthető, s az így összesűrített képeknek az olvasóban kellett föloldódniuk: sokrétű értelmüket költői magyarázkodás nélkül kellett elnyerniük. Bár az 1949-ig terjedő korszak e tekintetben is csak első állomás lehetett pályájukon, már ekkor kitűntek racionalizált és fegyelmezett alkotásmódjukkal kortársaik közül. Pedig Pilinszky János ekkor még szenvedélyesebben szólt, és hangjában több volt a pátosz, mint később; Rába György még gyakran öltözött az impresszionizmus színeibe; Végh György a modern rokokóval kísérletezett; Szabó Magda romantikus alkattal indult; Somlyó György intellektualizmusa gyakran viszonylagos bőbeszédűséggel társult, és Rákos Sándornál még sok volt a pályakezdőre jellemző disszonancia. Kompozíciós elveiket ezekben az években Nemes Nagy Ágnes és Lator László valósította meg legteljesebben, ha nem is hiánytalanul.

Stílusuk és alkotómódszerük még kísérleti állapota magyarázhatta meg, hogy miért keltett olyan kevés figyelmet a korabeli irodalomkritikában. Ami utólag, későbbi verseskönyveik tükrében, az ötvenes, hatvanas évek fényében már 1949 előtt új törekvésnek és kezdeményezésnek látszik, az a kortársak számára természetesen nehezebben volt észrevehető. A kortárs bírálók elsősorban nem az alkotómódszer újszerűségét elemezték-kivéve az újhordas költők kritikáit, mindenekelőtt Nemes Nagy Ágnes Pilinszky *Trapéz és korlát* című kötetéről írott recenzióját, amely először fogalmazta meg tételesen az elvont tárgyiasság stíluseszmenyét¹⁴⁹, hanem verseik filozófiai tartalmát igyekeztek földeíteni. Az elvont tárgyiasságból az elvontra helyezték a hangsúlyt.

Mivel azokban az években indult hódító útjára az egzisztencialista filozófia, nem csoda, hogy az *Újhord* költőin néhányan szintén az egzisztencializmus nyomait keresték. Nem is alaptalanul. Somlyó György Nemes Nagy Ágnes verses könyvéről írva, belülről, hitelesen állapította meg, hogy „az új »mal de siècle«, az egzisztencia abszurdításának Európa-szerte dívó betegsége tombol ebben a költészetben, a polgári társadalom fölborulásával teljes és végső bizonytalanságig csigázott egyéniség és intellektus harca az új életformák között”¹⁵⁰. Egész kis példatárat lehet szerkeszteni verseiből a „világba vetettség” és az egzisztencialista létfel-fogás tételeire, ha érzelmi-gondolati-formai komplexitásuk elemzése helyett csak a filozófiatörténet felől közeledünk hozzájuk. A versek műalkotássegységét szem előtt tartva azonban nem állapítható meg róluk több, mint hogy azok a történelmi, emberi gondok foglalkoztatták költőiket, amelyeket akkor éppen az egzisztencializmus próbált megfogalmazni a filozófia nyelvén: az egyéniség, a felelősség és az elidegenedés új formái.

Költészetük tehát nem abban az értelemben elvont, hogy elvont tételeket verseltek volna meg, hanem abban, hogy létük élményeinek olyan mélységeibe buktak alá, amely addig jobbra csak a filozófia bűvárharangjával volt lehetséges. Ez okozta a kritika zavarát, amikor úgy-

¹⁴⁹ Újhord, 1947, 1-2. sz., 62.

¹⁵⁰ Újhord, 1946, 2. sz., 152.

nevezett intellektualizmusukról beszélt. Az elvont tárgyiasság ugyanis nem az élmény-költészettel számolt le, hanem a látványköltészettel: az Újhold költői nem azt vették versbe, amit az ember közvetlenül tapasztal, ami az érzékszerveivel fölfogható, hanem azt az élményt formálták meg, amikor az ember tapasztalatainak mélyére szállva már érzékelés és gondolat közös területére érkezik. Az elvontságra ébredés élményét közvetítették érzéki képekkel. Tehát nem gondolati lírát hoztak létre, mely az olvasóját új fölismerésekre vezeti, márpedig megfogalmazható új gondolatok nem tűntek föl az Újhold egén: ami verseikből tételesen lesűrhető, azt a korabeli filozófia is megfogalmazta, elsősorban az egzisztencializmus.

Verseikben nem az intellektuális tartalom volt új, hanem az, ahogy az intellektualitást sikerült bevonniuk az élményköltészet körébe. A 20. századi magyar lírában már korábban is megvolt a törekvés arra, hogy lebontsák azt a falat, amely az érzékletesség és a gondolatiság közé a romantika után épült; Babits Mihály, József Attila és Szabó Lőrinc is munkálkodott ezen. Az elvont tárgyiasság módszerével mégis az Újhold költői dolgozták ki azt a verstípust, amely a legtágabb lehetőséget adta az élményszerű intellektualításra, amelyben a gondolat és az élmény legharmonikusabban illeszkedett egymáshoz.

1971

EZÜSTKOR? VASKOR?

Jegyzetlapok a mai költészetről és költészetkritikáról

/I. EGY KIS KRITIKATÖRTÉNET/

*Utánunk igazabbak jönnek.
Hazugság máltai lovagjai,
színlelés bohócruháiba-bújtak,
eszméktől örök nyavalyatorősek,
az ingujjból örök pikkászt varázsolók,
s velük a búzaföld-dézmálók varjak,
végezetül a rókák is kivesznek.
Jöhetsz, aranykor, mi már nem leszünk.
Fénylőhomlokú fiukkal s nevető-
kezü-lábú lányokkal elgyere!
Ők szavak első jelentését mondják,
és rendbe raknak mindent majd utánunk.*

(Kormos István: *Utánunk*)

Kormos István mottóul választott verse a *Madárúton* című antológia élén állt, a kötetben pedig többek között Csordás Gábor, Ferenc Győző, Lezsák Sándor, Mező Ferenc, Rakovszky Zsuzsa, Szokolay Zoltán, Tóth Erzsébet, Turcsány Péter, Zalán Tibor versei szerepeltek. 1979-et írtunk. Akkor már évek óta viták folytak a költészet érdeméről és értelméről s a kritikusok nemhogy aranykort nem jósoltak, mint Kormos István de ezüskort sem, mint annakidején Babits. Bár nem mondták ki, szavukból inkább arra lehetett következtetni, hogy a költészet vaskora jött el.

1977-ben jelent meg az Irodalomtörténet hasábjain Domokos Mátyás híressé vált indulatos tanulmánya az értékét vesztő és értékeket pazarló költészetről, arról a bizonyos versírógépről, mely évente egy *Mahábhárata* volumenében termeli a verssorokat, ám éppen nem klasszikus színvonalon. Domokos Mátyás diagnózisa szerint „a vizenyős-szirupos, gátlástalanul áradó” verstermés – néhány igazán jelentős költőt kivéve – lényegében csak álköltészetet hozott létre, pszeudointellektuális és pszeudorealista lírához vezetett. Egy nagy gyakorlatú kiadói szerkesztő, egy nagyműveltségű – mint Németh László nevezte őt: – műértő remek dohogása volt ez a kritikai esszé.¹⁵¹ De két évvel korábban, 1975-ben Könczöl Csaba már költészettanilag mélyebb problémákat vetett föl, amikor *A hallgatás szinonimái* című tanulmányában Juhász Ferencet és Tandori Dezsőt bírálva nemcsak a mennyiségi túltermelés értékdevalváló fenomenológiáját világította meg, hanem e jelenség okát magának a költői műalkotásnak a kérdésessé válásában kereste.” A művek mintha csak azért születnének – írta –, hogy lehetetlen művekkel tegyék láthatóvá a művek lehetetlenségét”.¹⁵² E lehetetlenülés azonban ő szerint nem a költők személyes hibája volt, hanem az emberi-társadalmi autonómia elveszéséből következett. Éppen ezért: „A korábbi költői korszakváltásoktól eltérően itt már nemcsak régi formák váltak használhatatlanná, hanem maga az anyag, amelyből a formák felépülnek”.¹⁵³ Ugyancsak 1975-ben jelent meg Szilágyi Ákos Weöres Sándort bíráló cikke, mely lényegében ugyancsak a világ és a költői tartalom általánosabb kérdéseit vetette föl a költői magatartás

¹⁵¹ DOMOKOS Mátyás, *Nagyhatalmi helyzet vagy versírógép?*, It, 1977, 1. sz., 124-139.

¹⁵² *Életünk*, 1975, 5. sz., 429.

¹⁵³ *Uo.*, 431.

mélyén. A cikk akkor széleskörű visszatetszést keltett az irodalmi életben, Weöres költészete ugyanis a kultúrpolitikailag engedélyezett szabadságfok végső határával volt azonos. A bíráló szót ezért úgy is lehetett értelmezni, kiváltképp, ha a Kritikában látott napvilágot, hogy újra hidegebb szelek jönnek és ismét szűkebbre fogják vonni a szellemi élet milliméterről milliméterre kivívott önállóságát. Ma már elfogulatlanul olvashatjuk az akkor még névtelen fiatal költő-kritikus írását, s ha elfogulatlanul olvassuk, akkor a költészetet bíráló „újkritika” egyik első megnyilatkozásaként tarthatjuk számon.¹⁵⁴

1978 őszétől 1979 nyaráig egy kerekasztal-beszélgetés sorozatot rendezett a TIT Irodalmi Szakosztálya és a rádió irodalmi osztálya. E beszélgetések a Kossuth Klubban folytak hallgatóság előtt, a rádió közvetítette őket, később pedig kötetbe rendezve meg is jelent az egész anyag. A beszélgetések témája az 1945 utáni magyar irodalom volt. Ez volt az az idő, amikor az MTA Irodalomtudományi Intézete már elkészült az ezt a korszakot feldolgozó irodalomtörténeti kézikönyvvel, a munka megjelenését azonban az illetékesek különféle ideológiai megfontolásból késleltették, újabb és újabb átdolgozásokat kívántak, s kötetei végül csak 1981 és 1990 között jelentek meg. A kerekasztal résztvevői túlnyomó többségükben e vállalkozás résztvevői voltak. A beszélgetéseket Béládi Miklós, az akadémiai munka szerkesztője vezette, s ő rendezte sajtó alá a belőlük készült könyvet is. A Kossuth Klubbeli viták során már elég éles formában került szóba a történetileg kialakult írói magatartástípusok átrendeződése és megváltozása. A sorozatot lezáró beszélgetésben felmerült például két történetileg egymás mellett létező ars poetica típuskülönbsége, a Weöres nevével fémjelezhető értékorientációs irodalmé és a hagyományos feladatátvállaló irodalom típusáé. Az előbbi elsősorban esztétikai és etikai értékekre tekint, az utóbbi pedig azokat a szociális és politikai ügyeket próbálja képviselni, amelyek intézményes képviselője egyébként megoldatlan a társadalomban. Senki nem állította a beszélgetésben, hogy a két típus között minőségi különbség lenne, vagy hogy az illyési feladatátvállaló típus korszerűtlenné vált volna az idők során. A pusztán terminológiai megkülönböztetés mégis vitát váltott ki azok körében, akik nemcsak előnyben részesítették a nemzeti és társadalmi elköteleződés hagyományos formáját, hanem az egyedül helyes megnyilatkozási formának tartották.¹⁵⁵

A „new criticism” folytatódott a 80-as években, s egyre nyitottabban és nyíltabban ölelte fel a neoavangárd és posztmodern elméletek fogalmait és esztétikai nézeteit. Ha majd megírják egyszer ennek a kornak történetét, látni fogjuk, hogy a műbírálathoz, az irodalomkritikához, esztétikához általában az irodalmi értekezőpróza már fölmondta a kultúrpolitikával kötött korábbi konszenzust és a többféleség jogát hangoztatva a szellemi élet kereteit tágító törekvések első vonalához tartozott. 1982-ben indult meg a József Attila Kör füzetsorozata. Első kötete a *Fasírt* a „fiatal irodalomról” szóló vitákat gyűjtötte össze. Ebben a kötetben a többi írástól támogatva, különösen fölerősödve szólalt meg Zalán Tibor *Arctalan nemzedék* című nemzedéki ellenprogramja, keserű fordított manifesztuma. „Legfiatalabb költészetünkben a vers önmagára figyel. (...) A költői szenzibilitás és a formális szépségtan házasságából természet-szerű egy egészen sajátos költészet kialakulása. E kettősség összeolvastatásához, felszámolásához nemcsak a nyelv kereteit kell szétfeszítenie, hanem a költészet – köztudatban megcsontosodott – kereteit is. (...) A küldetésstudat helyét tisztázó tudat veszi át, a vers már nem mint a valóság ábrázolása, hanem mint a valóság darabja jelenik meg. Önmaga vizsgálatakor a valóság vizsgálatát végzi el, öntetszolgés helyett belekóstol az önundorba, öncsömörbe, önidegenségbe”¹⁵⁶.

¹⁵⁴ SZILÁGYI Ákos, *A Weöres-i magatartás*, Kritika, 1975, 9. sz., 20-21.

¹⁵⁵ *Történelmi jelenidő. Beszélgetések a magyar irodalom legújabb fejezeteiről*, szerk., és bev., BÉLÁDI Miklós, Bp., 1981, 331-336.

¹⁵⁶ *Fasírt, avagy viták a „fiatal irodalomról”*, Bp., 1982, 41. (JAK füzetek 1.)

Ezek a szavak kijelölték a folytatódó viták legfőbb dimenzióját. Kikerekedett és pontos szavakban megfogalmazódott egy új vagy legalábbis újnak gondolt költői magatartás, mely ideológus-művészetfilozófus terminológiában alakot öltve talán még fontosabb szerepet töltött be az akkori szellemi életben, mint a versek, amelyekben megvalósult. A versekben inkarnálódó magatartásnál közvetlenebb hatást tettek a literátus közönségre az ezt a magatartást bíráló és védelmező kritikai írások. A versek gyakran csak úgy hatottak, ahogy Domokos Mátyás érzékelte: sok szó, rengeteg sor, rengeteg vers, rengeteg kötet, de kevés lényeges mondanivaló. Ám a kritikai véleményekre mindenkinek oda kellett figyelnie. Micsoda, mit beszélnek ezek? Lejárt a vateszköltők ideje, elmúlt a küldetéses költészet éváda? Nincs többé pátosz, nincs többé „mégis-morál”? Csak ironia van, groteszk és abszurd? Csak bizonytalanság, szépség, keserű elfordulás? Szélesebb körben csak kevesen értették meg mindjárt ennek a magatartásváltozásnak a jelentőségét, kevesen értették, hogy a tét már nemcsak a költészet élete, hanem a század totális eszméinek cáfolata és a zárt társadalmak csődjének még csak áttételes, kicsit allegorikus, de már mégis ideológus megfogalmazása. Persze tévedés lenne utólag valami hősiességet belemagyarázni a hősiatlenség lírai kultuszába. Hiba lenne tudatos kitervelést láttatni, abban, ami a maga idejében spontán megnyilatkozás volt. A történelem gépezete legtöbbször ilyen, szinte endofáziás tudatosságú folyamatokon keresztül érvényesül.

A viták tehát folytatódtak a költészet „lenni vagy nem lenni”-jéről. 1984-ben a Jelenkorban adta közre Kulcsár Szabó Ernő *Új szenzibilitás felé* című tanulmányát. A 70-80-as évek fordulójának pályakezdő magyar költőit a kortárs német lírával vetette egybe és avval szemben találta őket könnyűnek. Az új költészet magatartásváltozásait azonban szinte pontokba szedve definiálta. „A költészeti dezillúzió új beszédhelyzetei születtek meg a hetvenes években (...) egyként messze távolodtak a Benn-Celan-típusú hermetizmustól és a Brecht-féle agitatív alakzatoktól is. (...) Az alkotó nem áll szemközt az univerzummal, nincs kozmikus én-világ oppozíció. (...) A líra alanya a visszavonulás gesztusaiból építkezik (...). Témáinak, élményeinek egy »történelem utáni« állapot és közérzet lírai soliloquiáiban ad hangot.”¹⁵⁷

A „Kováts!” – *Jelenlét-revü* előszavában a fiatalon elhunyt Hekerle László nem az európai költészettel, hanem Nagy Lászlóval állította szembe nemzedékének útkereső költőit. A Nagy László-i költészet – minden jelentősége ellenére – elévültnek vélt premisszáiból próbálta érzékeltetni egy még értékeiben ugyancsak fogyatékos, másik fajta költészet kristályosodási pontjait. Érvelése szerint Nagy László a vateszmagatartás ambiguitást nem ismerő erkölcsét követte, míg az új költészet nemcsak esztétikai, hanem eszmei szempontból is polifon s ez határozza meg moralitását. „Ami az ötvenes-hatvanas években még konfliktusaiban is megközelíthetőnek mutatkozott a vatesz-költő előtt, hiszen okkal érezhette úgy, hogy a közösség politikai-morális fogalmát hasznosan alkalmazza, hogy teleologikus és eszmei szigorral operáló viszonyok között a valóban kifejező hatalom az ő birtoka, a hetvenes évekre elvesztette kinyilatkoztatásra kész, szilárd totalitását. A vatesz fokozatosan magára maradt: egyre elvontabb etikáját vetíti vissza a valóságra, szigorú értékparancsai már nem minden esetben harmonizálnak a többszólamúság fel-feltörő igényeivel.”¹⁵⁸

Az évtized közepétől kezdve egyre markánsabb szerepet töltött be az új líra közlésében és elvi támogatásában is a debreceni Alföld. Itt jelentek meg Keresztury Tibor kritikái, tanulmány-szerű helyzetjelentései, irányzatos összefoglalásai az új magyar költészet állapotáról. Ő volt az, aki történeti összefüggésekbe ágyazta, és mégis leginkább belülről megértve mutatta be az új áramlatokat. S ő volt, aki már ideologikusan fogalmazva határozta meg elvi lényegüket is. „A magyar prózairodalom impozáns átalakulási folyamatát megkésve követő s annál részlege-sebb líratörténeti változások legjelentősebb irányainak meghatározó közös sajátossága a

¹⁵⁷ Jelenkor, 1984, 7-8. sz., 709.

¹⁵⁸ HEKERLE László, *Kevés-e a valamennyi?* = „Kováts!” – *Jelenlét-revü*, Bp., 1986, 8. (Jak füzetek 23)

másképp látás jogának gyakorlati követelése” – írta *A kétely demonstrációja – a széthullott evidenciák költészete* című tanulmányában¹⁵⁹. A *Válság vagy megújulás* című tanulmányát pedig evvel kezdte: „A magyar költészet szűkebb évtizedében lezajlott lényeges és ellentmondásos változások egy századok óta töretlen fejlődési ív megszakításával döbrentették véglegesen önmagára régi reflexeit görcsösen őrző irodalmi köztudatunkat.”¹⁶⁰ Keresztury a költészet értékcsökkenését egyértelműen a „hagyományos sorsvállaló, küldetéses, nemzeti elkötelezettségű költészettípus” felhígulásának rovására írta: nem éppen elfogulatlanul. A Hetekkel és Kilencekkel szembeállított új költészet jellemvonásait számbavéve pedig a több perspektívájú szemléletmódot, a költői szereptudat lefokozását emelte ki, azt hangsúlyozta, hogy ez az újabb költészet válaszdadás helyett kételyeket oszt meg az olvasóval s aktív, gondolkodó befogadást igényel. „Mindez – tette hozzá – nem valamiféle steril, gyökértelen irodalmat jelent, hanem arra irányuló kísérletet, hogy a szűkebb s tágabb közeg valóságtartalmát a viszonyulás aspektusát érzékeltetve, a személyiség belső világán átszűrve, másrészt a tipikusnak, jellemzőnek gondolt apró jelenségek, motívumok, partikuláris érzések megragadásával fejezzék ki. A szellemi partnernek tételezett közösség nevében beszélő, nyíltabb, vagy rejtettebb ideologikumot képviselő költő helyére a befelé forduló, az egzisztencia lényegi problémáit a részletek, a valóságtöredékek, az esetleges, egyedi történések felmutatásán át megfogalmazó szkeptikus, de felelős gondolkodású és az elődöknél nem kisebb társadalmi érzékenységgű lírikus lépett az újabb költészet legjelentősebb képviselőinek szemébe.”¹⁶¹

A posztmodern irányába elmozduló költői magatartásváltást pártoló kritikusok és esztéták kezdettől nem a Benjámin-típusú szocialista költészetet tekintették ellenfelüknek, hanem a népi elkötelezettségű költészetet jellemző nemzeti-társadalmi feladatátvállaló magatartásban láttak elavult, anakronisztikus vagy éppen akadályozó tényezőket. Ez érthető volt abból a szempontból, hogy az úgynevezett szocialista líra a 70-80-as évek fordulójára elveszítette korábbi jelentőségét és elfoglalta azt a szerényebb helyet, amely csakugyan megilleti az újabb magyar költészet történetében. Már nem váltott ki indulatokat, olvasói tábora is jelentősen kisebb lett, s a kultúrpolitika sem ragaszkodott hozzá. Gondoljunk arra, hogy a 60-as években Fehér Ferenc még Benjáminban vélte megtalálni a líra megújulásának zálogát,¹⁶² tíz-tizenöt évvel később már egyetlen mértékadó kritikus sem vallott hasonló nézeteket.

A népi irodalomnak azonban nemcsak jelentős olvasóközönsége maradt, hanem képviselői között igazi klasszikusokat lehetett találni. Magától értetődött, hogy az újabb nemzedékek – s pártoló kritikaik – e jelentős, nagy hagyomány koordinááihoz mérték az új törekvések és szándékok érdemeit. Kulcsár Szabó Ernő 1988-ban Juhász Ferenc újabb kötetéről értekezett erősen kritikus hangon a posztmodern értékrend alapján¹⁶³, 1989-ben Kálmán C. György Nagy László költészetét bírálta hasonló szempontból.¹⁶⁴ De túl a kihívás és versengés indulattartalmain ez a nagyszabású opposzió adott igazi alkalmat az „újkritikának” arra, hogy elméleti nyelven megfogalmazhassa a költészeti nézőpontváltás alapelveit.

Így került Kulcsár Szabó írásának középpontjába a lírai személyiség kifejezhetőségének kérdése és általában az individuum vágyott integritásának és valóságos dezintegrálódásának líra-konstituáló ellentéte. Innen nézve tekintette át Juhász akkor megjelent kötetét. „Juhász

¹⁵⁹ Alföld, 1987, 12. sz., 43.

¹⁶⁰ Alföld, 1988, 8. sz., 669.

¹⁶¹ Uo., 669-670.

¹⁶² FEHÉR Ferenc, *Benjámin László költészetéről*, Valóság, 1965, 3. sz., 65-78.

¹⁶³ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Eszmény és szerep között*, Kortárs, 1988, 6. sz., 149-153.

¹⁶⁴ KÁLMÁN C. György, *Mi bajom Nagy Lászlóval?*, 2000, 1989, szeptember, 48-52.

következetesen az én egységét vallja, s az individuum felbomlásának folyamatát szabályosan kirekesztette lírájának szemhatárából. A hatvanas évek magyar versművészetében ennek az ének a kozmikusra növelésével olyan fordulatot hozott, amely azért lehetett paradigma-váltás-jellegű, mert a léttel egyenrangú tartományban tárta fel az egyetemes semmi birodalmát, s azzal szemközt tette egyértelművé a centrált individuum értékeinek a tragikum tudatában való megőrizhetőségét. A hatvanas évek költészetének az affirmatív létértelmezés ilyen modelljeit Juhász a lírai nyelv eladdig nem tapasztalt megújításával adta birtokába: felbecsülhetetlen segítséget nyújtva egy primitív közösségi szólam remélhetőleg végérvényes elbúcsúztatásához. A nyolcvanas évek lírájában azonban épp e fordulat következtében valóban eltűnőfélben vannak a korábbi létszemléleti képletek nyomai, s Juhász versei ma alighanem azzal az ürrel néznek farkasszemet, amely a modern magyar irodalomban tulajdonképpen az általuk kiváltott költészeti forradalom nyomán keletkezett. Mert azokat a szólamokat érvénytelenítette, amelyeknek a helyén – normális költészettörténeti fejlődést feltételezve – ma egy korkritikai, közéleti, a lét individuális tragikumát a közösségi beszédformába beépítő lírai alakulatnak kellett volna létrejönnie.”¹⁶⁵

Kálmán C. György élesebben és elfogultabban fogalmazott, s Kulcsár Szabó hűvös szaknyelvi fordulatait inkább állásfoglalást jelző szarkazmussal helyettesítette. De lényegét tekintve hasonló következtetésre jutott Nagy László költészetének egymást követő periódusait s a periódusokon átnyúló konstans elemeket vizsgálva, mint Kulcsár Szabó s mint már korábban Hekerle. Ilyen konstans elem volt szerinte az érték-affirmáció, a jó és rossz ismeretének rendületlen bizonyossága, a kételynélküli költői dikció. „Nagy László számára a költészet és a költészet hatalma természeti adottság és természeti törvényként érvényesül; nincs szükség magyarázatra. A költészet hatalmának letéteményese magától értetődő, magyarázhatatlan igazságot ad át; hiszen ez az igazság egy, alternatívája nincs. Egyértelműek az erkölcsi követelmények és minták is, amelyeket a költő-mágus kinyilatkoztat: tisztaság, hit, szerelem, szembeszállás a halállal és tisztátalansággal, terméketlenséggel. S minthogy ez így van, az én, aki e szövegekben kénytelen-kelletlen mégiscsak jelen van, pusztán szócső, jós és próféta: nem-személy. Még indulatai sem személyesek, akcideneciának, kisiklásnak nincs helye.”¹⁶⁶

/II. NAGY KÖLTŐK ÉS „NAGYKÖLTŐK” – NAGY KÖLTÉSZET ÉS „NAGYKÖLTÉSZET”/

.....
*Magunk vagyunk, mágusaink kihalnak,
 Weöres, Nemes Nagy Ágnes, Vas, Csanádi
 akik nevet adtak az évszakoknak...
 Vacogunk kufárok prédájaként
 az ólomezüst havazás alatt,
 e világvégi szemétdombra lökve
 araszoló férgeknek étekül.*

(Szepesi Attila, *A havazásra*, Forrás, 1992, 4. sz.)

1992 áprilisában a Tiszatájban olvastam egy másik szép verset is Szepesi Attilától, az *Anubisz dallamot*, amely ugyancsak eltávozott nagy költőink emlékét idézte fel. Kormos, Jékely, Zelk, Weöres, Nagy László alakja jelent meg benne. Pedig ha következetesen gondolkodunk, az

¹⁶⁵ KULCSÁR SZABÓ Ernő, i.m., 153.

¹⁶⁶ KÁLMÁN C. György, i.m., 51.

előbbieik értelmében aligha kellene siratni őket, mert a 70-es évek óta már inkább csak akadályai voltak a lírai paradigmaváltásnak mint előmozdítói. Zalán Tibor meg is fogalmazta ezt. „A halál zárta le Jékely, Erdélyi, Sinka, Simon, Kassák, Kormos István, Nagy László, Szilágyi Domokos, Pilinszky János életművét. Zártak, követhetetlenek. A kialakultságában, beállottságában tekintem lezártnak Kányádi Sándor, Weöres Sándor, Illyés Gyula, Juhász Ferenc költészetét. Sőt, a vers abszurdumáig elmerészkedő verstagadó Tandori is eljutott lehetőségei végső határáig. Zártak, követhetetlenek. Utak, melyeket nem szabad követni, mégis rajtuk haladnak sokan, összeszedik az árván maradt tartományok maradványait. Nem sértő szándék vezet, amikor ezt írom. Üstökösök csóvjában nem jöhet létre a nagy költészet esélye.”¹⁶⁷

Minden korszakban meg lehet találni ezt az elődökhöz fűződő Haßliebe viszonyt. Áhítattal emlegetik a nagy elődök neveit, s közben pedig örökös működésben vannak a művészet emberevő ösztönei. Minden nemzedékváltás, minden korszakforduló újra teremti az aranyág-mítoszt, s rituális apagyilkosságot, királyölést követ el. Gondoljunk Kölcsey Berzsenyi-bírálatára, gondoljunk arra, hogyan tépte le Petőfi a glóriát Vörösmarty homlokáról. A hagyomány folytonossága folytonos tagadáson keresztül érvényesül. Időszerűtlenek a nagy költők? Juhász Ferenc azt írta: „Minden nagy költő mindig időszerű. A világirodalom minden nagy költőjének művében mindig ott parázslik valami éppen időszerű, a teljes halmazban, a teljes halmazból kisugárzik egy pont, ami éppen akkor kell, hogy gyógyítson vagy betegséget öljön sugárfényével, mint a rádium”.¹⁶⁸

Nagy László és Pilinszky tragikusan kora halála óta sorban eltávoztak a nagy költők, hírmondónak maradt közülük csak az egy Juhász Ferenc, de őt is már régóta mint valami őskövetet szemléli a kritika és a literátus közönség még versolvasó fele. De joggal kérdezhetjük: nem elég nagy költő Csorba Győző, Takáts Gyula, Rákos Sándor, Simonyi Imre, Rába György, Orbán Ottó, Csukás István, Tandori Dezső, Kányádi Sándor, Gál Sándor, Farkas Árpád, Tolnai Ottó? És még sorolhatnám a neveket. Őket nem tekintjük költészet-fenntartóknak?

Azt hiszem, az igazi kérdés nem az, hogy mi lesz a költészet sorsa a második, harmadik és negyedik nemzedék nagy költőinek eltávozása után. A mai negyven körüliektől a mai húsz-harminc évesekig, Zalán Tibortól, Kukorelly Endrétől, Markó Bélától Kovács András Ferencig, Kemény Istvánig, Babics Imréig, Parcz Ferencig, Kurdi Imréig, Tatár Sándorig, vagy a legújabb első kötetesekig Mesterházi Mónikáig, Schein Gáborig hosszú névsort lehetne összeállítani azokból, akik ma is a költészet felé fordíthatják az olvasók figyelmét.

Tegyünk különbséget a nagy költő mint kiemelkedő, nagy tehetség és a líra erőterében konstituálódó „nagyköltő” között. Amikor száz évvel ezelőtt egy hűvös, őszi napon Arany János a zsebóráját keresve kigombolta a kabátját az Akadémia épülete előtt és megfázott a dunai szélről, tüdőgyulladást kapott és néhány napon belül meghalt, nos száz évvel ezelőtt is sokan égnek emelték szemüket és szomorúan felsóhajtottak: vége a magyar költészetnek. Arany János egyszerre volt nagy költő és „nagyköltő”, de egyébként a költő nem szükségképp esik egybe.

A „nagyköltő” a versek alanya volt valamikor, a lírai én, a szubjektum, aki testet öltött a sorokban és inkarnációjával, testet öltésével eszméket hirdetett. Azt hirdette, hogy az ember fenség és a szabadság letéteményese. Azt hirdette, hogy a nagy eszmékből fakadó nagy érzelmek át fogják alakítani a történelmet és egyszer majd minden jóra fordul, azt hirdette, hogy van akarat és létezik sorsalakítás. A „nagyköltő” a romantikával lépett fel az európai

¹⁶⁷ *Fasirt...* i.m. 49.

¹⁶⁸ JUHÁSZ Ferenc, *Ady időszerűsége*, Magyar Nemzet, 1987. november 21.

költészetben. A romantika megteremtette a regényben a „nagyregényt” és a költészetben a „nagyköltészetet”. Alapmintája Byron volt és a *Mamfred*. De ahogy a *Bouvard és Pécuchet* szatírájával és végtelen keserűségével véget ért a „nagyregény”, a romantika felbomlásának idején véget ért a „nagyköltészet” is. Mallarmé költészete nagy költészet volt, de már nem „nagyköltészet”. Talányos matematikai tétele, hogy a „Kockadobás Soha nem törli el a Véletlent” a történelem alapvető kiismerhetetlenségét fejezte ki, s azt fejezte ki, hogy már nem osztozhat többé a történetontológiai bizalomban, ami a romantika lényegét adta.

A „nagyköltő” és a „nagyköltészet” a romantika felbomlása óta problematikussá vált, mert problematikussá váltak a hozzá fűződő értékek és eszmények, illetve a tételezett értékek és eszmények viszonya a valósághoz. Míg a romantika valósággyökerűnek, reálisnak érezte őket, a romantikát követő periódusokban látni kellett ideális, elvont, intelligibilis és metafizikus jellegük illuzórikus tulajdonságait. A húszadik században főleg Kelet és Közép-Európában továbbélő „nagyköltészet” már nem volt egyéb mint hősi erőfeszítés a romantikus és kora liberális eszmék fenntartására egy velük gyökeresen szembenálló totális világrend ellenében. E szembefeszülés és „mégis” tette a „nagyköltészetet” még egyszer nagy költészetté.

Az utóbbi egy-másfél évtizedben az „újkritika” által oly sokat kárhoztatott vátesz költő a romantikus „nagyköltő” egyik megjelenési módja volt. Népre nemzetre, közösségre, kollektívumra hivatkozó örökös didakcióival bármilyen megfellebbezhetetlennek hangzott is, amit hirdetett, ő volt az, aki a szürke kollektivizálás egyneműsítő közegével szemben a liberális individuum hajdani és a világnak ezen a felén soha meg nem valósított, később pedig egyenesen eltiltott eszméit közvetítette. A „*Ki viszi át a szerelmet*” logikai mélystruktúrájában az az Én jelent meg, akit minden hatalmi és ideológiai eszközzel ki akartak iktatni akkor a történelemből.

Látnunk kell ezt a jellegadó furcsaságot, hogy elfogulatlanul tárhassuk fel a költészet jelen kérdéseinek gyökereit. A népi költészet – szemben a népköltészettel – minden felkiáltójele, minden fennen hirdetett szentenciája ellenére lényegileg individuális költészet volt. Ha nem tévesztjük össze az értelmet és a jelentést – amit Frege óta nem illik összetéveszteni –, akkor észre kell vennünk, hogy a népi indíttatású költészet Illyés Gyulától Nagy Lászlóig, Juhász Ferencig, Csoóri Sándorig terjedő belső irányai hol érzelmileg fűtöttebb, hol tárgyiasabb alaphangon, de mind lényegileg individuum-konstituáló költészetek voltak kezdettől. Riedl Frigyes ezt a jelenséget már régen feltárta Arany Jánossal kapcsolatban.

A „nagyköltészet” azért élt tovább a világnak ezen a felén, a romantika felbomlása azért húzó-dott csaknem egy évszázaddal tovább, mint a kontinens nyugati oldalán, mert a társadalmi állapotok itt úgy alakultak, hogy az individuumnak még az ebben a költészettípusban megjelenő általános és elvont tételezése is tartalmas maradt társadalom axiológiailag. A romantika felbomlása és a romantika által tételezett vers-szubjektum problematikussá válása másképp jelentkezett ott, ahol az egész kérdéskör mélyén lévő liberális társadalom még meg sem valósult, sőt alapelveit intézményesen indexre tették. De lassan a szocialista berendezkedés válságaként mégis megkezdődött a világnak ezen a felén – bármilyen felemás módon – egy belső liberalizálódás. És ahogy a 70-es évek második felétől kezdve a folyamat ideológiailag is artikulálódni kezdett (gondoljunk a Mozgó Világ és a Valóság szociológiai-politológiai irányaira) evvel párhuzamosan a lírakritikában is fölerősödtek az addig csak szórványosan fel-felhangzó modern személyiségkérdések, amelyek konkretizálták és mutatis mutandis bírálták is a liberálisan megteremthető személyesség jellegét és kevesellték humanizmusát, emberi tartalmát. A modern líra ugyanis nemcsak a személyiség totalitárius elnyomásával áll szemben, hanem a „liberalizmus cselére” is válaszol. A modern lírakritika pedig ennek megfelelően csak az elmaradott térségekben hirdeti a liberalizmus apoteózisát.

A költészet mai állapotát tehát nem az jellemzi, hogy van egy eltűnőfélben lévő kollektív eszmekör, van egy költészettípus, mely közösségre, népre, nemzetre, sorskérdésekre hivatkozva valami anakronizmussá vált értékrendet próbál fenntartani. Vele szemben pedig ott áll az európai liberális individuum a maga nyitott, szabadságra vágyakozó szellemével. Ezt a liberális individuumot a romantika tételezte, a romantika eszméit pedig – történelmileg indokoltan – éppen a népi költészet vitte tovább legkevesebb fenntartással, ha kritikus és irodalomtörténész pártolói nem veszik is észre. A magyar romantikát oly átítató herderi népszemlélet nem ellentételezte, nem megszüntette, hanem éppen kitágította, kollektívvá nagyította a liberális individualitás-elvet. Feltette, hogy a nép is individuumként, egyetlen személyként viselkedik. Innen származott Adolf Bastian nálunk is nagy hatást gyakorlott fogalma, a „Völkerindividuen”.

A Nyugat és az Újhold lírája ugyancsak a romantika által megteremtett személyesség-eszméből nőtt ki. Babitsól Szabó Lőrincen át Pilinszkyig egy sor „nagyköltészet” jött létre, igaz lényeges módosulásokkal, jellegadó különbséggel az alapképlethez képest. Például olyan változatban, hogy a „népszemélyiség” fogalmát megpróbálták kiszűrni ebből az eszmekörből, vagy olyan változatban, hogy a romantika felbomlása utáni premodern és modern irányok szubjektivitás-felfogásának lírakorlátozó jellegét is beépítették már verseikbe. Gondoljunk Babits panaszszavára: „Csak én bírok versemnek hőse lenni...” Ebben az összefüggésben Nemes Nagy Ágnes lírájának elvont tárgyiassága azt jelentette, hogy a vers benső vidékén már igyekezett megszabadulni a „nagyköltészet” hagyományaitól s egy újabb, gesztusokban lefokozott, ám a lírai szenzibilitást továbbfejlesztő költészettípust alakított ki. Egyedül Weöres Sándor szakított a romantikus személyiség-elvvel, s kezdettől a személyen túl lévő sokféleségben kereste az új líra tárgyát és lényegét. Verseinek konzisztenciájával mégis belül maradt a „nagyköltészet” körén, sőt azt lehet mondani, hogy zseniális formakultúrája őt avatta ennek legnagyobb mesterévé.

Újabb „nagyköltészetet” ma már csak egy újabb romantikus hullám hozhat. Újabb reális bizonyosság, vagy legalábbis kételynélküli meggyőződés, hogy az ember mégis fenség és a szabadság letéteményese. Erre azonban nem sok jel mutat a mai világban, sem Európában sem Európán kívül. A „nagyköltészet” túli költészet, e szerencsétlen század megannyi költői kísérlete és próbálkozása nem a nemes, manfredi emberséggel, hanem a felörlődő és szétmorzsolódó szubjektum megoldatlannak, sőt megoldhatatlannak mutakozó problémáival viaskodik. Vagy már nem is viaskodik. Az emberi fenség távolian elvont, szép eszméje, naivnak, olykor egyenesen már gyermetegnek hangzik a század eseményeinek akusztikájában.

/III. EGY KIS LÍRATÖRTÉNET /

*A régi költők!...nem maradt utánuk személyi szám, se hajlakk,
csak egércincogás, szű-percegés, tücsök-ciripelés maradtak,
helyettük tollas hátú madarak szövegelnek a lombok közt a fákon,
s csak sejtem én, hogy rokonok vagyunk mégis fekete-macska-ágon.*

(Kántor Péter: *A régi költők*)

Arany és Reviczky „kozmpopolita vitája” már a „nagyköltészet” problematikussá válását jelezte és előrevetítette az újabb fejleményeket. Sőt, az Őszikék-korszak a lírai intimitás és bensőség újfajta, már igazán modern köreit alakította ki a lélek kisvilágából az illúzióvesztés dimenziójában. A modernség kezdeti jegyeit nyomozó irodalomtörténet nem takaríthatja meg a fáradságot, hogy az 1870-es évek második feléig menjen vissza és e körül az idő körül húzzon periódushatárt. Az Arany halálát követő mintegy negyedszázad aztán az útkeresés

alapvetően analitikus korszaka volt, benne vált igazán érzékelhetővé és láthatóvá a romantikus szintézis fölbomlása anélkül, hogy a megelőző korszak esztétikai színvonalán kristályosodni kezdett volna egy új, az „én és a világ” változó, romló kapcsolatára felelő versmagatartás.

A kristályosodás a Nyugatban következett be. Ady, Babits, Kosztolányi, Füst Milán, Juhász Gyula, Tóth Árpád mind egy-egy külön világ, mind egy-egy külön költői birodalom volt, mégis szintetikus összekapcsolta őket a romantikus teljesség szép káprázatának szertefoszlása. Egyszerre voltak az értékdevalváció, a nietzschei istenhiány és egy új hitkeresés és egy új erkölcsiség költői: látszólag csak esztétizáló ars poeticájuk valójában a kanti Menschenwürde fogalmához hasonló etikai tartalmat hordozott. Ehhez a benső rokonsághoz képest másodlagossá váltak megosztó különbségeik és fel-feltörő vitáik a politizálásról, a mélységről és felszínről, a szubjektivitásról és tárgyasságról. Összefoglalták, szintetizálták mindazt, ami a költészetben – de úgy is mondhatjuk: a világban – Arany halála óta történt.

A szintézisüket követő új analízis Kassákkal kezdődött el, s a 20-as években föllépő második nemzedékkel folytatódott. Erdélyi József, Szabó Lőrinc, József Attila majd az évtized második felében Illyés ismét különböző irányokba terjesztették ki a lírai szenzibilitás versalakító képességeit. A népdalt utánzó végletes egyszerűség, a vers újfajta logikai-zenei egybeszerkesztése, a kollektivumból kilépő individuum széles, néha agresszív mozdulata, a rontott rímek, az alig-rímelés mesteri technikája egy-egy külön út volt. E konstruktív, teremtő megosztottságot a harmadik nemzedék kiegyenlítő szándéka követte. A különféle antológiák (*Jóság, Új magyar líra, Korunk, Mai magyar költők II.*) lapjain közösségként induló generációnak nagy része volt a 30-as években bekövetkezett klasszicizálódási, letisztulási folyamat sikerében. E folyamat nemcsak az avantgárd lázongást szelídítette meg, hanem a még mindig megmaradt romantikus gesztusok lefokozását és a líra további tárgyas irányú fejlődését is szolgálta. Ennek nyomán pedig a költészet alapmintázata egyöntetűbbé vált mint a megelőző évtizedben volt.

A háború után nem folytatódott a 30-as években végbement kiegyenlítő szintézis. A líra ismét külön utakra tért. A pályakezdő nemzedékek költészettanilag két különböző úton indultak el. Az újholdasok ars poeticájukban őrizték a Nyugat babitsi hagyományait, valójában azonban azokat a törekvéseket váltották valóra és fejlesztették tovább, amelyeket a Nyugat nagy nemzedéke még csak sejtésszerűen ismert. A verseik elvont tárgyiassága már nem egyszerűen az Aranynál (sőt, Horváth János szerint már Petőfinél is) jelen lévő tárgyas líra volt, hanem merőben új költészettechnikai mintát teremtett. A régtől létező tárgyas költészet elnevezése arra vonatkozott, hogy a vers témája meghatározott tárgyra irányul, az elvont tárgyiasság ennél többre törekedett. A tárgyiasság azt jelentette, hogy a tárgy feldolgozásakor a költő igyekezett a versből kiszűrni minden értékviszonylagosságot teremtő szubjektivitást, az elvontság pedig arra utalt, hogy a látványszerűen, empirikusan létező tárgy filozófiai értelemben vett lényegsíkjait próbálta megragadni, mégpedig a líra antropomorfizáló, humanizáló természetéhez illő etikai vonatkozásban.

Ez a típusú költészet távolodott legmesszebb a „nagyköltészet” paradigmáitól. A nemzedék másik szárnya, az új népi líra ugyanakkor a lorcai szürrealizmus meghonosítását végezte el, új képszerkezeteket hozott létre, nyelvet teremtett, új szókincset emelt be a költészet szótárába, dinamizálta, átlelkesítette a költői formákat. De eredendően és alkatilag romantikusabb volt az újholdasoknál. A társadalom bekövetkező fordulataiban az újholdasok sérülékenyebbek voltak, ők hiszékenyebbek. Az újholdasok eltávolodtak a valóságát veszített „nagyköltészet-től”, az új népi költők vonzódtak ideálképéhez s hatása alá kerültek szuggesztív hagyomány-sorának. A kultúrpolitika egy ideig erőnek erejével igyekezett elfogadtatni az irodalmi élettel a „nagyregény” örökösödési jogait, s a költészetben is a „nagyköltészet” újrateremtődését erőszakkal. Ezért az ehhez a típushoz eredendően közelebb álló új népi lírikusok az 50-es évek

elején kevesebb méltánytalanságot szenvedtek s nem is zárták el őket a publikációs lehetőségektől mint az újholdasokat. Viszonylagos védettségükhöz hozzájárult a népiség fogalmának abban az időben átpolitizált értelmezése is. Csak később, az 50-es évek végétől a 60-as évek derekáig kerültek tilalmi listára, amikor nem voltak hajlandók 1956-ot a megadott szempontok szerint tárgyalni.

A 60-as években folytatódott a líra kétvágányú fejlődése, az Újhold és a népi líra vonala. A konszolidáció a korábban jelenlévők közül mindenkit visszahozott az irodalmi életbe, újakat, fiatalokat azonban csak akkor engedett közléshez, ha politikai szolgálatokra is hajlandók voltak. Ez magyarázza az akkor huszonevesek késleltetett jelentkezését, akik csaknem egy évtized késéssel léphettek nyilvánosság elé. Az Ágh István és Bella István nevével fémjelvezhető nemzedékszárny a népi elkötelezettség poétikai formáit és tartalmi jellemvonásait követte. Mint Zimonyi Zoltán írta róluk, a politika bizonytalan volt, hogy partnernek tekintheti-e őket, s tartott érzelmileg is hangolt társadalomképüktől, indulataiktól, retorikába is átbillenő társadalomkritikájuktól.¹⁶⁹ A Heteknek elkeresztelt nemzedékszárnyat a 60-70-es évek fordulóján a Kilencek követték, Utassy, Kovács István, Mezey Katalin és a többiek, akik hasonló ars poeticát hirdettek mint a Hetek, de kidolgozottabb vagy olykor harsányabb formakultúrájukkal nagyobb közönségfigyelmet vontak magukra.

Közben a nemzedék másik szárnya az Újhold iskolájából bontakozott ki. Volt, aki – mint Takács Zsuzsa – a lírai érzelemkifejezés hagyományosabb kötöttségei felé indult el, s volt, aki – mint Tandori Dezső – új költészettani képleteket teremtett. Tandori már nemcsak a látványköltészet tárgyköreivel szakított, hanem annak kifejezőkészletére sem tartott többé igényt. Láttató képek nélkül dolgozott, s az ingardeni értelemben felfogott sematizált látványosság rétegét végletekig finomítva közeledett egy grammatikai lírához, ahol már a szintaktikai rétegek önmagukban lényeghordozóvá válnak. Első két kötetében annak a nyelvi fordulatnak költője volt, amely nyelvi fordulat aztán a 70-es évek második felében Esterházy Péterhez vezetett a prózában, s ott még nagyobb hatást tett, mint a költészetben. Ha Nemes Nagy Ágnes egy köztes zónában, „a kétes és a biztos közti térben” írta verseit, akkor azt mondhatjuk, hogy Tandori a „kétes” poétizálására vállalkozott. Ő volt az első, aki nyíltan vállalta a modern világbizonytalanságot, s ennek keretében fogalmazta meg egy lírai értéketika alapelveit. Verseiben a koalák, verebek és lovak egy nagy szavakat kerülő, mozdulatokban fegyvermezett, csendes hangú erkölcsi humanizmus immár szuverén jelrendszeréhez tartoztak.

Ami ezután történt a lírában, azt többen leírták már, legpontosabban Keresztury Tibor *A kétely demonstrációja – a széthullott evidenciák költészete* című, már említett 1987-es tanulmányában. Három évtized irányzatos szétagulódása után újabb szintézissel a hetvenes évek második felében s a nyolcvanas évek fordulóján föllépő új nemzedék kísérletezett. Míg Radnótiék és Weöresék ezt a 30-as években a szélsőségeket lekerekítve kiegyensúlyozó és kiegyenlítő munkával próbálták elérni, a most föllépő költők a korszakot jellemző egyik szélsőség, a neoavangárd pólusán álltak. E szintézis kísérlettel kapcsolatban a már ugyancsak említett *Madárúton* mellett a *Ver(s)ziók* kötetét kell számbavenni. Kemenczky Judit, Cselényi Béla, Balla Zsófia, Körmendi Lajos, Endrődi Szabó Ernő, Szöcs Géza, Zalán Tibor, Szkárosi Endre, Petőcz András, Géczy János és még néhányan, de a kötet nem minden szereplője a neoavangárd versgrammatikáján iskolázva új költői köznyelvet keresett. Olyan általános beszédhelyzetet (képi, tipográfiai konstellációt), amely elrejti ugyan az egyéni jellevevonásokat, de éppen egyöntetűségéből következően markánsan képes kifejezni egy általános világállapotnak látszó társadalmi válsághelyzet jellegét. Ez a nemzedék már tökéletesen szakított a „nagyköltészet” gesztusaival és filozófiailag szögesen ellentétes létmagyarázatból és emberképből indult ki. Azaz mégsem tökéletesen szakított, mert – Keresztury Tibor ezt jól írja le –

¹⁶⁹ *Az ének megmarad. Hetek*, szerk., utószó ZIMONYI Zoltán, Miskolc, 1985, 220.

még mindig maradt benne csipetnyi illúzió, ha nem is társadalommal, de a költészet különlegességével kapcsolatban. Noha vállalta azt a teljes világbizonytalanságot, amit Tandori, mégis bízott a költészet dialógus-teremtő lehetőségében, bízott abban, hogy iróniával, groteszkkal, ellenkultúrával még új kommunikációs viszonyt lehet létrehozni.

A magyar irodalom retardáltsága miatt a 80-as években egymásra torlódott a neoavantgárd és a posztmodern két egyébként egymást követő hulláma. Szinte egyszerre tudatosult mindkettő, szinte egyszerre kaptak ideológus kifejezést is a kritika nyelvén. Sőt, a „Kováts!” – *Jelenlétrevü* előbb jelent meg Kukorelly, Garaczi, Petőcz posztmodern verseivel, melyekben az illúzió maradéka sem volt fellelhető, mint a *Szógettó* és a *Médium art* antológiák a neoavangárd még némi maradék játékosságával. Márpedig a posztmodern nemcsak időben rákövetkező hullám volt a neoavangárdra, hanem elvileg és eszmeileg is szemben állt vele.

Ha a két irány különbözőségének empirikusan megtapasztalható alapjaira vagyunk kíváncsiak, akkor előbb az építészettörténethez kell fordulnunk, mert ellentétük jellegét legtisztábban nem az irodalom fejezi ki, hanem az építészeti formáknak az elmúlt évtizedekben bekövetkezett változásai mutatják meg. A neoavantgárd és a posztmodern ütközése mindenki számára tapasztalható városképi jelenség. A jelenség története pedig elbeszélhető. A nyugati metropoliszokban, legelőbb Amerikában a hatvanas-hetvenes évek acélkeretes, üvegborításos, puritán kockaóriásai mellett egyszer csak kezdett megjelenni egy tagoltabb vonalú, díszesebb és színeesebb stílus. Robert Venturi már hatvanas évek elején új, organikusabb formákkal próbálta megtörni Philadelphiában a steel-and-glass szigorú, mértani egyhangúságát. Charles Moore pedig felhagyott a lapos tetővel, visszatért a régi falusi építészet tetőszerkezeteihez s már 1964 körül hajdani kaliforniai csűrökre emlékeztető épületeket emelt.¹⁷⁰ Lényegében evvel indult el a posztmodern, hogy aztán másfél évtizeddel később már átfogó filozófiai magyarázatot kapjon a francia Lyotard könyvében.

Nálunk is előbb az építészetben jelentkezett a posztmodern fordulat. Ezt jelezte már az 1975-ös un. „tulipános” vita, Makovecz Imre első épületei pedig már kifejlett formájukban mutatták be a neoavantgárd un. nemzetközi stílusával szemben létrejövő posztmodern ízlésváltozás jellegzetességeit. Alapvonásai jól ismertek: a materiális térszerkezet és egy szellemi, sőt spirituális funkcionalitás összekapcsolása, a hangsúlyozott organikuság, de még a Rudolf Steinerre való utalás is ebbe az újabb körbe tartozott. A posztmodern mindenütt a természetes, a naturális és organikus értékpólusát részesítette előnyben szemben a konstruált, megalkotott és mesterséges tárgyakkal, szerekkel vagy akár gondolatformákkal. Innen ered például a természetes gyógymódok és a nem szintetikus gyógyszerek világdívatja.

A természetesség kultusza, ez az új rousseauizmus persze vissza is vezethetett volna oda, ahonnan az egész nagy kulturális ciklus elindult a romantika előtti időkben, s kezdődhetne előlről mindaz, ami megtörtént. Egy ponton azonban lényegesen eltért a posztmodern gondolkodás mindattól, amit Európa megteremtett az elmúlt évszázadokban: szakított az egészszelvű világfelfogással s evvel már nem a romantika előzményeihez csatlakozott, hanem visszakanyarodott a spinozai filozófia s az egész újkori gondolkodás elé. Az irodalomra pedig – mint az építészetnél közvetlenebbül és tagoltabban ideológus formára – ez volt legnagyobb hatással. Ennek dimenziójában következett be immár a „nagyköltészet” minden porcikájának elvetése, a radikális tagadás: mégpedig minden gesztus és nagy mozdulat nélkül. A tökéletességig vitt illúziótlanúság költészete jött létre. Hiszen, ha nincs egész, akkor el sem törhetett s Ady panasza is hiábavaló volt. E szerint a felfogás szerint a költőnek nem a soha nem létező teljességet kell visszakívánnia, hanem a forgácsok és fragmentumok között, a mindennapok dirib-darabjainak halmazában kell megelégnie egy teljesen utópiamentes líra létformáját.

¹⁷⁰ RYBCZYNSKY, Witold, *Collapsing Modernism*, The New York Review of Books, February 13, 1992, 12.

Az már a magyarországi kulturális környezet furcsaságaihoz tartozik, hogy a kaliforniai csűröket modelláló építészeti stílusból kibontakozó szellemi áramlat nálunk éppen nem a meglévő népi hagyományú irodalomtípusokat támogatta, hanem elsősorban a tőlük eltérő irányokhoz kapcsolódott. Az amerikai posztmodernben a természetes és folklorikus formákhoz (az őket stilizáló irányokhoz, mint a szecesszióhoz) és a természetes anyagokhoz való visszatérés a túlcivilizált világból való kiábrándulás megbízható védjegyeként szerepelt. Itt Közép és Kelet Európában, ahol az illúzióvesztés mélyrehatóbban ment végbe és keserűbb pirulának bizonyult, itt még a népi formákban rejlő tradicionális is némi illúziókeltésnek látszott, valami megszépítő, édeskés érzelmeként hatott, amikor pedig annyi kényszerű elhallgatás és kötelező retusálás után végre lehetőség nyílt arra, hogy a költészet önkímélet nélkül nézzon szembe a nyers valósággal.

Az illúziótlanság azonban rögtön megteremtette ezen a tájon a maga különös illúzióját, s ez is hozzájárult e furcsasághoz. A posztmodern ugyanis nálunk az irodalomban nemcsak úgy lépett fel mint a természetes egyszerűséghez, netán egy intelligibilis szellemi princípiumhoz való visszacsatlakozás, ahogy pl. Makovecz építészet ideológiájában feltűnt. Ide nem is csak úgy érkezett el, mint valami „ewige Wiederkehr”, mint visszatérés a századelő eklektikájához és szecessziójához, mint visszatérés a preraffaeliták formatalálmányaihoz és a baudelaire-i spleenhez vagy a korai filozófiákhoz. Ide az elméletek és kritikai felfogások legkülső körét tekintve elsősorban és mindenek előtt modernizációként érkezett el, mint valami szellemi csúcstechnológia jelent meg, amellyel végre utat találunk Európába. Költői-irodalmi zöld kártya, mellyel átbocsátást nyerünk a hegyeshalmi határon.

/IV. A MAI ÁLLAPOT/

*szikkadt és sivatagos
terméketlen nappalok
hangyaszorgalmú
ostoba erőfeszítések
sehová se vezető
nekilódulások*

(Parancs János, *Készenlétben*, Forrás, 1992, 4. sz.)

*Viszály nem keserít, nem dühít, csak untat:
más újat akarunk, de másoljuk magunkat,
és olyan ósdi ez a lankadtság, a bánat,
hogy akik megszokták, mégis megutálnak /.../*

(Csiki László, *Ránk szakadt patyolat*, Kortárs, 1992, 4. sz.)

(...) nincsenek megoldások – megoldásaim.

(Endrődi Szabó Ernő: *Szűkmenet*, Kortárs, 1992, 4. sz.)

Most itt tartunk. Történeti elemzés nélkül nem lehet megragadni a folyamatokat, a történeti áttekintés viszont avval veszéllyel jár, hogy a leírt folyamatok teleologikus látszatot kapnak általa. Az előbbieket is esetleg azt a látszatot keltik, hogy Arany János halálától szükségszerűen és célképzetszerűen jutott el a költészet a posztmodern állapothoz. A történeti elemzés ezen kívül óhatatlanul prognosztizál és sejteni enged, hogy elvei és rendszerező szempontjai szerint minek kell bekövetkeznie a közeli vagy távolabbi jövőben. Vagy éppenséggel

finitizmust sugalmaz, lezár, befejez és a történet végét jelenti be, mint Francis Fukuyama, akinek nálunk is ismert és híres tanulmánya a közelmúltban egészült ki kötetté és mostanában vitatkoznak róla a tengeren túl és innen.

Akik vitatják, azt állítják, hogy a liberalizmus korántsem győzedelmeskedett mindenütt, és egyáltalán nem az egyetlen világeszme a mai korban, hanem mellette sok más él és létezik, s ezt mind számba kell venni ahhoz, hogy képet kapjunk napjaink valóságáról. A történelem nem fejeződött be, hanem folytatódik, mondják.¹⁷¹ Ez nem olyan látványos koncepció s aligha lehet gyors hírnevet szerezni vele, de becsületes vélemény. Ahogy a történész nem állíthat mást a történelemről szemfényvesztés nélkül, az irodalomtörténész sem mondhat egyebet, mint azt, hogy az irodalom mindig, minden korban sokféle, s művészet ontológiailag is csak a hagyomány teljes egészében elhelyezkedő sokféleség létezik. Ez az irodalom létformája. Egy-egy irányzat adeptusa elutasíthatja a többi színárnyalatot, hangot és irányt, de a történész nem dolgozhat munkája során a tagadás ismeretelméleti fogalmával.

Ezért reálsan kell számbavennünk azt, ami van. A posztmodern mellett itt él és működik a neoavantgárd. Nem lehet kijelenteni, hogy ennek már lejárt az ideje és többé nem útja a költészetnek. A költészet vizuális dimenziói még szintén sereg meglepetést okozhatnak a ma rohamosan átalakuló nyomdai eljárások és a komputer-technika elterjedése révén. A képzőművészet és az irodalom kapcsolata nem kevésbé izgalmas kísérletezésre ad módot, mint a nyelvzenei kísérletek. Érdemes megfontolni Nagy Pál másfél évtizeddel ezelőtti véleményét, hogy „a »mondat«, a nyelv rendszere leveti a normativitás kényszerzubbonyát, s egy általánosabb, átfogóbb, tehát gazdagabb szemiotikai rendszer részévé válva tölti be szerepét. A modern szöveg a hagyományos műfaji formák, valamint az évszázadok óta használatos alapegység (könyv) kereteit is kezdi szétfeszíteni.”¹⁷² Az 1990-es Médium art-kötetben felsorakozott művek arról tanúskodnak, hogy az irodalmi műalkotásnak a hartmanni értelemben felfogott előtér rétegei csakugyan jelentősen megnövelhetők a képző- és fotóművészetek anyagszerűségeinek felhasználása révén, s ez új szemantikai lehetőségeket biztosíthat a háttérrétegek számára is. S az sem baj, ha van ebben a kísérletezésben önfeledt játék vagy éppen komolykodó álfilozófia: a játék örök eleme a művészetnek, a komolykodó álfilozófiától pedig a posztmodern vagy derridai dekonstrukció sem egészen mentes.

Nem lehet kijelenteni, hogy csak a reflexivitás, rezignáció és irónia szentháromsága lehet üdvöztető a mai lírában. A lírai reflexivitás persze sok nagyszerű dolgot teremtett már eddig is. Elég, ha csak Szabó Lőrinc költészetére gondolunk, mely alapvetően reflexív természetű volt. Weöres Sándor azonban már a negyvenes évek elejétől kísérleteket folytatott az érzelmkifejezés nem-reflexív módozataival. Hosszú énekei és játékversei ebbe a kategóriába tartoznak. A 80-as években pedig Fabó Kinga vetett föl egy érdekes gondolatot avval kapcsolatban, hogy a filozófiai költészet is megtalálhatja a nem-reflexív kifejezés lehetőségét. Ennek leírására bevezette az ontológia és egzisztenciológia fogalmi megkülönböztetését. Az ontológia a szemantika extenziója, az ebben a dimenzióban haladó költészet a lét sokféleségét próbálja megragadni. Az egzisztenciológia magára a létezésre, egyetlen szóra, a „van”-ra vonatkozik. Az egzisztenciológiai költészetet – melynek Pilinszky a modern klasszikusa – redukált nyelv, sőt nyelvvél közvetített nyelvnélküliség jellemzi. Reflektálatlanul, maga a létezés, a „van” bontakozik ki a verseknek nem is a tartalmából, hanem jelentéséből.¹⁷³

¹⁷¹ RYAN, Alan, *Professor Hegel Goes to Washington*, The New York Review of Books, March 26, 1992, 7-12.

¹⁷² NAGY Pál, *Munkanapló 1970-1978*, Párizs, 1978, 17.

¹⁷³ FABÓ Kinga, *A határon*, Bp., 1987, 159-167.

1992 áprilisában jutott eszembe újra ez a tanulmány, amikor a havi folyóiratokat olvasva három különös vers ötlött szemembe. Tatár Sándornál találtam ezeket a sorokat: „Az énem egyik fele itt van, / és ellétezget halkán”. (*sic/ et nunc*, Új Forrás, 1992, 4. sz.) Balla Zsófiánál pedig ezt olvasom: „Van egy új, fekete bőrcipő. / És vállaimban szűrés, villanás. / És örülök. Ez mind vanás.” (*Viasz erek*, Jelenkor, 1992, 4. sz.) Kovács András Ferenc így fejezi ezt ki: „Jó volna lenni még picit / S még jobb nagyon jó vanni” (*Jugendstil, Ezredvég*, Kortárs, 1992, 4. sz.) Persze e három vers egyike sem „egzisztenciológiai” vers, hiszen akkor nem mondhatná ki, csak sugalmazhatná a létigét. De a létigével való játék a költészet legfilozofikusabb cselekedete: mint növekvő igényt észre kell vennünk a mai költészet jelenségei között. A játék pedig lényegét tekintve a kierkegaardi rezignáció körébe tartozik, s bármilyen furcsán hangzik, értekszerkezete inkább patetikus mint ironikus természetű.

A mai magyar kritika hajlamos arra, hogy a pátoszt azonosítsa az üres emelkedettséggel és az érzelmes szóvirágokkal, az iróniát pedig az egyetlen lehetséges magatartásnak tekintse a század valóságával szemben, mint Lukács György tette – egyébként nemes pátosszal fogalmazva – a *Regényelméletben*, az első világháború idején. Pedig az ironia és a pátosz között nem az a különbség, hogy az egyik autentikus válasz a világ kihívásaira a másik pedig nem. A különbség az, hogy az ironia a világ értéknélküliségéről szól, a pátosz pedig az értékek valóságnélküliségéről beszél. Az ironikus szembesül a valósággal, melyben ő is benne van, s tapasztalja, hogy ez a valóság híján van az értékeknek. A patetikus értékeket hangoztat, melyekről tudja, hogy az adott világban nem valósulnak meg. Az ironikus az értékhányos valóságra figyelmeztet. A pátosszal fogalmazó a valósághiányos értékekre hívja föl a figyelmet. A Nagy László–Juhász Ferenc típusú költő, akit ma méltánytalanul lenéznek és ásatagnak tartanak az újabb irányok pártoló hívei, már régen elveszítette szerepbizonyosságát, tudja és érzi, hogy nincs már valóság hirdetett eszményei mögött s ez pátosszal, vagyis a szó eredetei értelmében fájdalommal tölti el. Az ironikus és a pátoszos nem ellenfelei egymásnak. Mindketten ugyanazt a rossz valóságot fejezik ki. Azt, ami van.

De ezek már általánosságok és elvontságok, melyek túl vannak mind a kritikátörténet, mind pedig a líratörténet koordinátáin. Ám ilyen általánosságokhoz jutunk, ha a költészetéről kezdünk eszmét cserélni. Mert lehet tárgyszerűen beszélni egy verssorról, nagy felkészültséggel lehet beszélni egy egész versről is, de egy korszak költészetéről már nem lehet érdemlegeset mondani. Arról már nem lehet egyebet állítani, mint hogy sokféle, hogy különböző irányok, ízlések és tendenciák érvényesülnek benne s egyik létjogát sem vonhatjuk kétségbe. Modernség és maradiság viszonylagos fogalmak, egymáshoz és hozzánk képest is viszonylagosak. A nagyság is viszonylagos, s volt olyan igazán nagy költő, Weöres Sándor, aki egyik versének címében egy határozott vonallal áthúzta a nagyság szót, mint ami nem a költészettan körébe tartozik. Elhárította azt a fajta méretezést, ami csakugyan inkább egy szabóműhelybe való mint a költészet területére.

Mit mondhatunk fenntartás nélkül mai költészetünkről? Ezüstkor, vaskor ez a mai korszak a líra számára? Aranykornak biztos, hogy nem aranykor. Vaskor, ha a nehezülő kiadási körülményeket és a felszökő könyvárakat tekintjük. De ha elfogulatlanul olvassuk hónapról hónapra a megjelenő verseket, akkor azt mondhatjuk, hogy lehet még ezüstkor belőle, hacsak valamilyen újabb átideologizálás kényszere kedvét nem szegi a kísérletezéseknek. Egyébként talán csak azt mondhatjuk fenntartások nélkül, amit Lator László válaszolt egyszer egy hasonló kérdésre: „ne legyünk rosszkedvűek, maradiak: hadd hülyéskedjen a költő, de mi se vegyünk mindent halálosan komolyan. Habozás nélkül emeljük meg vaskalapunkat, de ne legyünk a divat megfélemlített, átvert balekjai”.¹⁷⁴

1992

¹⁷⁴ LATOR László, *A modern líra lehetőségei*, Jelenkor, 1985, 7-8. sz., 719.

PÁLYÁK

THURÓCZY JÁNOS

Arcképe nem maradt fenn, alakja az idők ködébe vész. Nem tudjuk, középtermetű volt-e, göndör szakállú és mosolygós arcú, mint amilyenek Lajos királyt ábrázolta, vagy széles vállú, zord tekintetű férfiú, mint amilyenek a hun fejedelmet, Attilát mutatta be. Pedig életéről számos adatot ismerünk hiteles forrásokból. Birtokperi iratok 1459-től említik a nevét, s ezekből következtetve valószínűleg 1435 körül született. Családja a 13. században emelkedett a köznemesség sorába, s ő történetíróként ennek a 13-14. századtól kezdve egyre nagyobb szerepet betöltő nemesi rétegnek az eszményeit és értéktudatát foglalta össze hosszú ideig érvényesnek tartott nemzeti szemléletté. *Chronica Hungarorum* című, 1488 márciusában Brünnben és tíz héttel később Augsburgban is kinyomatott történeti munkájának az ad ma is különös művelődéstörténeti jelentőséget, hogy – mint Mályusz Elemér írta – Thuróczy János volt az első magyar történetíró, aki nem volt a klérus tagja. A korábbi történetírók az ősgesta szerzőjétől (szerzőitől) és Anonymustól kezdve Küküllei Jánosig a király belső köréhez tartozó egyházi méltóságok voltak. Thuróczy János személyében először szólalt meg világi ember a magyar történeti irodalomban.

Tudását, műveltségét itthon szerezte, nincsen adat arra, hogy valamelyik külföldi egyetemen nyert volna képzést: a munkájához szükséges jogászai jártasságot és latin nyelvtudást Magyarországon sajátította el. Azt lehet mondani, hogy ő volt az első magyar laikus értelmiségi. A szó természetesen nem tudományosan pontos. De a 15. században már megteremtődött annak lehetősége, hogy a köznemesség soraiból származó emberek, akik jól tudtak latinul, és ismerték a jogi gyakorlatot, írásos, hivatalnoki munkával keressék meg kenyerüket. Thuróczy is azok közé tartozott, akik birtokaik irányítása helyett kitanult jogászai, nótáriusi mesterségüknek szentelték magukat. Néhány évig a királyi kúrián dolgozott, majd onnan elkerülve elszegődött a sági konventbe hiteles helyi jegyzőnek, a konvent körzetébe tartozó birtokosi oklevelet fogalmazta, végül visszahívták Budára. Előbb Báthori István országbíró alkalmazta, 1486-tól pedig a Drági Tamás kancellár irányítása alatt álló, úgynevezett személyi jelenléti tábla ítélőmesterévé nevezték ki. Ez volt legmagasabb pozíciója.

Thuróczy János nemcsak az egyre számottevőbb szerephez jutó és egyre számottevőbb szerepre igényt tartó köznemességnek volt jellegzetes képviselője, hanem az ennek köréből kialakuló jogászai értelmiségnek is sajátlagos típusát testesítette meg. Bármilyen tragikus fordulatot vett is a magyar történelem a Mátyást követő évtizedekben, ennek a 15. század körül kisarjadt értelmiségi rétegnek volt bizonyos folytonossága egészen a 20. századig, s a magyar értelmiség történetében különös figyelem illeti meg.

Azért illeti meg különös figyelem, mivel a hagyományosnak tekintett magyar nemzeti szemléletet e réteg értékvilága és eszményrendszere alakította ki néhány alapvető összefüggésben. Ezeket tekintve Kardos Tibor megállapítása szerint Thuróczy krónikája Janus Pannonius költészete mellett a Hunyadi-kor legjelentékenyebb és legmagyarabb irodalmi emléke. A Thuróczyval eddig legtöbbet foglalkozó Mályusz Elemér ennél ugyan hűvösebben fogalmazott, de a krónika részletekbe menő, alapos elemzése révén s e jogászai értelmiség kialakulásának tárgyalásával éppen elegendő érvet sorakoztatott fel a *Chronica Hungarorum* jelentősége mellett. Ezért elmondhatjuk, hogy Thuróczynak az utókorra tett tudatformáló hatása, néhány eszméjének eleven utóélete, de egyáltalán az, hogy belülről átélve tökéletes meggyőződéssel fejezett ki egy társadalmi értékrendet, annak minden belső ellentétével együtt, jogosulttá teszi azt a megkülönböztetett figyelmet, amivel a történettudomány és az irodalomtörténet műve felé fordul.

* * *

A *Chronica Hungarorum* három különálló részből áll, de ezeket nemcsak a tárgy, a magyar történelem időbeli folytonossága fűzi össze, hanem az írói szemléletmód is egységbe szervezi. Thuróczy, mint ismeretes, először a Nagy Lajos halálát követő trónviszály, nevezetesen a trónkövetelő nápolyi (Kis) Károly történetének megírására kapott megbízást hivatali előljárójától, Hássági Istvántól, ez lett az 1488-ban kiadott krónika középső része. Ezután írta meg a könyvnek a magyarok „őstörténetétől” Nagy Lajos haláláig terjedő részét, végül pedig a Zsigmond uralkodásától Mátyás korának elejéig tartó történelmi periódus elbeszélését készítette el. A krónika keletkezését, kialakulását, forrásait, Thuróczy önálló leleményeit Mályusz Elemér kiváló monográfiában részletesen földolgozta a történettudomány szempontjából 1967-ben, s kitért a munka irodalmi összefüggéseire, valamint Thuróczy stílusának elemzésére is. Ez utóbbiakat Kardos Tibor 1957-es tanulmányával és a hatkötetes akadémiai irodalomtörténet V. Kovács Sándor által írott megfelelő fejezetével egybevetve elmondhatjuk, hogy a tárgy megfelelően kidolgozva áll előttünk. A szöveg maga Horváth János kitűnő fordításában és bőséges jegyzeteivel már nem először jelent meg, s nyilván sokan olvassák, akik érdeklődnek a magyar múlt e színes Ezeregyéjszakája iránt.

Mint Kardos Tibor megállapította, Thuróczy munkája nem oknyomozó történetírás, hanem inkább költői mű. Anekdoták, történetek, mesék füzére, előadásával, mint Mályusz Elemér írta róla, az eseményeknek legtöbbször azon a felszínén halad, mely az igazi összefüggéseket nem engedi földeírni, de – tegyük hozzá – képzeletfelgyújtó olvasmánnyá válik. Az író egyénisége mindenhol átüt a könyvön. Pedig a 15. századdal foglalkozó harmadik rész kivételével látszólag alig tett egyebet, mint hogy átmásolta a régi gestákat, illetve a Kis Károly-történet elbeszélésekor áttette prózai előadásba egy velencei író időmértékes elbeszélő költeményét. Valójában kiegészítette forrásait, sőt széles körű forráskutatásokat végzett, s fölhasznált a néphagyományoktól és lantos énekektől tudós munkákig terjedően mindent, ami csak tudomására jutott és keze ügyébe került. A régi magyar kódexek mellett fő forrása Aeneas Sylvius Piccolomini (aki II. Pius néven volt pápa) földrajzi-történeti lexikona és Antonius firenzei érsek világkrónikája volt, ezenkívül merített – közvetlenül vagy közvetve – Hérodotosztól, Sztrabóntól, Pliniustól, Paulus Orosiustól, Trogus Pompeiustól, Diodorus Siculustól, Jordanestól, Martinus Polonustól, hogy csak néhányat említsek hivatkozásai és a kimutatható hatások köréből, s természetesen érveit támogatóforrásként használta a Bibliát. Thuróczy tehát mindent elkövetett, hogy munkája a kor kívánalmainak megfelelő, hiteles és megbízható tudós munkának tartassék.

Mégis átsugárzik sorain az a génusz, amit ma sokkal inkább szépirodalminak neveznénk, mint tudományosnak. Az évszázadokat felidéző természetképei a legszebb természetleíró versekbe illenek. Amikor Kis Károly útnak indul Nápolyból, a kora tavasz színeivel ékeskedik az elbeszélés, a Mária királynő által egybehívott székesfehérvári nemesi gyűlés krónikáját pedig a nyárelő pompás megjelenítése vezeti be. Ezek és az ezekhez hasonló részletek igazi szépprózai hajlamra mutatnak. De ezeken túl is szépírói ihletettségu a könyv. Említhetjük az elbeszélés elevenségét. Az előadásmód alapjaként a magyar próza – manapság sokaktól kárhóztatott – sajátlagossága munkálkodik: a nagyobb epikus egységeket anekdotákra tördelő, szerteágazó narráció egyik elődjét szemléltetjük benne.

Thuróczy János történeti munkáját mégsem ezek a nyilvánvalóan szépirodalmi elemek utalják nagyobbbrészt az irodalomtörténet, mint a tudomány történet körébe. Szelleme, természetének belső köre irodalmi. Akárcsak a legtöbb középkori és reneszánsz történetírás szerte Európában, társadalmi hatásának tudatosan követett módjával kapcsolódik előzményként a kialakuló nemzeti irodalomhoz. A történetírás mint tudomány az okokat elemzi tények alapján, és a „mi történt” és „miért történt” kérdésre keres választ, a történelem objektív folyamatait és e folyamatokban közreható szubjektív tényezőket deríti fel. Thuróczy krónikája mint általában a gesták és krónikák – elüt ettől a modern értelemben vett történetírói felfogástól. Az író-

közönség viszonyban olyasfajta helyet foglal el, amit szépirodalmi művek szoktak, és nem tudományosak. A tudományos munkák és a publicisztikai írások másképp helyezkednek el a szerző és a közönség párbeszédében.

A krónika célszerűségére fényt derít Thuróczy első megbízatásának már-már aktuálpolitikai indítéka. Tudvalévően azért bízták rá éppen a szerencsétlen Kis Károly történetét Lorenzo de Monacis költeményével, hogy érveket összesítsen Mátyás utódlási politikájának támogatására, és Beatrix törekvéseit keresztezve elrettentse olvasóját a nőuralom eshetőségeitől. Amint nem férfi ült a magyar trónon, mindjárt megbomlott a királyi uralom, és fékevesztett anarchia robbant ki: ennek történeti elbeszélésbe burkolt kinyilatkoztatását várták tőle megbízói. Epikus előadásba kellett tehát öntenie egy publicisztikai gondolatot, s ezt Thuróczy úgy oldotta meg, hogy a kidolgozásból az epika került ki győztesen. Krónikája azért van közel a szépirodalomhoz, mert túl az elbeszélésmód anekdotikus formáján, olyan értékorientáló viszonyt feltételez a mű és az olvasó között, ami a szépirodalomra jellemző.

Thuróczy az időszerű politikai szolgálatnál mélyebb elköteleződésről tett tanúbizonyságot munkájában: evvel pedig a mai értelemben felfogott publicisztika körén lépett túl. A korabeli pártharcokban és hatalmi aspirációkban oly módon vált a Mátyás körül tömörülőknél hasznossá, hogy nemcsak a megbízatásban szereplő gondolatot fogalmazta meg, hanem feldolgozta és összefoglalta az egész önszemléletét annak a széles köznemesi tábornak, amelyhez tartozott, és amely színre léptette őt. Benső ügye volt, amiről szólt.

* * *

Georges Duby írja, hogy az emberek viselkedését „gazdasági feltételeik valósága nem közvetlenül, hanem a róla alkotott képen keresztül határozza meg, amely sohasem pontos, hiszen folyton észjárásbeli reprezentációk (représentations mentales) bonyolult halmaza hajlítgatja”. Ugyanezt Pierre Francastel így fogalmazza meg: „Minden társadalom, mely létrehoz egy gazdasági és politikai rendet, létrehoz ugyanakkor egy figuratívát is, és minden keletkező társadalom az intézményeivel együtt kikovácsol magának fogalmakat, képeket, látványosságokat is.” Thuróczy krónikája, mint általában a középkori és reneszánsz történetírás legtöbb munkája, azért fontos a tudománytörténet és az irodalomtörténet mellett immár az általános művelődéstörténet számára is, mert összefoglalóan tartalmazza a korabeli viselkedést közvetlenül megszabó észjárásbeli reprezentációkat. Kellő körültekintéssel rekonstruálni lehet belőle azt a figuratív rendet, amit a kor gazdasági és társadalmi valósága életre hívott.

A szkítáktól és hunoktól Mátyásig tartó elbeszélő krónika nem a megtörtént események mély elemzésével tündöklöklik, vagy egyáltalán annak megkülönböztetésével, hogy mi az, ami ténylegesen megtörtént, és mi az, ami a legendák körébe tartozik: ezt még elvárni sem lehet tőle. Erénye éppen az, ami a modern történetírásban elítélendő lenne: az akaratlagosság. Hogy saját érték-szempontjait vetíti bele a régmúltba, hogy saját eszményeit érvényesíti. Az értékírányítás, az értékorientálás leplezetlenül és tevőlegesen nyilatkozik meg a krónikában, és e rárótt feladaton túl betöltött szerep révén közelebbi rokonságban van a moralizáló-didaktikus szépirodalommal, mint a tárgyilagosságra és tárgyyszerűségre törekvő történettudománnyal. Thuróczy nemcsak a Mátyás utódlási politikáját támogató taktikai érvet (a „nőuralom” veszedelmét) fogalmazta meg, hanem egybegyűjtötte és összefoglalta a korabeli Magyarország uralkodó szemléletét. Ez a szemléleti összegzés már nemcsak egyszerű, jámbor nótáriusi lejegyzőre vallott, hanem cselekvő, tudatformáló, tudatalakító tevékenység volt, határozott tendenciával (bár, mint majd látjuk, nem belső ellentétek nélkül). Az összefoglalás ideje, Mátyás uralkodása a magyar történelem egyik legdinamikusabb fejlődési korszakát alkotta; ezért a szerencsésnek nevezhető „pillanat” révén, avval, hogy egy felfeléívelő szakasz szemléletét fogalmazta meg, Thuróczy munkája még hosszú ideig áhított eszmények és értékek rendjét hagyományozta az utókorra.

* * *

A rend szó nem pontos. A *Chronica Hungarorum* érték- és eszmevilága többszörösen összetett és heterogén. Egyik szála a korabeli történetírás formálódó fogalmaihoz kapcsolódott. Thuróczy terminológiájában fontos szerepet töltött be a szerencse és a végzet, a humanista történetírás virtus fogalmát viszont nem alkalmazta még. (Mályusz Elemér részletesen írt erről.) E történeti szemlélet szerint a történelmet a végzet szabja meg, s korlátai között nyílik tér a szerencsére. A szerencse nem más, mint a végső soron mindig diadalmaskodó fátumon belül lehetővé vált mozgási tér. A végzet távolabbról, egyszersmind általánosabban irányítja az emberek sorsát, a szerencse rövidebb távon, eseményenként mosolyog rájuk. A szerencse hullámzó és állhatatlan, sőt vak e szemlélet szerint. A későbbi reneszánsz történetírás a virtus kategóriájává oldotta föl e szorosan determinált világ kötelékeit. A virtus azoknak a tulajdonságoknak a foglalatja, amelyek alkalmassá teszik az embert arra, hogy szembeszálljon a végzettel, és le is győzze. Thuróczy még nem alkalmazta ezt a fogalmat, de nem járt messze tőle, mert a dinamikus értékeket emelte ki, és a cselekvésre sarkalló személyes tulajdonságokat állította előtérbe.

A végzet és a szerencse volt Thuróczy értékrendjének legszélesebb alapja. Jelezte a gondolkodás szekularizálódását, kiszakadását a vallásos keretből: Isten csak messze távolból irányítja az emberek sorsát, és semmiképpen nem szól már naponta bele, hogy mit tesznek. Nincs olyan intim közelben, mint a korábbi történetíróknál. Az értékek és eszmények e reneszánsz szemléletre valló elvilágiasodását azonban nem szabad eltúloznunk.

A keresztény értékek nagy súllyal szerepelnek a krónikában. Maga a kereszténység és a kereszténység elfogadása alapvető érték itt. Idézzük csak föl a Nicasius-jelenetet. Attila a catalaunumi síkról visszatérőben vad dühvel veti magát rá a gall városokra, ezek félelemtől rettegve nyitják meg kapuikat a hun sereg előtt. Csak Reims nem hódol be, a hunoknak ostrommal kell bevenniük a város falait. Győzelmük után örvengve pusztítják a lakosságot, s megölnék mindenkit, aki csak eléjük kerül. Nicasius püspök bátor szóval áll elébük a Szent Mária-bazilika kapujában, de a hunok szent életű nővérével együtt meggyilkolják őt is. Thuróczy hozzáteszi a véres jelenethez, hogy „néhány történeti műben az is olvasható, hogy a vértanú legyilkolása és a város elpusztítása után a hunokat hirtelen rettegés szállta meg. Mintha harcoló égi seregeket láttak volna, mintha maga a bazilika is rettenetes zúgástól visszhangzott volna. Ezért nem is fosztották ki a várost, hanem elmenekültek”.

A hun dicsőséget zengő krónika pártállása itt nem hagy kétséget, és már a jelenet elbeszélése is azt sugalmazza, hogy ha értékkonfliktusra kerül sor az egyébként nagyon fontosnak tartott vad hadi erények és a kereszténység között, akkor a kereszténységet kell választani. Bizonyítja ezt az a jelenet is, amely Attilának a pápával való találkozásáról szól, és támogatják továbbá az ariánusokat, majd később az adomitákat és huszitákat megbélyegző kitételek. Ebből a szempontból nincsen érzékelhető, nagyobb eltérés a krónika szövegátvételnek és szövegátdolgozásnak tekinthető első két része és a Zsigmond korától kezdődő harmadik rész között, ami már teljesen Thuróczy munkája.

Hunyadi 1443-as balkáni hadjáratának elbeszélésében nem kíséri rosszálló felhang a törököktől elfoglalt városok feldúlását. Az a hadi dicsőség természetes részeként szerepel, hogy a magyar csapatok kirabolják és tüzes hamuvá változtatják „a híres fürdők városát, a népes és kincsekben gazdag Szófiát”. A nagyobb távolságokra eljutó portyázó hadjáratok utánpótlását nyilván csak rablásból lehetett biztosítani, a korabeli olvasó tehát hadászatiilag is természetesnek vehette az effajta pusztítást; eszmeileg pedig a hatékony, magabiztos erő jelét látta benne, ami elrettenti és félelemmel tölti el az ellenséget, s előmozdítja az ügy diadalát. Az ügy pedig a kereszténység ügye volt. Hunyadi, amikor buzdító beszédet intéz katonáihoz, hangsúlyozza, hogy Isten kegyelméből harcolnak, s aki elesik a csatában, az Krisztus asztalánál fog lakomázni. Hasonló szellemben beszél Nándorfehérvárnál is: „Nem halt-e meg érettünk Krisztus? Mi is haljunk meg őérte. Legyen a lelketek állhatatos és bátor a harcban...”

A kereszténység Thuróczy krónikájának egyik vezető értékdimenziója. Nem annyira a vallás gyakorlásáról van szó nála, mint egy általános szellemi és kulturális hovatartozásról. A kereszténység mint a hit által teremtett közösség szerepel, olyan közösség gyanánt, mely legalábbis erkölcsileg támaszt ad, és a hozzá való tartozás a megítéltetés egyik alapvető szempontja. Nem nehéz felfedezni, hogy később ebből az országhatárokat átölelő virtuális közösségi eszméből sarjad ki az európai gondolat. „Ha egy göröngyöt mos el a tenger, Európa lesz kevesebb” – írja John Donne a 17. század elején. Thuróczy a 15. század végén természetesen még nem ismeri ezt az eszmét. Az ő dogmatika nélküli vallásossága, a földi élet teljesértékűségét elismerő kereszténysége (amiről ugyancsak Mályusz ír) mégis már távolról ebbe az irányba vezet. Nemzeti szemléletének, „mi”-tudatának ez az egyik sarkpontja.

* * *

A másik a szkíta-hun mondából hámozható ki. Tudvalévően ez az eredet fikció több évszázadig formálódott: a magyarságot – külföldi munkákra támaszkodva – már az ősgesta is Szkítiából, Szittyországából származtatta, a hun-magyar rokonság föltevése viszont sokkal későbbi fejlemény. Még Anonymus csak azt említi meg, hogy Attilának ugyanaz a Magóg, Jáfet fia és Noé unokája volt ősapja, mint a magyaroknak. A két nép rokonságát, sőt azonosságát először Kézai Simon, IV. (Kun) László udvari klerikusa vetette föl, őtöle kezdve szerepelt a krónikákban Attila hódítása mint a magyarok első bejövetele Pannóniába. Mályusz Elemér részletesen kifejtette, hogy Thuróczy nemcsak átvette a korábbi munkákból azt, amit a szkíta-hun történetre vonatkozóan talált, hanem új fejezetek beiktatásával jelentékenyen ki is bővítette. A szkíta-hun történet az ő előadásában lett epikailag legteljesebb és legszínesebb Bonfini munkájáig.

Túlságos kerülő lenne, ha kitérnék itt a hun-magyar rokonság körül dülő modern tudományos viták álláspontjainak ismertetésére. Csak a legszigorúbb kritikusokra, Riedl Frigyesre és Király Györgyre utalunk. Szerintük a történet teljes egészében idegen eredetű könyvmonda, nincs köze a magyar néphiedelmekhez, nem a nép, hanem a királyi udvar száján forgott, és a magyar királyi ház genealogikus mondája volt, melyet a kancellária krónikásai hivatalból tákoltak össze. Tárgyunk szempontjából ehhez okvetlenül hozzákell tenni, hogy ha Thuróczyról és krónikájának későbbi tudatformáló hatásáról beszélünk, akkor nem közömbös e fikció széles körű elterjedésének, már-már csaknem folklorizálódásának későbbi fejleménye. Ha a hun-magyar rokonság meséje nem volt is része a középkori magyar hiedelemvilágnak, később a hiedelemvilág része lett, és okvetlenül a köztudat alkotóelemévé vált. Mégpedig közvetve éppen a régi magyarországi történetírók, Kézai Simon, Kálti Márk, Thuróczy János, Antonio Bonfini vagy Oláh Miklós epikus-fiktív krónikái alapján, mert a romantika korának írói, akik szárnyra keltették és elterjesztették, hozzájuk fordulva írták műveiket vagy legalábbis azokból merítettek, akik még első kézből ismerték őket, mint Heltai Gáspár. Ma aligha akad olyasvalaki az országban, akinek ne derengene valami tudata mélyén a hun-magyar rokonságról, az iskolázottak nyilván arról is hallottak, hogy e rokonításnak nincs tudományos alapja, de a mesék megszépítő távolából, délibábos messzeségéből a legtöbben alighanem közülük is sajnálkozva gondolnak erre.

Milyen illúziói lehettek Thuróczy Jánosnak, amikor a reneszánsz fényben pompázó Budán, Mátyás uralkodásának legdicőségesebb korszakában e vad, barbár történet szálait gombolyította? Ő nemcsak magyar elődeit olvasta, akik már megfésülve, megszépítve adták elő az epizódokat, hanem megismerkedett forráskutatásai során azokkal a külföldi munkákkal is, amelyek a legcsekélyebb rokonszenvet sem táplálták sem Szkítia, sem a hunok iránt. Szkítiát nomád, barbár népek földjének festették le, akik rablásból élnek és tudatlanok; mélyen lenéztek e források a szkítiai származást, a művelt, előrehaladott Európa fölénye nyilatkozott meg bennük. A hunokra félelemmel tekintettek és gyűlölték őket, olyasfajta képet alakítottak ki

róluk, mint mi a kutyafejű tatárokról. Vérszomjas, kegyetlen, pogány rablóknak tartották őket, akiknek pusztulniuk kellett a történelem színpadáról. Ki vállal szívesen ilyen rokonságot?

Mályusz Elemér pszichologizáló magyarázattal próbálta megindokolni az első földolgozó, Kézai Simon szemléletét. Ugy érvelt, hogy IV. László, aki anyja révén kun származású volt, vonzódott anyja nomád népéhez, és mivel a főurak gyermekkorában bábként rángatták, azt képzelte, hogy a nomád kunok segítségével fogja visszaszerezni a hatalmat. Ez a vonzódása és vágya teremtett kedvező légkört Attila nagyságának megértéséhez. „A világhódító hun király – Mályusz szerint – követendő példakép lett a fiatal uralkodó előtt.” Kézai tehát, aki IV. László udvari klerikusa volt, nem tett mást, mint „megmutatta neki, miként lehet a múlt tükrében a sóvárgott jövőt felismerni”.

Ez a magyarázat, bármilyen meggyőzően hangzik, semmiképpen sem tekinthető kimerítő indokolásnak. Aligha valószínű, hogy egy később hosszú évszázadokig eleven népszármaztatási elmélet pusztán két ember – az érzékeny, nagyravágyó király és a finom, megértő udvari klerikus kapcsolatából sarjadt volna ki. Szücs Jenő, aki eddig legmélyebben elemezte Kézai krónikáját, a 13. századi ideológiai változások nagy sugarú körét rajzolta a kérdés köré, és a középkori nemzetfogalom kialakulásának fényében tárgyalta meg. Megállapításai közül – Thuróczy krónikájával foglalkozva – azt kell idéznünk, hogy noha a hun rokonság Kézainál látszólag hirtelen tűnt föl, és szinte berobbant a magyar szemléletmódba és identitástudatba, hiszen az alig tíz évvel korábban dolgozó Ákos mester munkájában még nem szerepelt, ez az eredet fikció a maga teljes ideológiai tartalmával körülbelül két évszázad alatt vált uralkodóvá, bár a hun származás pusztá tétele igen hamar elfogadást nyert.

Thuróczynak tehát már mindenképpen elterjedt és közismert hagyomány gyanánt kellett kezelnie. Az akkori történetírás gyakorlatát tekintve föl sem merülhetett benne a gyanú, hogy nem valóságos tényekkel dolgozik, hanem fikcióval van dolga. Krónikájának ezt az első részét mégsem magyarázhatjuk pusztá tradicionalizmussal, nem tekinthetjük a hagyomány kényszerének. Hiszen nemcsak átvette a korábbi krónikák idevonatkozó fejezeteit, hanem új fejezetekkel ki is bővítette a történetet. Tudatos munkát végzett; nyilván saját indíttatására, főként pedig a korabeli közönség várakozásának megfelelően. Külföldi forrásaiból – mint Mályusz Elemér kimutatta – csak azt vette át, ami szemléletének megfelelt, a magyarok „őseit” rossz színben feltüntető kitételeket, érzelmi elfogultságokat, bántó, becsmérlő megbélyegzéseket egyszerűen kihagyta. Szorgalmasan gyűjtötte a félelmes hadidicsőség és a sok fényes győzelem adatait, de az olyasfajta megjegyzéseket, melyek a hunok csúfságáról, fekete arcszínéről vagy emberi hanghoz alig hasonlítható beszédéről szóltak, gondosan félretolta.

A változtatás tendenciája arra vall, hogy Thuróczy a szkíta-hun történetet lehetőség szerint igyekezett összeegyeztetni avval a képpel, ami az ő korában a civilizált népekről kialakult. Tehát bizonyosan látta és érzékelte a keresztény (európai) és a nomád (ázsiai) értékrend kettős vonalát abban a tudati, észjárásbeli reprezentációban, ami a krónikában megjelent. Az egészen kirívó ellentéteket eltüntette, néhány lényeges vonáson azonban nem változtatott. Elfogadta a nomadikus, vándorló életmódot és annak eszményét; elfogadta azt a szervezeti formát, amit mai szóval hadigazdaságnak vagy hadicentrikusságnak lehetne nevezni; elfogadta azt, hogy a hunok csak rombolnak és nem építenek, míg az ugyancsak fejlett hadsereggel rendelkező ellenfeleik, a rómaiak építenek is; elfogadta a hunok hadviselési módjának kegyetlenségét.

Történetileg sok minden indokolja, hogy ezeket elfogadta, a szkíta-hun történeteknek ezek a mozzanatai szükségszerűek és nem indokolatlanok; az egész krónika értékorientációs tartalmát tekintve mégis föl kell figyelni arra, hogy az ezekben a fejezetekben megnyilatkozó társadalmi értékek nem egyeznek a későbbi fejezetekéivel. Különös ellentétben vannak azokkal a fejezetekkel, melyek a László-legendát dolgozzák fel és a középkori lovagi eszményeket dicsérik. A nemeslelkűség, az önfeláldozás, az irgalmas szelídség értékmínőségei nagy

szerepet töltenek be ezekben az epizódokban, föltűnnek még a Hunyadiról szóló történetekben is, a szkíta-hun történetekben azonban elenyésznek. Az ellentétet helyenként nyilván Thuróczy is érzékelt, erre vall a már említett Nicasius-jelenet, melyben láthatóan a jámbor lelkű püspök pártján van.

A szöveg belső értékorientációs ellentétei és a hellyel-közzel megnyilatkozó egyeztetési kísérletek együttesen tanúskodnak Thuróczy értékrendjének heterogén voltáról. Az ősgestától és Anonymustól Kézai Simonig túlnyomóan és egyöntetűen uralkodott az egyetemes középkori keresztény értékrend a korai tudatszintézisek szellemén. A 11-13. században uralkodó egyöntetűség a 13. század végén megbomlott, és az erősen heterogénné vált értéktudatot fejezte ki a 15. század utolsó negyedében, nyilván korának megfelelően Thuróczy János is. Az értékek és általában a szemlélet szekularizálódása nem egyenes vonalú, töretlen fejlődést eredményezett, hanem bizonyos szakadással, megtorpanással vagy éppen visszafejlődéssel is járt. Miközben Mátyás korszerű reneszánsz udvart létesített Budán, és arra törekedett, hogy – mint Bonfini írta – „Pannonia második Itália legyen”, még az udvar köré sereglő nemesség szemléletének fejlődése is egyenlőtlen volt. A szkíta-hun történetben lehetetlen észre nem vennünk a keresztény európai elköteleződés meglazulását, a Beatrixszal Itáliából hozott új kultúra iránt való néminemű idegenkedést, egy ősinek, archaikusnak vélt életmód iránt fellobbanó nosztalgia nyomait: lehetetlen észre nem vennünk bizonyos „visszaázsiasodás” mozzanatát. Ennek az egyébként is csak idézőjelben használható szónak nem tulajdoníthatunk egyértelműen pejoratív értelmet, mert olyan észjárásbeli reprezentációk foglalata, melyekből csak nagyon bizonytalanul lehet következtetni az őket létrehívó társadalmi körülményekre. Valószínűleg az ellenségtől körülvett országban, szakadatlan fenyegetettség közepette a vad szkíta-hun történet bátorító példával szolgált, a nomád „ázsiai” különbség vállalása pedig egyszerűen azt sugalmazta, hogy az ország csak önmagára támaszkodhat.

Ami a „visszaázsiasodás” mozzanatában visszafejlődésnek minősül: az a hovatarozás elbizonytalanodása, a benne megnyilatkozó értékbizonytalanság, kétség, eldöntetlenség, határozatlanság, ami mindég okvetlen a cselekvés kárára megy. Minél kevésbé homogén, tehát minél kevésbé azonos rendező elvekre épül egy közösség (Thuróczy korában a „communitas” fogalmába tartozó nemesség) értéktudata, és minél kevésbé egységes identitás szemlélettel él, annál nehezebb mozgósítani. Amikor Thuróczy kibővített formában adta közre a szkíta-hun történetet, teljesebbé tette és elmélyítette e történeti értékrend heterogén vonásait is. E heterogén vonásoktól pedig a későbbi fejlődés sem tudott megszabadulni: a 18-19. században megszilárduló magyar nemzeti tudat még mindig azon tépelődött – Európa szívében –, hogy „Kelet” vagy „Nyugat” népének tartsa-e önmagát, és mint a meglökött hinta lendült mindig egyik végletből a másikba. A két principium nem volt képes egymást kiegészítő komplementer jellemvonásokká összeforrni, hanem megmaradt egymás ellen acsarkodó, egymást kiütő elvnek, a józan önbizalom helyett a bizonytalan megosztottságot erősítve. Ady keserű szavait a „Komp-országról” aligha lehet tökéletesen megérteni a magyar identitás zavar középkori és reneszánsz előzményei nélkül, melyekre Thuróczy az egyik leghitelesebb tanú.

* * *

A szemlélet belső töredezettségének egyéb súlyos tünetei is felbukkannak a krónikában. Ilyen a „birodalmi” gondolat ütközése az etnikai indulattal. Mátyusz Elemér hívta föl a figyelmet arra, hogy Thuróczy a Mátyás-kor birodalmi aspirációit vetítette bele Szkítia leírásába és megelevenítésébe. „Azzal, hogy az ősi múltban a szkíta népek közt nem az elválasztó, hanem az összefűző elemeket helyezi előtérbe, kétségtelenül saját kora felfogásának ad hangot, illetőleg e felfogás mögött meghúzódó törekvést juttat érvényre. Arról volt ugyanis szó, hogy a 15. század végi Magyarország, amelyben a lakosság többségét kitevő magyarság mellett számottevő más nyelvű népek éltek, Ausztria, Morvaország, Szilézia meghódítása után sok nyelvű birodalommal alakuljon át. Mátyás arra törekedett, hogy megelőzve a Habsburg-házát,

dinasztikus jellegű uralmat szervezzen, amelyet azután fiára mint örökös királyra átruházhat. Az új birodalomban az egyes országok és tartományok megőriznék rendi különállásukat, Magyarországot megkülönböztetett hely illetné meg, együttesen azonban a Hunyadi-ház vezetése alatt állnának. A szkíta birodalom népeinek egysége a múlt tükrében azt hivatott megmutatni és bizonyítani, hogy a jövőben ily dinasztikus uralom megszervezhető, illetőleg Thurócynak Szkítiáról megrajzolt képe a Mátyás által erős kézzel összekovácsolni kezdett impériumnak a történeti előzményeül szolgál.”

A Szkítiáról megrajzolt kép tehát mint e birodalomszervező politikai célkitűzés tudati reprezentációja szerepelt a krónikában, és a benne megnyilatkozó akaratlagosság, alakító hajlam megint inkább a tanító szándékkal átítatott későbbi történeti tárgyú szépirodalomra hasonlít, mint a modern értelemben vett történettudományra. Az értékrendszer középpontja az a minőség volt, amit mai szóval türelmességnek, toleranciának neveznénk. A több országot, több tartományt, több nemzetiséget magába ölelő birodalom csak úgy tartható össze – mégoly keménykezű uralkodó alatt is –, ha egymás iránt kellő megértéssel és türelemmel vannak. Szkítia rajzában ez az érték érvényesül Thurócynál. A krónika többi fejezetében azonban elő-előtör egy olyan „etnikai indulat”, ami megzavarja ennek kellő érvényesülését, és újból az értékrend belső bizonytalanságaira, heterogén mivoltára utal.

Idézzük csak föl a híres Kont István-jelenetet. Amikor Zsigmond hűtlenséggel és összeesküvéssel vádolva kivégeztet harminckét nemest, Hédervári Kont István Csóka nevű kardhordozója sírva fakad a megrendüléstől. Amikor Zsigmond ezt látja, odafordul hozzá ezekkel a szavakkal: „Fékezd, fiam, a könnyeidet, hagyd abba a sírást; íme én, a te urad többet adhatok neked, mint az, akit lefejeztek.” A fiú erre fölszegi a fejét, és így válaszol: „Sohasem szolgálalak téged, te cseh disznó.” A jelenetet semmiképpen nem lehet a társadalom vertikális struktúrája szerint magyarázni. A durva kitétel, amivel a kardhordozó fiú a királyt illeti, nem a nép hangjának megnyilatkozása, és a jelenetet lejegyző Thuróczy sem a népi forrásokban merítkezett meg, mint Mályusz állította. Igaz, benne van a szövegben, hogy ismerte a harminckét vitézről szóló korabeli lantosénekeket, de a jelenetnek ezt az epizódját nem ezekből vette, hanem mint írta – „némelyek állításából”. Nyilvánvaló, hogy az „etnikai indulat” azon a nemesi közvéleményen belül érvényesült, amelyet képviselt és amelyhez tartozott.

Az „etnikai indulat” kifejezést itt abban az értelemben lehet használni, ahogy J. V. Bromlej az *Etnosz és néprajz* című könyvében meghatározta az etnosz fogalmát: közös, viszonylag állandó kultúrelemeken (nyelven), pszichikai tulajdonságokon, településen, származási tudaton alapuló „mi-ők” megkülönböztetés. E megkülönböztetés tudata helyett azonban helyesebbnek és pontosabbnak tartjuk az indulat megjelölést, és a származási tudat kifejezés is csak annyiban fogadható el, amennyiben magában foglalja a vélekedéseket és hiedelmeket is. (Mert például Thurócynak a hun rokonságon alapuló származási „tudata” csak vélekedésnek, hiedelemnek tekinthető.) Az ebben az értelemben felfogott „etnikai indulat” természetesen nem azonos a nacionalizmussal, mint ahogy az etnosz sem azonos a nemzettel. Az etnikai indulat szükségszerűen hozzátartozik előzmény gyanánt a későbbi polgári nemzet kialakulásához, ám nem szükségképpen és nem minden körülmények között vezet nacionalizmushoz. A nacionalizmus azonban mindig tartalmazza az etnikai indulat mozzanatát, mindig visszanyúl hozzá.

A Kárpát-medence sajátlagos történelme úgy alakult a középkortól kezdve, hogy a magyar etnikai indulat „mi-ők” megkülönböztetésének „mi” pólusa gyakran merevebbnek, kevésbé befogadónak bizonyult a kívánalmaknál. Szücs Jenő már Kézainál kimutatta a „pura Hungaria”, a tiszta magyarság fogalmának megjelenését és azt a szemléletbeli átalakulást, hogy míg Ákos mesternél „pozitív szempont az idegeneknek a magyarokkal való elvegyülése, illetve keveredése (...), az Kézainál, éppen ellenkezőleg, negatív (...), történeti vetületében pedig a natio »tisztasága« az értékrendben egyértelműen elébe kerül a nobilitas előkelőségének”.

A származási keveredés és tisztaság mint értékszempont Thuróczy-nál is szerepel, a székelyek iránt megnyilvánuló tiszteletének egyik indoka, hogy nem keveredtek más népekkel, és ők még „azoknak a hunoknak a maradékai, akik először jöttek be Pannóniába”. De a korai történelemre vonatkozóan csak alapos mikrofilológiával lehet kihámozni Thuróczy saját elképzeléseit, az azokkal a szövegekkel való tüzetes egybevetés után, amik tényleg a kezében voltak. A Zsigmonddal kezdődő rész már az ő leleménye, ott már közvetlenül avval találkozunk, amit az ő kora sugallt. A Hunyadi-család havasalföldi származásának megemlítése tényszerű, semleges megállapításnak hangzik, Cillei németsege viszont már határozottan pejoratív csengést kap, „Ulrik gróf, aki harcos vitézségében német lelkületű volt”, megretten a törököktől, német származásának fölemlegetése mintegy a gyávaság szinonimája a szövegben. A budai polgárság kétnemzetiségű, magyar-német mivoltának tárgyalásában ugyancsak németellenes él uralkodik.

Másrészt Thuróczyból nem hiányzott a józan kritika és az érvelő bírálat indíttatása sem, nem hallgatta el az általa nemzetinek vélt hibákat. Kitért arra, hogy a magyarok általában késedelmesen látnak a cselekvéshez, aztán rendszerint nem tudnak mértéket tartani; kemény szóval illette a szüntelen széthúzást, az egymás elleni hadakozást; megírta, hogy a törökök ellen vezetett hadjáratokban néha milyen fegyelmezetlenek voltak a magyar csapatok, milyen nehéz volt őket táborban tartani. A krónikának ezek ugyancsak nem elhanyagolható részletei.

* * *

Thuróczy János munkája, ahogy a három rész egybeszerkesztve előttünk áll, mégis szuggesztív erejével, sodrásával tűnik ki, éppen józan, higgadt elhitető erejével kelt föltűnést. Pedig – mint láttuk – nem mentes belső ellentétektől, szemléletbeli ütközésektől. A „keleti”, nomád eredet és a „nyugati”, keresztény elköteleződés eszmevilága nem talál zökkenőmentesen utat egymáshoz a krónika lapjain; a korszerű reneszánsz államberendezkedés Mátyás által hirdetett eszményét pedig gyengítették a későbbi nemesi nacionalizmustól méltán támogatott etnikai indulatok. Az értékrend egymást keresztező útjainak Thuróczy még nem lehetett tudatában, s az érvelés belső zavarait létrehívó társadalmi tartalom kevesebbet nyomott a latban Mátyás erős uralma idején, mint akár korábban, Kézai anarchiával terhes korában, vagy éppen a későbbi magyar fejlődés tragikus hullámviharaiban. A krónika azért hat alapvetően mégis sodrónak és elhitető erejűnek, mert legfőbb, vezető értékei konstruktívak és harmonikusan illeszkednek egymáshoz. A vezető értékek olyan fölényesen igazgatják a gondolatmenetet, hogy a heterogén mozzanatok másodlagossá válnak, nem csoda: hogy a kutatás nem is figyelt föl rájuk.

Egyháztól elszakadt, világi szemléletének vezető értéke a béke. A fogalmat a középkori vallásos szemlélet az Isten békéje (pax dei) értelemben használta, és az isteni tökéletességet jelölte vele. Békében eszerint az élt – akár a legvéresebb háború kellős közepén –, aki az isteni tökéletesség kegyelmében részesült, s annyira élt békében, amennyire a tökéletességre törekedett. A béke Thuróczy értékrendjében egészen más értelmet nyert, nem transzcendens, hitbeli tartalma volt, hanem evilági értelme. De a béke az ő elképzelése szerint sem a háborúval, a külső ellenséggel vívott extenzív harccal állt szemben, hanem a belviszály, a felforgató pártoskodás, az ármány és anarchia ellentéte volt. A béke a rend, az egyetértés és a megszilárdult hatalom rokonértelmű szava. Ezt emelte értékrendjének csúcsára: olyan társadalmi értéket, amit az ő kora vívott ki Mátyás határozott és keménykezű uralma alatt.

A nyugalom évei tették lehetővé már munkájának megszületését is: tudatosan írt arról az első rész ajánlásában, hogy a megszilárdult rend a tudomány és a művészet éltető forrása. A külső ellenség ellen is a belső béke a leghatásosabb fegyver. Amikor Mária királynő átadja a hatalmat Zsigmondnak, e szavakkal fordul a Székesfehérvárott összegyűlt nemesekhez: „Kíméljétek tehát az országot, és ne pusztítsátok saját magatokat kölcsönös gyilkolással. Mert e világon mindenhol a legfőbb jó a béke: és egy nép egyetértése a szomszédos országoknak félelmetes!”

Ennek szellemében részletezi a krónika, elrettentő példa gyanánt, a véres pártharcok korszakait, a gyűlölség és önpusztítás fellobbanó járványait. Csaknem olyan jelentőséget tulajdonít ezeknek, mint a törökök fenyegető előnyomulásának Ulászló és Hunyadi János idejében. Példabeszédként iktatja érvei közé, hogy Nagy Sándor birodalmának felbomlását nem a király halála okozta, hanem az idézte elő, hogy vezérei egymást marcangolták, „megbontván az egységet, melynek segítségével éppúgy le tudták igázni Sándor életében az egész világot, mint fegyvereikkel...”

A nagy, „szent” királyok cselekedeteit elbeszélve különös figyelemmel fordul a krónika a belső egység megteremtéséhez, és állandó értékmérő szempont, hogy sikerült-e letörni a viszálykodást, és megteremteni az ebben az értelemben felfogott békét. Sikerült-e az ármányokon úrrá lenni, sikerült-e az egyéni érdekharccokat alárendelni az ország érdekének, sikerült-e egységes akaratot érvényesíteni. Thuróczy portrészzerűen, kitűnő írói leleményekkel mutatja be az uralkodókat, bővelkedik jellemvonásaik elbeszélésével, történeteket, anekdotákat kerekít köréjük. De végső soron csak eszköznek tekinti őket, s csak annyiban hódol emléküknél, amennyiben a hatalmat és dicsőséget a belső béke kivívására fordították.

A szekularizált értékrend legfőbb politikai rendező elvéhez, a belső békéhez a dinamikus, aktív, cselekvésre hajtóértékek egész sora kapcsolódik. Bátorság, erő, harc, küzdelem, fortély, cselvetés (az utóbbiak mint a hatékony cselekvés segítőitársai): ezek veszik körül a béke eszményét. A katonai jártasság és általában a hozzáértés a megítéltetés alapvető kritériumai közé tartozik. A művészeteknek és a tudománynak kevesebb jelentőséget tulajdonít, mint kibontakozó reneszánsz korától elvárnánk, de nem maradnak ki látóköréből ezek sem. Történetírói öntudatát nem rejti véka alá, cselekvő szerepének tudatában van. Büszkén említi a székely rovásírást, érvként használja arra, hogy nem kulturálatlan tömeg nyomult be „Pannóniába”, de nem keresi erőszakoltan az ősi népek vélt művelődés nyomait. Gyönyörködik a visegrádi vár falainak méltóságteljes művészetében, és műtárgyként is csodálja a koronát, „amelyet egykor csodálatos művészettel Szent István király fej ereklýéinek díszeként készítettek”. A kivándó belső béke, a harc és küzdelem, a művészet és tudomány alkotó, cselekvő értékei mellett a bezárkózás és befelé fordulás eszményei elenyésznek, sőt egyáltalán nem is jutnak szerephez.

Thuróczy János több száz oldalas könyvében egyszer sem sóhajt föl, pedig szól szánnivalóról, egyszer sem panaszkodik, pedig eleget ír ármányról és viszályról, egyszer sem fogja el a félelem bénító szelleme, pedig pontosan számba veszi az összes ellenfelet és ellenséget, egyszer sem mond csüggesztő jóslatot, pedig lát akadályokat, egyszer sem bámul reménytelenül maga elé, pedig megjelennek elbeszélésének lapjain a véres vereségek, a csatából megfutó hadak, égő városok, fölperzselt falvak, ír az egy-egy török betörés alkalmával ezerszám fogságba hajtott emberekről.

A történelem tüze vészjóslóan fölparázlik, de Thuróczynak eszébe sem jut, hogy itt talán egy országot ítélnék máglyahalálra. Az esendőségek az ő elméjében még megtámogathatók, a viszályok leküzdhetők, a vereségek pedig csak ideiglenesek. A látóköre fölött magasodó eget nem takarják baljós felhők: a nap, a hold és a csillagok ragyognak rá. Az élet szabad vállalkozás. Valahol talán már készülnek Aragóniai Ferdinánd és Kasztíliai Izabella hajóira a vitorlák, amiket majd nyugatnak feszít a szél. Ekkor még Magyarország nem „szegény hazánk”, mint a 16-17. századi történészek említik, hanem erő és akarat, még esélye van, hogy alakítóan vegyen részt az újkori Európa kibontakozásában. A jövő nagy, nyitott kapu, s a feléje vezető úton, ahogy Thuróczy látja, mint egy dúsan rakott szekér, méltóságteljesen közeledik az ország. Mit ország, birodalom!

1980

KAZINCZY FERENC

Úgy hírlott, 1831 nyarán orosz és román só szállítók hurcolták be a kolerát Galíciából. Az északkeleti vármegyékben föllobbant a láz, a járvány kisvártatva ellepte Ugocsát, Ungvárt, Bereget, Szatmárt. Kassán már régtől vörös szekéren szedték össze a sintérek az agyonvert ebeket, most hatalmas fekete szekér járta az utcákat, s ahol beteget jelentettek, ott megállt a halál színű fogat, s a szerencsétlent erőnek erejével földobták rá, s vitték az ispotályba. A járvány sújtotta községeket vesztegzár alá helyezték. Így kerítették be Szatmárcsekét is, ahol Kölcsey Ferenc lakott. Kazinczy, aki sűrű leveleiben mint egy megbízott tudósító számolt be a járvány eseményeiről, aggódott érte. Több levélben is megemlítette panaszosan, hogy nincs híre Kölcseyről. „Mely embert veszítünk, ha őtet veszítjük el!” – írta a bakonybéli apátnak, Guzmics Izidornak július 10-én. Alig egy hónappal később érte kondult meg a harang, a vész elérte Sárospatak környékét, s három nap alatt végzett vele. Hetvenkét éves volt.

Eszteendőre rá, 1832 szeptemberében közgyűlésre jöttek össze a Tudós Társaság tagjai Pesten, s megemlékeztek az elhunyt Kazinczyról. A emlékbeszédet Kölcsey Ferenc tartotta. Sötétlőn tette föl a kérdést: mi lesz a sorsa Kazinczy szellemének abban az országban, hol elfeledték Zrínyi Miklóst, nem ismerték Faludit, Révairól nem akartak hallani, Baróti Szabót, Virágot meg sem siratták?

Komor jóslata bevált. Kazinczy Ferenc emlékét belepte az idő, s a nemzet tudata nem őrizte meg úgy, ahogy érdemelte volna. A középiskolát végzettek jó, ha néhány halvány mondatot tudnak nyelvújító harcáról, s talán egy-két címet sorolnak munkái közül, de ezeket sem olvasták. Nem versengenek érte a tudósok sem. Utoljára Négyesy László írt róla összefoglaló könyvet, annak is már ötven éve. 1945 óta mindössze ketten méltatták munkásságát beható tanulmányozásra: Szauder József és Sinkó Ervin. S levelezése bővült egy kötettel. De műveinek összegyűjtött kiadására másfél század alatt nem tudott sort keríteni az ország, kritikai kiadását nem is tervezik. Az utolsó áttekintő válogatás húsz éve hagyta el a nyomdát, Szauder József rendezte sajtó alá. Közben olyan idő következett, hogy csökkent a közérdeklődés a régi magyar irodalom iránt, kevesebb óraszám és tananyag jutott rá az iskolákban is, kutatás és oktatás egyaránt az újabb korok történelmét és művelődését állította előtérbe.

Különös örömmel és nyomatékkal kell tehát megemlékeznünk arról, hogy e méltatlanul mostohán kezelt klasszikusunkat most legszebb és legrangosabb könyvsorozatunk vette szárnyai alá. Az Illés Endre által életre hívott Magyar Remekírók sorozata két kötetben bocsátotta közre Kazinczy Ferenc válogatott műveit, a húsz évvel ezelőttinél valamivel bővebb terjedelemben. A válogatást Szauder Józsefné, Szauder József özvegye gondozta. Az első kötetben olvashatók Kazinczy legszebb versei, legjobb műfordításai és tanulmányai, valamint teljes terjedelmében a *Pályám emlékezete*, a *Fogságom naplója*, az *Erdélyi levelek* és hazai útirajzai. A második kötet a személyes levelezésből ad ízelítőt, igazán nem többet, mert noha a kötet terjedelme megközelíti az ezer lapot, így is csak alig egyhuszada a levelezés eddig föltárt teljes terjedelmének.

A történész, kiváltképp ha a legújabb kor ízlését és értékrendszerét vizsgálja, nem okvetlen a pálya belső ívét próbálja rekonstruálni a válogatás révén eléje tárt anyag alapján, hanem arra a talányos, sőt rejtelmes kérdésre keresi a választ, hogy mi lehet az a fluidum ebben az életműben, ami hűvös, tartózkodó közömbösséget, sőt néha már idegenkedést vált ki az utókorból a széphalmi mester iránt. Mert az emlék mostoha sorsát nem szabad erőszakoltan az újabb nemzedékek – mint Kazinczy nevezte: „az ó, maradék” – rovására írni, míg megfelelő érvekkel bizonyítva nem látszik az elmarasztalás jogosultsága. Nem találhatunk-e magukban a művekben is támpontot a mellőztetésre?

Lássuk mindenekelőtt a verseket. Kazinczy kétségtelenül nem volt korszakfordító költői talentum, de hogy poézise úgyszólván tökéletesen kihullott a nemzet emlékezetéből, az nemcsak a bűvös, mágikus sugárzásnak, tehetségének szerényebb mértékére vall, hanem szerepet játszik benne a hagyományos magyar közízlés és irodalmi iskolázottság. Korszaktipológiával szólva nálunk a barokkhoz és romantikához hasonló alkatú művek könnyebben utat találnak az olvasók szívéhez és lelkéhez, mint a klasszikus mintákhoz igazodók. Ezért nem volt nálunk soha Corneille- és Racine-kultusz, s ezért nem volt sok igazi híve Goethének és Schillernek sem. De a gondolatformákat, toposzokat tudatosan alkalmazó közvetett önkifejezés akadályozta és akadályozza mindmáig Csokonai és Berzsenyi igazi érvényesülését is. Az irodalmi mintákon keresztül történő közvetett önkifejezést Szerb Antal másodlagosnak, szekundér jellegűnek nevezte, a szó árnyalatával fogalmazva meg mindjárt értékítéletét. Pedig a közvetettség nem másodlagos esztétikai minőség, sőt nem is esztétikai minőség, hanem csak formai jelleg, fölépítésbeli adottság, és iskolázottság vagy megszokás dolga, hogy az olvasó élvezni képes-e leleményeit.

Kazinczy a maga klasszikus mintákat szem előtt tartó verseit ugyanolyan átélt szenvedéllyel és zaklatott lelkiállapotban írta, mint a romantikusok, akik zabolátlanul és közvetlenül nyilvánították ki érzelmeiket és élményeiket. Kazinczy Thália számolt be arról, hogy apja éjjel gyakorta fölriadt, mert álmában eszébe ötlött egy-egy versrészlet, s krétával sebtében az ajtó lapjára írta, hogy el ne feledje. Másnap aztán gonddal-bajjal próbálta kisilabizálni és együvé rakni a szavakat. Sok verse fölött eljárt az idő, de a legszebbek máig élnek. *Az Ő képe* című szonett, amit a feleségéhez írt, a magyar költészet egyik legszebb szerelmes verse, vagy talán helyesebb volna úgy fogalmazni, érzelembefejező verse. A második oktáva utolsó két sorának gondolatformáját („így szólott, így járt, így mozgott, ölembe így süllyede...”) Horváth János egészen Adyig asszociálta: „Itt pihent, csókolt, az ölembe hullt”. A modern ízlés örömmel fogadhatja, sőt az értékelheti igazán *A békák* kiváló, karikírozó humorát s *A lengeséghez* című nagy késői vers metafizikai távlatát. Kár, hogy ez utóbbi kimaradt az egyébként körültekintő válogatásból.

A Pályám emlékezete és a *Fogságom naplója* magas esztétikai színvonalon, méltóképpen kapcsolódik a magyar emlékirat-irodalom láncolatához, mely Bethlentől és Rákóczitól éppen Kazinczyn, Bölöni Farkason, Széchenyin, Jósikán keresztül Károlyiig, Kassáig és azon is túl egészen máig a magyar prózaírás alighanem legértékesebb láncolata. De a két önéletrajzi írás mellett nem szabad árnyékban maradnia az *Erdélyi leveleknek* sem. Kazinczy 1816-ban három hónapot töltött Erdélyben, élményeiről gróf Desseffy Józsefnek számolt be, s levél formában írott útbeszámolóiból önálló prózai mű kerekedett. Kazinczy sokat bajlódott vele, vagy tizenháromszor írta át, ám közkeletű irodalomtörténeti felfogás szerint inkább csak a nemzeti öntudat mozgósításában betöltött szerepe érdemel méltánylást, mint esztétikai értéke. Ez nyilvánvaló tévedés. Az aprólékosan kidolgozott útirajz bővelkedik remek részletekben. Egy-egy városképet, nevezetes épületet, templomot olyan tárgyas szellemben ragad meg, olyan tiszta színekkel, nagy távlatlalt, pontos kontúrokkal fest le, hogy méltán idézi emlékezetünkbe kedvelt festőjét, Claude Lorraint.

Emberi alakját szokták oly törekenynek, légiesnek ábrázolni, mint aki csak könyvekkel élt, klasszikusokkal táplálkozott, ideák közt lebegett, idegenül a földi valótól. Mint aki az első „filozopter” volt a magyar irodalomban. Ez a kép alapjában hamis. Kazinczy filigrán testalkathoz sokszínű, erős lélek társult. Hogy is bírta volna máskülönben a hat és fél esztendei várfogságot, amiből 1799 napot bilincsbe verve, láncon töltött? Hogyan viselte volna el máskülönben az állandó nélkülözést, a szegénységet, a szüntelen idegőrlő vagyoni jogi pereskedést a családdal? Halála előtt három héttel még arra intette Emil nevű fiát, hogy ha már mindenáron a katonatiszti pályát választja, s erről semmiképp magát lebeszélni nem engedi, akkor legalább ne a lovassághoz kérje magát, hanem a gyalogsághoz, mert olcsóbb az öltöz-

ködés, és gondoljon öreg atyjára, aki képtelen volna előteremteni azt a kétezer forintot, amibe a lovassági felszerelés kerül.

Az állandó szegénységnél volt súlyosabb idegroppantó elem az életében. Attól az 1794-es decemberi hajnaltól kezdve, amikor anyja házában felzörgették az ulánusok, attól az órától kezdve, hogy kimondták fejére a halálos ítéletet, a félelem sötét árnyékként kísérté egész életét. Mikor zörgetik fel újra, mikor verik bilincsbe ismét, a börtönajtó csapódását, a lánc csörgését nem lehetett elfelejteni.

Nem irodalomtörténetbe, hanem inkább novellába illő a következő epizód. Kazinczy 1815. április 25-én Bécsbe érkezik feleségével és leányával. Emlékeznünk kell arra, hogy ez a száznapos uralom időszaka. Több mint egy hónapja Párizsban tombol a nép, Napóleon újra császár, a leendő szent szövetség országai kétségbeesetten fontolgatják, mitévők legyenek. Az uralkodók tanácskozássra gyűlnek össze Bécsben, Kazinczy látja is Ferenc császárt, Sándor cárt és Frigyes Vilmos porosz királyt, amint kíséretükkel ellovagolnak az utcán. Május 5-én gróf Eszterházy József zempléni főispánhoz hivatalos ebédre. Török Zsófia szállásukon marad, mert meghűlt. Az ebédelés közben politizálnak. Bajzáth József veszprémi püspök, aki akkor a magyar kancellária előadója volt, kegyetlenül szidja a franciákat, kardélre hányná mind, még a csecsemőket is, mondja. Kazinczy úgy véli, „egy nagy egésznek a gyűlölése mindig igazságtalanság”. Szóba kerül az asztalnál még az újra megerősödő szabadkőműves mozgalom is: nyilván a franciák tüzére hordja a fát. Veszélyes téma, Kazinczy nem szól. Hanem amikor hazaérkezik, Török Zsófia avval fogadja, hogy a rendőrségen keresztül egy bizonyos gróf Arnsperger kereste, s kéri, jelenjék meg nála másnap reggel nyolc órakor a Lichtenstein-palotában, minden iratával. Kazinczy megretten, nyilván máris jelentették a déli beszélgetést. Merő rémületben telik el az éjszaka. Reggel ott áll a gróf előtt sápadtan. – Ön nemde szépíró? – kérdi a gróf. Schönschreiber, ugye? Legalább a rendőrség így igazított útba. – Kazinczy tovább sápad. – Mert ha szépíró, folytatja a gróf, megtenné-e a szívességet, hogy a bajor király számára lemásol itt egynéhány jegyzetet? A kongresszusnak kívánják benyújtani, s okvetlen szép írásra van szükség. – Kazinczy ekkor már föllélegzik, s elmagyarázza, hogy ő nem kalligráfiai, hanem stilisztikai értelemben szépíró, s ily feladatokat el nem vállalhat, egyébként is már utazik haza Magyarországra.

Kedves, vidám anekdota volna ez a történet, jóízűen el lehetne mesélni, ha a mosolyt nem fagyasztaná meg Kazinczy kiegészítő megjegyzése. Az ebédre és rákövetkező nap megesett mulatságos félreértésről három hónappal később, augusztus 7-én számol be erdélyi barátjának, Cserey Miklósnak. S akkor, negyedév múltán még mindig összerándul a gyomra, s az epizódhoz hozzáteszi, hogy talán mégis valami ördögi kelepécét állítottak neki, amitől csak józan lélekjelenléte mentette meg. Ki hálózta volna be és miért, erről nem szól a levél. A fenyegetettség, mint valami sötét misztérium lebeg a sorok fölött.

Így élt Kazinczy, félelemben, aggodalomban, készen arra, hogy irataival bármikor megjelenjék egy számonkérőszék előtt, ahol megvádolják valamivel, amit nem mondott, meggyanúsítják valamivel, amit nem tett. Így élt Kazinczy, csapdát sejtve, kelepécét gyanítva maga körül napról napra, mert tapasztalta már a hatalom útjait, ismerte az önkény természetét.

Mégsem volna helyes, ha a múzsák iránt rajongó széplélek közkeletű képét egyszerűen félretolnánk, és a félelem diagnózisával helyettesítenénk. Ez sem a teljes Kazinczy. A teljes képhez hozzátartozik a biedermeier polgár, aki eldicsekszik avval, milyen házas a felesége, aki gyermekeit – nyolc volt – az ajtófélfához állítja, fejük fölött pennával vonalat húz, s odaírja nevüket, hogy hetek múlva ellenőrizze, nőttek-e. Aki kertjében maga ülteti fáit, vagy legalábbis gondosan ügyel arra, hogy az ültetésnél jelen legyen, amikor a kertész dolgozik. Aki nemcsak ítézi véleménnyel traktálja levelezőtársait, hanem betegségek kúrálására alkalmas házi szerekre is beszámol. Berzsenyivel közös barátjának, Sárközy Istvánnak írja

Somogyországba: „Én a te házad népéről, édes barátom, felséges ideákat vontam le. Leányodnak tiszteletre méltó személynek kell lenni, feleséged pedig aszerént, amit felőle mindentől hallék, valóban az. Ha megbotlása következéseiből még nem tért magához, kérlek, éltesd az itt következő flastrommal, melyet feleségem diktál azon szíves óhajtással, hogy barátnédnál oly foganatos legyen, mint az itt mindennél, aki vele élt: 1 font sárga viasz, 1 font ó háj, 1 font juhfaggyú, 1 font faolaj, 1 font fehér szurok. A hájat és a faggyút olvaszd együvé. Az olajat lágy melegen töltsd belé. Úgy jó belé a sárga viasz. Ekkor a magas lábú serpenyőt vedd el a tűztől s a megtört fehér szurkot hagyd benne elolvadni. Ekkor szűrd által valamely rongy által jól kifacsarva egy edénybe s kész a flastrom...”

Gyermekeit nem adja iskolába, hanem maga neveli őket. A betűvetést négy és egynegyed éves korban kezdi. Nem oktatólag, hanem játékosan, a figyelmet, kedvet és érdeklődést fölkeltve, mint egy modern reformpedagógus. Ül az asztalnál, kését feltartja, s megnevezi az I-t. Azután keresztülveti a késen a villát, s mondja: X. Továbbá késéből és villájából V betűt csinál, s alátévén a kanalat, Y lesz belőle. A pohár karimájáról az O betűt tanítja... (Vay Miklósnénak, 1812.)

A jellemrajz még mindég nem teljes. Most el kell távolodnunk Széphalomtól és föl kell idéznünk képzeletünkben a nagyváradi templomot. 1805. április 15. van. Gyászoló tömeg, áll a ravatal. Hosszú orrú, kínzott arcú poéta verset olvas föl. Ez Csokonai Vitéz Mihály. Versének címe: *A lélek halhatatlansága*. Utolsó szereplése, itt hül meg, s kap halálos tüdőgyulladást. Aki a ravatalon fekszik, gróf Rhédey Lajosné született Kacsándy Theréz. Húsz évvel korábban ifjú hölgy volt, s Kassán Kazinczy barátnői közé tartozott. A szép rózsák körét Szauder József egy kiváló tanulmányban ötre tette. Kacsándy Zsuzsanna, Kacsándy Theréz, Radvánszky Theréz, Radvánszky Polyxenia és Bárczay Ferencné, Jeanette. Kazinczy katonatiszt öccse, László, nem kis irigységgel írta egyik levelében, hogy bátyja alighanem igen szerencsés lett volna, ha a világnak azon a felén születik, ahol több feleséget szokás tartani. Szauder József szerint az egyszerre több hölgy iránt föllobbanó vonzalom egyik nevelője és kialakító forrása volt Kazinczy irodalmias transzfigurációinak, rejtőzködő, közvetett önkifejezési módjának, melyben az életélmények és az irodalmi élmények szüntelenül áttűnnek, átjátszanak egymásba. A legmélyebb és legtartósabb kapcsolat Kacsándy Zsuzsannához fűzte, s aztán egyszer csak, évtizedekkel később, fölbukkant Kazinczy életében Zsuzsanna tizenhat éves, gyönyörű leánya, gróf Gyulay Karolina. Szauder megkapó, morbid szerelmes viszonynak nevezte azt a vonzalmat, ami 1809-től 1829-ig állt fenn a szellemes, okos, elbájoló öregember és a kezdetben nyilván csak kacérkodó szép lány között.

S ezalatt nem szűnt meg felesége dicséretével. „Sophie nekem, és sok esztendőig, nem feleségem volt, hanem szeretőm, még akkor is nem feleségem, hanem szeretőm, midőn gyermekemet tejévei táplálta. Feketébb és kedvesb színű fonalakból soha ember életét a párkák nem fonták, s így még ma is, öregségem végnapjaiban; s hogy bajaimat ily lélekkel viselem, az nem hideg bölcsesség, hanem hála érzése” – írta a *Pályám emlékezete* utolsó lapjain.

Így teljes Kazinczy arcképe. Az irodalomért rajongó esztéta mellett ott áll a titkosrendőrségtől megfélemlített, börtön sújtotta és mégis töretlenül dolgozó író, az aggodalmak közt élő mellett ott áll a családjáért csendes, boldog derűvel munkálkodó férj és apa, az apa és férj mellett ott áll a széptevő, szerelemre lobbanó, még hajlott korában is vonzó férfi, s emellett megint csak a hűséges, az érzelmeiben is kitartó és állhatatos, amellet meg a félelemtől gyötört, s megint a rajongó, derűs irodalmár. Kazinczy látszólag egymást ütő jellemvonásai úgy fonódnak egymásba, mint egy több témájú fűgyszerkezet kergetőző szólamai.

Az irodalmárt és történészt persze csábítja a logikai hajlam, hogy e futamokból egyet fő-témává kiemeljen, s ennek rendelje alá a többit. De Kazinczy alakját nem szabad vértelenné

fakítanunk látványos és áttekinthető sémák kedvéért. Úgy kell elfogadnunk és megőriznünk, ahogy költészete, prózája és hatalmas levelezése élénk állítja: esendőn és vonzón. Az életmű sugalmazására kell bízunk magunkat. S hogy a művek sugározzák a jellemet, ez arra vall, hogy nem lebecsülendő esztétikai erejük van.

Annál nehezebb megindokolni az utókor furcsa amnéziáját, a feledést, a közönyt és az idegenkedést. Látjuk, arca és aggodalma, félelme és szenvedélye a mienk is lehetne. Talán eszméi vetnek a mai ember elé oly zavarba ejtő tanúságot, amivel nem szívesen néz szembe és inkább elfordul tőle? Meg nem valósult remények tükre volna talán a széphalmi mester? Hiszen már Ady azt mondta, „egy kicsit Kazinczyak vagyunk mind, akik itt gondolkozunk és szomorkodunk”. A történelem be nem váltott ígéreteit, reménytelen adósságlevelét lobogtatná szemünk előtt? Talán éppen az fordít el tőle, amihez legszívesebben vonzódnánk?

Kazinczy makacs, konok, hajthatatlan ember volt, rögeszmésen ragaszkodott ifjúkori eszméihez. Volt neki is egy darabontkorszaka. Amikor II. József fölborította a régi magyar vármegyerendszert, és helyette tíz kerületre osztotta az országot, Kazinczy 1786-ban a megyei szolgálatból átlépett a császári szolgálatba, s későbbi apósa, gróf Török Lajos mellett elvállalta a kassai kerület iskolafelügyeleti tisztét. Ezt soha nem bánta meg. Önéletírásában s roppant levelezésében bármikor került is szóba ez a korszak, mindig szeretettel emlékezett róla. Hitt abban, hogy meg lehet változtatni a magyar életet, és hozzá lehet idomítani Európához. Hithű jozefinizmusa voltaképpen a legmélyebb és legigazabb hazafiságból eredt.

A *Pályám emlékezetében* ekképpen foglalta össze híres elvi vitáját Berzevíczy Gergellyel: „Neki a kozmopolitizmus vala minden: nekem minden a nacionalizmus; én a kozmopolitizmust csak annak néztem, amitől a nacionalizmusnak nemességet kell átvenni: ő minden nemzetet egy nemzetté szeretett volna összeolvasztani, mint utolsó esztendeiben minden vallást egy vallássá.” Kazinczyt a megnemesített, fölemelt, kultúrával átítatott nemzeti gondolat vezette egész pályáján. A kiváló szerb költőhöz, Musiczky Luciánhoz intézett levele tanúsítja, hogy nem ismerte a más népeket lenéző, másokat elnyomni akaró nacionalizmust.

Választott feladatának a nemzet művelődésének föllendítését, európai színvonalra emelését tekintette. A hagyományos nemzeti műltszemléletet korszerűtlennek és országellenesnek tartotta, mélyen megvetette a nemesi vármegyerendszer korrupt beltenyészetét: szeme előtt egy fölvilágosult, kiművelt nemzet képe lebegett, amely otthon érzi magát Európában, és békében él környezetével.

Mivel a nemzeti gondolatot lelkébe zárta, nem kedvelte a hazafias jelszavakat. Amikor 1816-ban Kisfaludy Károly közreadta *Hunyadiját*, mérgesen jegyezte meg Pázmándi Horváth Endrének, hogy ő bizony kihagyatta volna az előbeszédet, vagy legalább ezt a sorát: „Drámát nem úgy írtam, mint poéta, hanem mint hazafi.” Drámát csak poétaként szabad írni – fortzogott Kazinczy –, „nem-poéta hazafinak nem szabad”.

Ő még nem látott ellentétet a témaszerű hazafiságtól tartózkodó tiszta poézis és a hűséges nemzeti elkötelezettség között. Ellenkezőleg. Elméjében a nyelvet, kultúrát, nemzetet művelő tiszta művészet éppen a tiszta hazafiság eszményképéhez társult. Félreértés azt hinni, hogy a magyar jakobinus mozgalom véres bukása vezette óvatosságból erre a gondolatra, és a nyelv művelés csak pótcselekvés volt számára, s alig várta, hogy nyíltan fogalmazza meg elveit, a politika nyelvén. A politika mítoszait élő későbbi korok elképzelni sem tudták, hogy a mozgalmakban szívvel-lélekkel részt vevő Kazinczy mindig és kezdetől a művelődés elvét tartotta magasabbrendűnek. Hogy a kultúrában oly nagy távlatú emberi értékek megtestesülését látta, amelyekhez a lepkeéletű mozgalmak nem érnek föl. Kazinczy pályáját nem a politikai cselekvés megszakítottaságára, hanem a kultúraelv folyamatosságára kell fölépítenie a történészeknek.

És éppen ebben a hitben lehet megtalálni a később elidegenítőleg ható mozzanatot. Kazinczy a ráció századának javíthatatlan idealistája volt. Forgassuk csak a *Tübingai pályamű*-vet. Milyen gyermeteg, naiv hittel bízott az észérvek meggyőző erejében. Azt képzelte, hogy a szépen, szabatosan kifejtett logika majd elrendezi az összekuszált szálakat, a világos argumentáció rendbe hozza az elrontott ügyeket. Elődje volt ebben mindazoknak az ábrándos lelkű, csodálkozó szemű íróknak, akik a nemzetiségi kérdést a ráció és a benevolencia csillagzata alatt egy csapásra elsimíthatónak álmodták a világban, miközben ügyes álarcokba öltözött ravasz, gátlástalan és gonosz nacionalizmusok szent szövetségekbe tömörülve az anyanyelvelfojtás célratörő fortélyait eszelték ki. Európa nem honorálta a humanistáit, s még emléküket is elfonnyasztotta. A pántlikás-bokrétás hazafiaskodás nálunk is mindig hangosabb tapsot aratott, mint a széphalmi mester mélyenszántó és mégis magasröptű európai magyarsága.

„Szegény Kazinczy” – mondta Ady. Szegény Kazinczy, mondjuk mi is szánnalommal és szeretettel.

1980

SZÉCHENYI ISTVÁN

Fenn a Pireneusokban, festői, vad vidéken van az a vendégfogadó, ahol Széchenyi István 1825. július 25-én megszállt. Hagymaleves illata terjengett a levegőben, és a szobába behallatszott a spanyol öszvérhajcsárok lármája. Másnap hajnalban a felkelő nappal indult útnak a Pic du Midi felé. Két tagbaszakadt, pásztor vezette. Mezítláb mentek a járhatatlan, meredek sziklaúton. Egyetlen rossz lépés, s a magasságba törő a mélybe zuhan. Széchenyi hirtelen elszédült, és nem tudta tovább folytatni az utat. A két francia hegyipásztor inkább holtan, mint elevenen vitte vissza a menedékházba. Amikor jobban lett, följegyezte *Napló*jába: „Nem ismerek borzalmasabb érzést, mint mélység felett lebegni, amelybe az ember azt hiszi, minden pillanatban belezuhanhat. Lábtörés, sőt nyaktörés is semmiség – de néhány ezer lábnyi zuhanás, az irtózatos!”

Egész életében mélységek fölött járt, szakadék szélén egyensúlyozott, és gyötrő óráiban sokszor félt attól, hogy zuhanásával egy egész nemzetet magával ránt. *Napló*ja a lélek belső küzdelmeinek terepére vezeti el az olvasót. A történelmi események krónikájából meglepően keveset közöl. Ezért Sötér István jogosan indítja tanulmányát avval a mondattal, hogy „Széchenyi naplói csaknem folyamatosan kísérek végig egy életet, de ebből az életből annál kevesebbet mutatnak meg, minél több történik benne.” A reformkor, a szabadságharc és a bukás utáni korszak eseménynaptára csakugyan nem állítható össze a *Napló* alapján, de a mélység fölött egyensúlyozó reformer személye tökéletesen kirajzolódik. A történész talán szívesen jutna néhány titokhoz a történelem vegykonyhájából, de az irodalmárnak éppen abban a formában értékes a *Napló*, ahogy van, mert a történelmi korral együtt élő lélek, ízlés és szellem belső világába kalauzolja el.

* * *

*Napló*ját Széchenyi István 1814-ben kezdte el vezetni, amikor a napóleoni háborúk után fiatal huszártisztként visszatért Bécsbe. A *Napló* 1820-ig nem folyamatos, hosszabb-rövidebb szünetek szakítják meg, 1820-tól 1848 szeptemberéig folyamatosan halad, majd szellemi összeomlása idején újra szünetel, ekkor hosszú évekre, hogy aztán 1859 őszétől 1860 tavaszáig már csak alig fél év eseményei kerüljenek a lapokra. Az utolsó mondatot hat nappal az öngyilkossága előtt vetette papírra: „Nem tudom megmenteni magam!”

A *Naplóról* nincsen teljes képünk. Széchenyi végrendelete szerint hűséges titkára, Tasner Antal gondosan átfésülte a szöveget, és könyörtelenül megsemmisítette azokat a részeket – néhol mondatokat, néhol egész lapokat –, amelyek felfogása és ízlése szerint nem kerülhettek az utókor elé. A történelem grimasza, hogy csonkítatlanul csak azokat a részeket ismerjük, amelyeket egy házkutatás során lefoglalt és visszatartott az osztrák titkosrendőrség. Ezek később magyar kézbe kerültek, és Károlyi Árpád adta közre őket 1921-ben. A Tasner által cenzúrázott anyagot, a *Napló* zömét Viszota Gyula rendezte sajtó alá 1925 és 1939 között.

A *Napló* alapnyelve német, ezt kisebb-nagyobb francia, angol és magyar részletek, főleg idézetek szakítják meg. A *Napló* teljes fennmaradt anyagának mindmáig nincsen magyar nyelvű kiadása. A Gondolat Könyvkiadó gondozásában megjelent másfél ezer oldalas hatalmas kötet sem teljes, hanem mintegy harmadát közli az egésznek. Eddig legtöbbet. A válogatást a kiváló filológus szakember, Oltványi Ambrus készítette. Ő készítette a csaknem kétszáz lapot kitevő, alapos jegyzetanyagot, amely jelentékenyen segíti a szövegben való tájékozódást, és ő írta a *Napló* keletkezését és sorsát elbeszélő utószót. A kötet élén Sötér István tanulmánya áll.

* * *

A *Napló* szövegét Jékely Zoltán és Györffy Miklós fordította. Az 1828-ig terjedő és irodalmilag értékeesebb, szebb, gazdagabb fejezetek Jékely átültetésében szólnak meg, az 1829 utániak pedig Györffy keze alatt készültek. Kettőjük munkájáról érdemes részletesebben megemlékeznünk. Fordításirodalmunk, kiváltképp a prózafordítás jól működő szakiparrá változott az elmúlt időkben. Évente mintegy három-négyszáz kötetet fordítanak nálunk le, és ennek a hatalmas mennyiségnek az átlagszínvonala jónak mondható: a legtöbb ugyan kicsit szürke és gépies, de megbízható, pontos és hasznavehető könyv. Jékely Zoltán és Györffy Miklós munkája kiemelkedik ebből a tisztaságból, és a magyar műfordítás-irodalom legjobb teljesítményei közé tartozik. Széchenyi *Naplója* az ő tolmácsolásukban olyan tiszta, szép nyelven csendül fel, ami csak az egészen kivételes művek sajátja.

Széchenyi kezdettől nagy romantikus író volt – Németh László vette ezt elsőnek észre –, de olyan író, akinek a stílus, a nyelvi kifejezés volt a legnehezebb gondja. Alkatilag hiányzott belőle a természetes, könnyed szárnyalás, mégis fölküzdötte magát a reformkori irodalom színvonalára. Magyar nyelven írt művei bonyolult gondolatvezetésük ellenére tele vannak érzékletes, eleven, nagyszerűen láttató részletekkel, és a magyar értekező próza legjobb kezdeményezései közé tartoznak. A fordítás most a bécsi köznyelven írt és írásművészetileg kevésbé értékes *Napló*-t ezeknek a legjobb részeknek a fényébe vonja. A varázslat eszközei annyira finomak, hogy szinte nem is érhetők tetten, pedig a könyv lapjain a szemünk előtt teremődik meg egy olyan reformkori magyar nyelv, amely a valóságban soha nem létezett, de talán létezhetett volna, ha a körülmények szerencsésebben alakulnak. A *Napló* fordításában végbemenő stílusbravúr csak Weöres Sándor *Psychéjéhez* hasonlítható. Hogy ez eredeti műben megengedhető, de fordításban hamisítás? Aligha. Az író Széchenyi, igaz, a késői nagy műben, a Döblingben keletkezett *Nagy Szatírában* bontakozott ki teljes jelentőségében, de oroszlánkörmei a *Napló* korai fejezeteiben is megmutatkoznak, ha nem is a nyelvi kifejezés külső rétegében, hanem lejjebb, az elmélkedő gondolatok és önmegfigyelés mélyebb köreiből. A kivételes értékű magyar nyelvű tolmácsolás most ezek színvonalára hozza a stílust, egyeztetve Széchenyi értekező prózájának lapjaival.

* * *

„Tudom, gyűlölni fognak, a hálátlanok, valameddig élek, és hamvaimat szétszórják és hamar elfelejtik. De mégis elég boldog leszek, ha életem utolsó óráján azt mondhatom: »Él egy ifjú ember, ki általam lett boldogabb, mint amilyen nélkülüm lehetett volna.«” Íme a tragikus hősiesség megfogalmazása 1819-ből. Ez a *Napló* alaphangja, ez a magatartás kíséri végig Széchenyi egész életét a végső kétségbeesés pillanatáig, amikor döblingi szobájában homlokának fordítja a pisztoly csövét. A mélység, a szakadék fölött járó ember szava ez, akit gyötör a zuhanás rémlátomása, és mégis vállalja a meredélyt, bármily csekély eredménnyel kárpótolja is küzdelmes fáradságát a jövő. Pedig nem vakmerő alkat, nem ismeri a veszéllyel való szembenézés örömét, politikai harcokban és gyakori utazásai alatt tengeri viharok idején ugyanaz a félelem fogja el, ritkán adódnak felszabadult pillanatok az életében. 1836 februárjában, házassága első napjaiban boldog, egyébként szüntelen aggodalom és önkínzás gyötri.

1821 nyarán katonai szolgálatban Erdélybe indul. Nagyváradon hallja a hírt, hogy a Körös kiáradt, Telegden elsodorta a töltést, s a postaút járhatatlanná vált. Lebeszél a továbbutazásról. Ő azonban letér az útról, átvág a hegyeken, s célba érkezik. A *Napló*ban nem számol be részletesen a merész kalandról, hanem csak a tanulságot fogalmazza meg lakonikus tömörséggel: „(...) az életben soha, semmiféle vállalkozástól nem szabad visszarettenni: hanem elszántan kitartani, amíg hideg és nyugodt tekintettel *személyesen* meg nem győződünk a lehetetlenségről.” Alighanem egész reformer magatartásának ez a mondat a kulcsa, ez tárja föl hajlamát, lelki diszpozícióját: a lehetetlennel számolni kell, ami lehetetlen, abba már nem szabad belevágni, de hogy hol van a lehetetlen határa, arról személyesen kell meggyőződni,

hogy józan tapasztalatot szerezzen az ember, és amíg meg nem győződik, hogy már nincsen tovább semmiféle járható út, addig előre kell haladnia.

Széchenyinek a *Napló*ból kibontakozó sorsa olyan, mint egy Ibsen-dráma. Amikor az első világháború kitörése előtt éppen száz évvel följegyzik az első mondatokat, akkor már végbement egy jóvátehetetlen esemény az életében, és ennek következményeit végzetszerűen hurcolja magával. Ibsen soha nem játszatja el a színpadon az egész drámát meghatározó első eseményt, és Széchenyi sem beszél róla, csak elejtett mondatokból és még inkább a mondatok mögött áramló érzelmekből következtethetünk rá. Az el nem mondott (vagy talán Tasner Antal által kihúzott) első felvonás arról szól, hogy Széchenyi a *Napló* kezdetét megelőző hónapokban beleszeretett egy angol arisztokrata leányába, Caroline Meade-be, aki Bécsben nevelkedett. Már korábban ismerte a lányt, s hűgának Selinának nevét karjára tetoválva hordta a háborúban. A Monarchia győztes fővárosa most soha nem látott fényben csillogott, s a parfümillatos báltermekben vigadozó arisztokráciának nem is volt fontosabb elfoglaltsága, mint a szerelem. Csakhogy amikor a fiatal huszárcapitány beleszeretett Caroline-ba, akkor az már bátyjának, Széchenyi Pálnak volt a felesége. A magas társaságnak pedig a jó vigassághoz elítélendő vétkesekre is szüksége volt: így lett Széchenyi István egyszerre elfajzott testvér és hűtlen férfi, aki bűnös viszonyt folytat sógornőjével, és hirtelen elhagyja egy másik asszonyért. A bélyeget rásütötték, és a rásütött bélyeg kísérte évtizedekig.

Ez tehát a megelőző ibseni felvonás, ami sok mindent megmagyaráz a későbbi eseményekből. Amikor felgördül a naplóbeli függöny, Széchenyi mint két nagy korszak határán álló hős bontakozik ki a homályból. A felvilágosodás és romantika mezsgyéjén indul útnak Bécsből, a rásütött bélyeggel, világjárásaira. Nápoly, Párizs, London, Konstantinápoly, Szmirna, Athén látja vendégül, megfordul Málta szigetén, bebarangolja Franciaországot, Itáliában hónapokat tölt műemlékek tanulmányozásával. És nem vállra vetett tarisznyával, vándorlegények módjára járja a vidékeket, hanem egész kis grófi udvartartást visz magával, útikalauz, kocsis, inas és szakács áll a rendelkezésére. Közben még katonatiszt, és bevonul ezredéhez szolgálat-tételre. Jelleme, alakja, gondolkodása, érzelmvilága, kedélye ezekben az években alakul ki véglegesen. Amikor 1825. november 3-án föláll a pozsonyi diétán, és megteszi híres felaján-lását a magyar tudós társaság alapítására, már kész ember. Életervébe akkor már minden be van írva, amit később végbevisz. Elvei, ideológiája, amit széchenyizmusnak nevezhetünk, lényegében hiánytalanul kiolvasható a *Napló* 1825-ig terjedő lapjaiból.

* * *

Elveinek fundamentuma a klasszicizmusba és a 18. század filozófiájának talajába épül. Ezért ő még nem a felszabadultan szárnyaló érzelmet és nem a rajongó lelkesedést eszményíti, hanem a józan magafegyelmességet. Azt írja: „...nem tartozik-e egy bizonyos nagyság elérésé-nek eszközei közé: gyakran az élet legválságosabb pillanataiban tartózkodónak látszani? Ellenben az őrzöngve kitörő szenvedély a pillanatra éppúgy, mint a jövőre nézve csak pusztulást vonhat maga után.” Később megállapítja: „...jelesen két dolog az, amitől függ, hogy egészségesek maradjunk: némi filozófia és egyenes, nyugodt testtartás.” Kedvelt író-filozófusai közé tartozik Voltaire, de már a húszas évek első felében a maga reformer ideológiájából származó kritikával olvassa. „Ifjú emberek számára veszedelmes, kik nem gondolkoznak és szívesen törnek le minden bilincset – a törvények ellen élnek és bármilyen újítást elfogadnak. És mégis kérdéses, hogy Voltaire művei több rosszat, mint jót okoztak. Toleranciát hirdet és ezt, istenemre, elegendőképp hirdetni nem lehet. Előítéletek ellen küzd – és azt tanácsolja az emberiségnek, hogy *gondolkozzék*.” A gondolkodásra nevelő filozófust elfogadja, a lázadásra vezetőtől óvakodik.

A tartózkodó nyugalom, józan gondolkodás és megértő türelem mellett az előző századtól örökölt legfőbb eszménye a nevelésbe vetett bizalom. Az az eszme, hogy az ember észérvek-

kel, jó példával és gyakorlattal belsőleg alakítható, sőt átalakítható, hogy a jellem nem születéstől meghatározott, hanem iskolázás révén kiművelt lelki minőség. És nemcsak az egyén, hanem az egész nemzet tulajdonságait az oktatás tereli helyes mederbe. „Annak, hogy egy nemzetet önvédelmi harcában naggyá, halhatatlanná tegyünk, a *nagyobb* rész nevelése a feltétele” – jegyzi föl *Naplójába* már 1819-ben, egy Itáliáról szóló angol útikönyvet olvasva. Idézi – magáévá téve – a könyv felvilágosult liberalizmusát: a nevelés olyan intézményesített forma, ami a fönnálló kormányzat szellemétől függ. Ezért ahol szabad a kormányzat és szabadelvű a nevelés, ott a jellem nyílt lesz és férfias, ahol pedig a kormányzat elnyomó, a nevelés pedig ennek megfelelően korlátozott, ott a karakter aljassá és kényszeredetté változik. E gondolat hasonmását Voltaire-nél is megtalálja, és kijegyzi a *Naplóban*: ha a nép rabszolga, a nemesség pedig dolyfös és tétlen, akkor az ország minden természetes bősége ellenére szegény marad.

A forradalmár ebből a gondolatmenetből kiindulva a kormányzati rend megdöntésére szervez mozgalmat, a felvilágosodás megszállottja viszont még egy feladatot rak a nevelő vállára. Ha „az emberiséget nem az alamizsnák teszik boldoggá, hanem – mint írja – a tanítás és a jó példa”, akkor bízni kell abban, hogy a tanítás és jó példa formálón hat a kormányzatra is, és az fokozatosan jó irányba fordul. A fiatal huszártiszt, aki részt vett a lipcsei csatában, a Bastille lerombolását, nagy íven, Napóleonnal kapcsolja össze elméjében, és úgy gondolja, hogy a forradalom előbb anarchiához, azután véres diktatúrához, végül pusztító háborúhoz vezet, ezért nem számba vehető megoldás. A történelem még ki nem próbált lehetősége: a nevelés.

* * *

A nevelés vakbuzgó hívét erős szálak fűzik a forradalom előtti 18. század eszméihez, Diderot, Voltaire, Rousseau tanaihoz, ugyanakkor gyorsan fejlődő korának is gyermeke. Mondhatjuk: felvilágosult romantikus. Kettős kötöttsége híven tükröződik a művészetek iránt megnyilatkozó érdeklődésében és finom fogékonyságában is. A zenében erősen vonzódik a klasszicizmushoz és a rokokóhoz, ízlését így fogalmazza meg: „(...) a kedvemre való muzsika csak egyszerű és kellemes lehet – azt mondhatnám: »valami pásztorinak kell benne lennie.«” Ismeri a korai romantikus irányzatot, Halévyt, Aubert-t, Bellinit, Lisztet, Paganinit, de kedvenc zeneszerzője Rossini, és kedvenc műfaja a romantikus nagyoperát megelőző „opera buffa”. A klasszicizmus, szentimentalizmus és rokokó az irodalmi ízléséből sem hiányzik, de itt erősebben hajlik az akkor kibontakozó romantika és annak közvetlen előzményei felé. Olvassa Grillparzert, Chateaubriand-t, Uhlandot, Scottot, Dumas-t, Hugót, E.T.A. Hoffmant, hogy csak néhány nevet ragadjunk ki olvasmányainak hatalmas köréből. És két író hat rá egészen elementárisan és magávalragadóan: Alfieri és Byron. Alfieri persze még nem volt romantikus, de ami Széchenyit megfogja belőle, az éppen az a magasra törő lendület, amivel rang- és osztályos társa, a piemonti gróf elszakította a klasszicista dráma kötelékeit, és utat tört a romantikának. Széchenyi ízléstörténetében – mint senkiében – nem is az a fontos, hogy mit olvas, hanem hogy mit olvas ki abból, amit elolvas.

Byron nagy hódító útja a magyar irodalomban az 1840-es években kezdődik, Petrichevich Horváth Lázár könyve 1842-ben jelenik meg, és Byron hatása a második romantikus nemzedéktől Reviczkyig és Komjáthyig terjed. Persze nem előzmények nélkül, Vörösmartynál már az 1820-as évek második felében föllelhetők az angol költő nyomai. Széchenyi Byron-élménye azonban ezeket az előzményeket is megelőzi. Nem a tájékozottsága, hanem az ízlése, érzékenysége és fogékonysága figyelemreméltó: csaknem páratlan a magyar szellemi élet történetében, hogy valaki a kor vezető világirodalmi áramlatának középponti szerepet betöltő költőjét szinte a művek első kiadásával egyidőben ismerje meg, és – ami ennél fontosabb – dolgozza föl elméjében. A *Manfred* például 1817-ben látott napvilágot, s Széchenyi 1818-ban már idéz belőle *Naplójában*.

Széchenyi nemcsak olvassa Byront, hanem megéli, átéli, azonosul vele. A társaságban Byronnak hívják, és még Németh László is „Byron testvérének” nevezi róla szóló könyvében. Ha a különbségek nyilvánvalók is – az angol költő radikálisabb politikai elveket vallott –, a rokonítás mégsem jogtalan: Byron ősei keresztes vitézek voltak, Széchenyié végvári katonák, s a magasabb célt ismerő életet örökölte mindkettő. Széchenyit Byron műveiben éppen a sorsvállalás egész lelket betöltő érzelmi felfokozottsága indítja meg. Nemcsak a stílus romantikája hat rá, hanem a művek mélyebb rétegeiből feltörő romantika: a létezés, a viselkedés, az életviszonyulás romantikája.

Felvilágosodás kori eszméihez romantikus fűtöttséggel ragaszkodik. Az életet végletes pólusok között szikrázó választások sorozatának látja: „A jövőmről gondolkoztam – írja a *Napló*ban. – Számomra két út marad nyitva. Gúzsba kötve és megláncolva idegen ügyek után futkosni (....) Vagy szabadon, függetlenül és önállóan névtelen és senki lenni (...), mindenre fittyet hányni, ami az önszeretetnek, hiúságnak hízelelget, és minden kedvezésre, amit a rang, a renomé, és a cím adhat. – »Szolgálni vagy nem szolgálni, ez itt a kérdés« vajon nemesebb-e egy rabszolgai szolgálat minden sérelmét, igazságtalanságát és visszavettségét bátran és erővel a sírig viselni, az egész életet feláldozni, magáról teljesen megfélelkezni, mindig engedelmeskedni, soha parancsolni, mindig szolgálni, soha úr nem lenni? – Vagy jobb minden köteléket, minden bilincset széttépni, és lenni világ ura? Vezérelj engem, csillagom, és mutasd meg, boldogságom hol található ha számomra egyáltalán van még boldogság!” Ez csakugyan a romantika szava, és Manfred tud választani, ha kell, vállalja a lelkiismeret óráit, vállalja a magányt, a megvetést, de a magassághoz, hol – úgy gondolja – lenni rendeltetett, hű marad. A *Napló* pedig azért nagyszerű írói munka, mert a választás szüntelen előtörő kényszere sokféle hangon szólal meg benne. Fölhangzik költőien, pátosszal, lángolón, nemes sugárzással, és fölhangzik gúnnyal, iróniával, kedves humorral is. De az elszántság olyankor sem lankad.

* * *

A reformkor külföldiek számára alighanem teljesen érthetetlen fogalmát Széchenyi embersége és magatartása alapján lehet meghatározni: aufklárizmus magyar talajon a romantika korában. A felvilágosodás és a romantika kereszteződése a magyar társadalmi haladás előmozdítása érdekében. Rousseau és Alfieri, Voltaire és Byron csak úgy és annyira hatnak Széchenyire, amennyire alkati tulajdonságai, származása, osztály-hovatartozása, életterve megengedi. Az értelem nyilat a lélek lángolása fékezi, az indulat áradata pedig az értelem gátjain akad fönny. A felvilágosodás és a romantika a reformer magatartásban találkozik össze Széchenyi elméjében.

A romantikus hősi elszántság fáklyája lobog, amikor Wesselényivel megalapítja „erényszövetségüket”, és leszögezi, hogy, nekik a „filozófia templárius lovagjaivá” kell válniuk. De alig lobban lángra a fáklya, máris ott terem az aufklárista nevelő: tudomására jut, hogy megszökött Wesselényi vadásza, mivel a gyakori ütlegetések miatt nem bírt megmaradni a bárónál. Szökésekor ki nem adott fizetése fejében magával vitte urának óráját is, így ha nyomára jutnak, még bizony börtön vagy akasztófa vár rá. Az eset megrázza Széchenyit és keserűen jegyzi meg: „Nem, mi nem születtünk reformátoroknak – előbb mi magunkat kell megreformálnunk. Látogatnunk kell az alázat, az önmehtagadás iskoláját.” Az epizód értékelése, Wesselényi viselkedésének elmarasztalása a felvilágosodás ideológiájában gyökerező liberalizmusra vallott, az szólalt meg a megoldásul javasolt önnevelés gondolatában is. A szóhasználat, a gondolat frazeológiája azonban fényt vet Széchenyi neveltetésének alaprétegére: a keresztény erkölcsstanra.

* * *

Reformerségének tulajdonságairól könyvtárnyit írtak már. Itt most két vonását emeljük ki. Az egyik: gyakorlati szemlélete. Azt hihetnénk, hogy a „filozófia templáriusa” ábrándos tekintetű, álmodozó idealista. Voltaképpen pontosan tudja, amit majd a modern politikaelmélet dolgoz ki, hogy mi a különbség a végcél, a stratégia és a taktika között. Amit ekkor még csak a vérbeli gyakorlati emberek éreznek, ösztönösen. Hogy az igazi választóvonalak nem a távoli jövő tervrajzában húzódnak a különféle gondolkodású emberek között, hanem a karnyújtásnyira levő, végrehajtható cselekvésekben. Kell tehát egy arkhimédészi pont, ahonnan kimozdítható a világ: kell egy látszólag jelentéktelen, ártalmatlannak tetsző javaslat, aminek megvalósításában megfelelő egyetértésre lehet jutni: és akkor megindul a társadalmi átalakulás gépezete. A javaslat, ami mellé Széchenyi támogatólag odaáll: játék, nagyurak szórakoztatása. A lóverseny. Csakhogy a lóversenyhez ló kell, a lóhoz fejlett ménésnevelés, ahhoz haladott mezőgazdaság, előrelendülő pénzélet, hitelpolitika – és már gördül is előre az ország szekere. Amikor húsz évvel később, 1848 szeptemberében a horvát bán csapatai átlépik a Drávát, és elindulnak észak felé, Széchenyi halálos rettegésben él, végveszélytől tart, és nem ok nélkül teszi felelőssé önmagát: a folyamatot, amely – már szándéka ellenére – a függetlenség és haladás fegyveres harcához vezetett, csakugyan ő indította el. Könyvei dacára nem ideológusa, hanem első gyakorlati kezdeményezője volt a mozgalomnak.

Forradalomellenes. Nemcsak nem hisz a forradalom sikerében, nem is bízik abban, hogy forradalom útján meg lehet oldani a legfontosabb társadalmi kérdéseket. Ezt a véleményét a francia forradalom és az utána következő idők tapasztalatából szűri le. Legfontosabb társadalmi kérdéseknek is másokat ítél, mint a forradalmárokat. A történészek szerint az ipartelepítéstől a trónfosztásig Kossuthot igazolta az idő, és hogy akár csak a század második felének gazdasági fejlődése is megvalósulhasson, ahhoz el kellett előbb menni 1849. április 14-ig. Perújrafelvétel nélkül állíthatjuk: egy fontos elvben azonban mégis neki volt igaza, és ezt ki kell emelnünk, amikor a reformer naplóját értékeljük.

Ez az elv a minőség elve. Előlegezve a szót és vállalva a kortévesztés ódiumát, azt mondhatjuk, hogy Széchenyi beszél elsőnek a minőség forradalmáról. Száz évvel Németh László előtt. „Magyarországon minden javítás kárba veszett, és csak az talál lelkes hívekre, aki Nádudvar környékét bájosabbnak találja Nápolyénál, s a Bakatort jobbnak a Madeiránál. – Orczy Lenci egy megcsontosodott, még úgy véli, hogy a közigazdaságban csak a mennyiség számít és soha a minőség. Tsak sok legyen.” Ez még csak elejtett megjegyzés, 1820-ból, és évekbe telik, míg kihajt belőle a gondolat már nemcsak a gazdaságra, hanem az egész életberendezésre vonatkoztatva –, és egész kis esszét kerekít köréje, nem kevésbé jelentőset, mint Németh László a Tanúban. Sőt, történelmileg helyesebb feltevésekből indul ki.

1823. május 9-én érkezik Mikére Somssich Pongrác, később somogyi alispán, majd baranyai főispán udvarházába. Ahogy szétnéz, szemébe ötlük a ház hozzá nem értésből eredő ügyetlen berendezése. Somssich szeretné, ha úri kényelem venné körül, de nem tudja, hogy hogyan kell megteremteni. A szándék érzékelése és a kudarc látványa indítja el a gondolatmenetet. Az emberek sok mindenhez értenek minálunk, de mindenhez csak egy kicsit, az ismeretek nem megalapozottak. De hát minek is szentelhetnék magukat teljes lélekkel? A mezőgazdaságnak? Igazi fejlesztéséhez hiányzanak az alapfeltételek. A jognak, az ország közigazgatásának? Olyan monarchiában, melyben lázítónak, bujtogatónak tartják a magyart, és csak a hízelgőknek áll a világ, ez is lehetetlen. Amíg nincsenek jogok, amíg nem lehet követelni és ragaszkodni, amíg „minden lélegzetvétel csak kegyelemből élvezett”, addig az emberek nem találhatják meg a hajlamuknak és képességüknek megfelelő cselekvés terepét. Hiányzik a „foglalkozáshoz fűződő érdek”, és amíg az meg nem teremődik, addig minden egyéniség félbemarad, különcködésekre kényszerül. A jogrend kivívása, a fejlődés sínre tévése, a reformok végrehajtása, a nemzet üdve egyáltalán nem végcél Széchenyi elméjében, hanem alapfeltétel. A magasabb, távolabbi cél a harmonikus, teljes értékű emberi élet kivívása,

amelyben helyreáll a foglalkozáshoz fűződő érdek, és mindenki sajátjának érzi a társadalmat, az országot, amelyben él és dolgozik.

* * *

Széchenyi Magyarországot hulló csillagnak látja. A népeknek életkoruk van, vannak fiatal népek, vannak férfikorban levők és vannak aggastyánok, melyeknek ereiben a vér bágyadtan kering. Ifjú Franklin Amerikája, férfikorban van az érett Franciaország és Anglia, s Magyarország minden jel szerint az aggastyánok közé tartozik. Megfiatalítása volna szép feladat. Hazafiságát, magyarságát rendeltetésnek tekinti. Egyáltalán nem lelkesedik sem az országért, sem a népért, sem a hangoztatott magyar erényekért és kultúráért. Úgy viselkedik, mint aki csöppet sem rajong érte, hogy magyarnak született, de ha már ez történt vele, fölemelt fővel vállalja minden következményét. S bízik az értelemben, vagyis bízik a változtathatóságban.

„Sajátságos, Magyarország csaknem a legkevésbé tetszik nekem minden országok közül, miket ismerek. Ha Sopronból Bécsbe utazom, az ausztriai rész jobban tetszik, ugyanígy, ha Pestről megyek Bécsbe, – és csinosabb is sokkal. Midőn Sárospatakon át Lengyelországba mentem, – Duklán által – kiváltképp feltűnt nekem Lengyelország kultúrája, összevetvén a mi barbárságunkkal. Ugyanezt éreztem, midőn Nagyváradról Fekete Tón által Erdélybe utaztam. – Két évvel ezelőtt Horvátországban kivált a Sziszechtől Zágráb felé vivő út bővült el, – és ugyancsak *megijedtem* a poros, hamuszürke, rendezetlen öreg pátria láttán, midőn Zákánynál tulajdon birtokaimon ismét földjére léptem. – Ezúttal (ti. egy szerémségi utazás alkalmával, 1830-ban, K. Z.) ugyanígy éreztem – habár szívesen meggyőztem volna magam az ellenkezőjéről, – és a Szerémség, – a vidék zöldje, buja tenyészete, a jó utak, eleven sövények, bájos házak etc. olyannyira kontrasztban állottak az »Extra Hungariam etc.« földjének árterületeivel és műveletlen síkjaival, hogy mélységes bánat lett volna úrrá rajtam, – ha a végzet hatalma tartana bennünket degradációban, nem a mindennél megindítóbb butaság.”

Széchenyi a végzetszerű sors helyett a változás és nevelés kategóriáiban gondolkodik. Nemzedéktársai közül Kölcsey rokona, a jelent és a múltat teljes kritikával szemléli, reményt a jövőből merít. Támadják is munkáit nemzetostorozó hangjáért, kipellengérező hajlamáért. „*Lovakról* könyvemről sokan mondják: mégsem rendjén való honfitársainkat, hazánkat nevetségessé tenni – egyébiránt mi sem könnyebb dolog. – Én azonban úgy vélem, nemcsak rendjén való, hanem kötelesség is az elbizakodottságot, az önzést, a hiúságot etc. leleplezni, megbüntetni! – A másodikat képtelenségnek tartom, kivéve ha a haza valóban nevetséges. Egy angol, egy amerikai, akár a legnagyobb tehetséggel is, megtehetné-e? Azt hiszem, nem.”

* * *

Széchenyi nagy író volt, aki midőn témájára lelt, megtalálta a témához illő műfajt is. Egészen fiatal korától kezdve szeretett volna költő lenni, hogy a poézis nyelvén fejezze ki magát. Nagy regényeket és nagy költeményeket írhatott volna, ehelyett sorsát, rendeltetését vállalva az ország gazdasági berendezkedéséről, társadalmi állapotairól, a változás kívánatos üteméről és irányáról írt tanulmányokat, röpiratokat, könyveket. A *Napló* és a döblingi *Nagy Szatíra* a kivétel: ezek csakugyan szépirodalmi művek.

A *Napló* a memoár és konfesszió műfajába tartozik, gyökerei az európai próza kezdeteinél találhatók. Nálunk különösen gazdag hagyományai vannak, azt is mondhatnánk, hogy a magyar prózának ez a leggazdagabb és legmagasabb rendű ága: s még regényeinkben is gyakran fölfedezhetjük a konfesszió ágostoni szellemét. Széchenyi *Naplója* még töredékes voltában is a legbecesebbek közé tartozik. Nem túlzás, ha Bethlen és Rákóczi fölé emeljük. Különösen megragadók esszéyszerű elmélkedései, melyekben lelki válságait tárgyalja meg önmagával, vívódásait rögzíti papírra, szándékairól, terveiről, eszméiről, filozófiájáról számol be. Egész kis értekezéseket sző a *Napló* menetébe a jóról, a tökéletesről, a szerelem misztériumáról stb.,

és ezeket talán érdemes lenne egyszer egybevetni akár a nála tizenkét évvel fiatalabb amerikai kortársának, Emersonnak az esszéivel, elmélkedéseivel is. De nemcsak finom megfigyelések, eszmefuttatások találhatók a *Napló*ban, hanem regényes részletek is: útirajzai (például a trappista kolostor leírása) vagy a Beleznay család romantikus rémtörténetének elbeszélése.

Széchenyi irodalomtörténeti jelentősége azonban messze túlvezet a *Napló* vagy a *Nagy Szatíra* esztétikai-irodalmi érdemein. Igazi jelentősége abban van, hogy nem írta meg regényeit, drámáit és költeményeit, hanem, amikor rátalált tárgyára: az ország nemzeti reformok útján való fölemelésére, akkor megtalálta a tárgyhoz méltó műfajt. A publicisztikát. Nem regényekkel, drámákkal, költeményekkel akart mozgósítani, hanem a mozgósításra alkalmasabb publicisztikai irodalommal.

Bessenyeivel kezdődik és Kemény Zsigmondig terjed a magyar társadalmi publicisztika nagy íve, aztán valami elromlik, elszakad a magyar szellemi életben, és a publicisztika feladatkörét, a nemzeti-társadalmi mozgósítás szerepét az 1850-es évektől kezdve a szépirodalomnak kell átvállalnia. Gyulai már 1853-ban leszögezi, hogy nálunk „az irodalom lőn a nemzetiség védangyala és szellemünk életnyilatkozatainak egyedüli központja”. (És e gondolat előzményei jóval korábban megjelennek.) Széchenyi még nem ismeri ezt az imperatívuszt. Ő még nyíltan, a publicisztika nyelvén fogalmazhatja meg a mozgósítás szavát. Regény, dráma, költemény másra való: a nemzet esztétikai kultúrájának nevelésére. Ha a pénzéletet és a mezőgazdaságot kell rendbe tenni, akkor röpiratban kell véleményt nyilvánítani. Ma már csak ábrándozhatunk, hogy mi lett volna, ha a fonal nem szakad meg, ha a magyar publicisztika továbbviszi, továbbviheti ezt az elhallgatott reformkori hangot, és szépliteratúránk megkíméltetik a feladatvállalás kényszereitől. Bizonyos: a baudelaire-i életélményeket nem fél évszázados késéssel dolgozta volna föl a magyar szellemi élet.

* * *

Széchenyi muszáj-Herkules volt. Nem első és nem utolsó a magyar történelemben. *Napló*-jában az a legmegindítóbb, hogy mennyire nem akart a magyar sors Manfredja lenni, nem az önkínzó életre, nem a magányos küzdelemre készült, csak amikor nem volt más választása, akkor fogadta el a kihívást. Harmonikus, teljes életre vágyott. „A boldog házasságot a föld legnagyobb üdvének tartom! – írta. – És azt hiszem, az ember megházasodva, és biztos, nyugodt boldogságban, mikor ezért már nem kell aggódnia, a leginkább képes hazájának és embertársainak egy *bizonyos* és igazi szolgálatot tenni.”

Nem ő választotta a szirtfokot, melyen egyensúlyoznia kellett, hanem a mélység nyílt meg alatta, amikor elkezdte munkáját. Vállalta a sors által kijelölt szerepet, de pontosan tudatában volt, hogy az ügynek mennyire nem válik előnyére, ha csak szerepvállalás árán lehet előmozdítani. Az ügy annál biztosabb, minél kiegyensúlyozottabb, minél teljesebb értékű egyéniségek képviselik. A lemondás, bármi okból történik, kárára van a szolgálatnak. Széchenyi nem volt az önfeláldozás híve, nem akarta a szerelemért feláldozni életét, a szabadságért és hazáért pedig a szerelmet. Életet, szerelmet, hazát egyszerre keresett – és az igazi szerelmet későn, vagy talán soha nem kapta meg, a haza üdvé helyett a szabadságharc elbukását látta, az életét pedig magának kellett kioltania a döblingi magányban.

1978

VÁZLAT HORVÁTH JÁNOSRÓL

Szép és jól hangzó hagyománysort lehetne felállítani, ha azt mondanánk, hogy Toldy Ferenc tanította Gyulai Pált, Gyulai tanította Riedl Frigyeszt, Riedl pedig tanította Horváth Jánost. Ez azonban nem lenne igaz, mert Gyulai lényegében nem is végzett egyetemet, a kolozsvári református kollégium mai fogalmak szerint talán még főiskolának sem lenne nevezhető, s rövid ideig hallgatott ugyan előadásokat a berlini egyetemen, de egyetemi diploma nélkül kapott professzori katedrát Toldy halála után, s ugyanabban az évben, 1876-ban nyilvánította doktornak az 1872-ben megalakult kolozsvári egyetem. Gyulai akkor töltötte be ötvenedik életévét. Ő csakugyan tanította Riedlt, Riedl azonban nem tanította Horváth Jánost, mert amikor Horváth János egyetemre járt, Riedl még középiskolai tanár volt, amikor pedig 1905-ben Riedlt kinevezték a nyugalomba vonult Gyulai tanszékének második felére (a régi magyar irodalommal foglalkozó első felét előbb a Kolozsvárról felhozott Széchy Károly, majd Katona Lajos, aztán Négyesy László töltötte be), akkor pedig már Horváth János volt középiskolai tanár. De Horváth Jánost nem csak tanítványi kapcsolat nem fűzte Riedlhez, hanem eszmeileg sem az ő általa kezdeményezett komparatistikai kitekintésű nemzeti irodalomtörténet-írást folytatta, hanem a nemzeti klasszicizmus elvrendszeréhez csatlakozott, azt öntötte korszerű, teljesedett formába. Riedl munkásságát úgy kell tekintenünk, mint a Toldy, Erdélyi, Beöthy nevéhez fűződő nemzeti klasszicizmus kontinuitásából való kiágazást egy tágas és sokat ígérő területre, egy olyan útkezdetnek kell látnunk, amelyet szemlélet dolgában a Nyugat, mindenekelőtt Babits, a „professzionista” irodalomtörténet területén pedig lényegében csak az 1960-as évektől folytatott némely tekintetben az MTA Irodalomtudományi Intézete, az egyetemen pedig Németh G. Béla, amikor a tudománypolitika már szabadabb kezet adott a kutatásoknak, s a marxizmus engedett merevségéből.

Riedlt a leginspiratívabb magyar irodalomtörténésznek lehetne neveznünk, ha volna értelme az ilyen felsőfok-kergetésnek. Riedl kevés kérdést dolgozott ki a teljesség igényével, de sokat vetett föl olyan módon, hogy munkássága több tekintetben ma is folytatásra vár. Horváth János viszont roppant tudása, ítéletmondásának józan okossága, higgadt kiegyensúlyozottsága, a részletekben való elmélyülés alapossága és az összefoglaló, szintetikus szemlélet révén máig irodalomtörténet-írásunk legtekintélyesebb és legnagyobb alakja, akit talán kevésbé lehet folytatni, mint Riedlt, de megkerülni is kevésbé lehet.

Mielőtt azonban pályájának ismertetésébe kezdenénk, röviden ki kell térnünk még a Riedl-kortárs Négyesy László (1861-1933) munkásságára, nemcsak és nem is elsősorban azért, mert Horváth János lényegében az ő segítségével, az ő jóvoltából került egyetemi katedrára, hanem azért, mert a századforduló és századelő pozitívista irodalomtörténetének egy újszerű és sokat ígérő útján indult el. Négyesy Gyulainak, Beöthynek és Ponori Thewrewk Emilnek volt tanítványa, Beöthy habilitálta az irodalomtörténet segédtudományaiból magántanárrá. Nyelvész-érdeklődésének indíttatásától vezérelve foglalkozott stilisztikával, retorikával, s elsősorban verstannal. Horváth János szerint ő rendszerezte tudománnyá a magyar verstant Arany János megállapításai alapján,¹⁷⁵ Szabédi László szerint ellenben éppenséggel félreértette Aranyt, s inkább Ponori Thewrewk Emil immanens zenei ritmuselméletét alkalmazta a költészetre.¹⁷⁶ Legfontosabb munkái mindenesetre ezekből a tárgykörökből kerültek ki: *Magyar verstan* (1886), *A mértékes magyar verselés története* (1892), *Ritmus és verstechnika* (1924). A

¹⁷⁵ Horváth János „*Nemzeti klasszicizmusunk irodalomszemlélete*” című egyetemi előadása, közreadja KOROMPAY H. János és KOROMPAY Klára, ITK, 1978, 5-6. sz., 577.

¹⁷⁶ SZABÉDI László, *Kép és forma*, Bukarest, 1969, 124-125.

nyelvészeti megközelítés módját s az avval kapcsolatos „segédtudományokban” szerzett ismereteit s kutatási eredményeit vitte át az irodalomtörténet területére, amikor a magyar költészet eredetéről írt 1910-ben, s ezt használta fel olyan, inkább csak népszerűsítő igényű könyveiben is, mint amilyen az Aranyról (1917) s a Kazinczyról (1931) szóló monográfiája volt. Horváth János, aki mindig megkülönböztetett figyelemmel írt róla, tudni vélte, hogy van egy megírt, de ki nem adott irodalomtörténeti összefoglalása is.¹⁷⁷

Sokat dolgozott és sokat írt. Cikkeivel, tanulmányaival, különféle szövegkiadásokhoz készített bevezetőivel Zrínyitől Amadén, Faludin, Gvadányin, Fazekason át Berzsenyiig, Kölcseyig, Bajzáig sőt Mikszáthig végigpásztázta a magyar irodalom történetét. Munkásságáról megoszlott a vélemény. Horváth János nagyra értékelte, s a „filológus”, pozitivista vonallal szemben az „esztéta” irodalomtörténészek mintasorába rangsorolta, ahová kimondatlanul önmagát is tartozónak érezte.¹⁷⁸ Máskor pedig arra hívta fel a figyelmet, hogy „a nemzeti irodalomtörténet, mint nyelvproblematikával kiteljesült szaktudományi típus, Négyesy László tudós gyakorlatában és elméleti tanításában jutott el máig leghatározottabb öntudatra”.¹⁷⁹ Schöpflin Aladár hűvös, távolságtartó, ám tárgyilagos szavakkal búcsúztatta halálakor a Nyugat hasábjain,¹⁸⁰ néhány évtizeddel később Komlós Aladár már nem tartotta érdemesnek arra, hogy kritikátörténeti portrészorozatában¹⁸¹ megrajzolja alakját. Ám ugyanakkor, ugyanabban az időben Bóka László – Horváth János véleményét visszhangozva – különös hangsúllyal emelte ki kora tudományosságában betöltött jelentőségét: „A pozitivizmus járszalagján haladó tudományos hivatalnokok és iskolamesterek sivár akadémizmusából csak egy tudós arcél rajzolódik ki, Négyesy Lászlóé. Négyesy, mindmáig fel nem mért és kellően meg nem becsült irodalomtörténeti munkássága tört utat a felé az esztétikailag megalapozott, a nyelv problematikájával kiteljesedett történeti irodalomkutatás felé, mellyel a tudományos irodalomtörténet-írás megvalósulhatott (...)”.¹⁸²

A „nyelvproblematikával kiteljesült szaktudományi típus” azonban csak lehetőségként sejlett fel Négyesy munkáiban. Tudományunk nagy nyeresége, európai gyarapodása lett volna, ha megvalósul. S meg is valósulhatott volna szerencsésebb körülmények között, mert csakugyan ő volt az, akiben tudatosult, hogy a Beöthy „volgai lovasának” nem párducos kacagányára, hanem a nyelvére kell figyelemmel lenni. Evvel a fölismeréssel eljutott az irodalomtörténet „nyelvi fordulatának” küszöbére, hová nem sokkal korábban jutott el az osztrák empirio-kriticizmus és a belőle kinövő nyelvfilozófia első hulláma, Ernst Mach és Fritz Mauthner. Eljutott ahhoz a nyelvi fordulathoz, amely a költői nyelv tanulmányozására megszerveződött „orosz formalista iskolából” sugárzott szét az első világháború után, s lényegét tekintve csak sok évtizedes késéssel, s nyugat-európai és amerikai kitérővel érkezett el Magyarországra. Pedig az ő kezdeményezései révén e szemléleti fordulatnak megvoltak már itt az alapjai, de az alapokra alig épült valami. Hozzájárult a késedelemhez, hogy Négyesy sem előre, nem a modern tudományosság újszerű irodalom-fogalma felé indult tovább, hanem visszafelé haladt, és végeredményben visszatért Beöthy volgai lovasához. Nem az irodalom sajátosságait kereste a nyelv természetének mélyén, hanem a nemzeti sajátosságokat a nyelvet formai keretül használó irodalomban. Nem azt, hogy mi az irodalom a nyelvi kifejezésben, hanem,

¹⁷⁷ Horváth János... uo.

¹⁷⁸ Uo.

¹⁷⁹ HORVÁTH János, *Tanulmányok*, Bp., 1956, 544.

¹⁸⁰ SCHÖPFLIN Aladár, *Négyesy László*, Nyugat, 1933, I, 139-140

¹⁸¹ KOMLÓS Aladár, *Gyulaitól a marxista kritikáig*, Bp., 1966.

¹⁸² BÓKA László, *Könyvek, gondok*, Bp., 1966, 167.

hogy mi a magyar benne. Amikor 1892-ben arról írt – s ezt a gondolatot majd Fülep Lajos folytatja évtizedekkel később¹⁸³ –, hogy „a forma – sokszor valami stereotíppá vált lényeg, oly elv, mely igen általános, igen állandó mintája a dolgoknak (...) Az eszme csak termék, melyet az anyagcsere nemsokára feldolgoz, a forma a termékek állandó mintája”,¹⁸⁴ akkor nyitva volt még előtte a lehetőség, hogy ő legyen a magyar Sklovszkij vagy Tinjanov. A nemzeti sajátosságok századfordulós hajszolása azonban elvonta figyelmét, tehetségét és ambícióját egyaránt attól, hogy ezeknek az irodalom-bölcseleti megfigyeléseinek igazi jelentőségét maga is belássa.

Így aztán nem annyira tudományos munkáival írta be nevét igazán a magyar művelődés történetébe, hanem egyetemi stílusgyakorlataival vívott ki magának nem múló hírnevet. A Nyugat nagy nemzedéke az ő szemináriumán bontogatta szárnyait, Babits ott mutatta be első fordítását, ott olvasott fel először Kosztolányi, ott ült a lépcsőzetes terem padjaiban Tóth Árpád, Zalai Béla, Reichard Piroska, Ritoók Emma, Mohácsi Jenő, Balázs Béla és még hányan, akiknek nevét azóta legendák övezik. Juhász Gyula egy időben titkára volt e szemináriumnak, s ő és Kosztolányi idézték föl később legszebben e nagy hatású összejövetelek emlékét. Igazi megértés vezette Négyesy, amint tanítványai új irodalmat teremtő első műveit hallgatta, vagy csak a pedagógus türelem, ki tudja? Az első világháború után pár évre képviselőiséget vállalt, s ahogy korosodott, idősödött, egyre inkább kiütközött konzervatív természetű. Élete alkonyán, 1931-ben egy sajtóvita során a magyar faj nevében éles hangon kikérte, hogy a faji jelleg kutatásától elvitassák a tudományos értéket, s felháborodottan tiltakozott az ellen, hogy Adyt a legnagyobb magyar költők között, Petőfi mellett emlegetésék.¹⁸⁵ Horváth János, aki bíráló szó nélkül, megbecsüléssel és szeretettel írt róla éppen az ellenkező utat járta be. A modernséggel perelő kritika hadállásaiból indult el, s a megértő, türelmes irodalomtörténet valóban minden nemzeti értéket felölelő nagy ívéhez érkezett el.

* * *

Horváth János 1878-ban született Margitán, Biharban, Pázmány és Arany hazájában, de közel a szilágysági megyehatárhoz, csaknem szomszédságában annak a vidéknek, ahol a táltosnak született Ady akkor már járni tanult. Literátus műveltségű kis nemesi családból származott, nagyapja Vergiliust fordított, apja jegyző volt, aki Arannyal is levelet váltott.¹⁸⁶ Apja korai halála után a család anyagilag nehéz helyzetbe került, taníttatására sem vállalkozhatott volna segítség nélkül. A pesti egyetemen folytatta tanulmányait magyar-francia szakon, Gyulait, Beöthy, Becker Fülöp Ágostot hallgatta,¹⁸⁷ s Wlassits Gyula kultuszminiszter egyengette útját az akkor nemrég, 1896-ban megnyílt Eötvös-kollégiumba,¹⁸⁸ ahol, mint már említés történt róla, többek között Péterfy Jenő is oktatója volt.

Az 1901/1902-es tanévet ösztöndíjjal az École Normale Supérieure-ön töltötte. A századforduló Párizsa a legtöbb külföldi számára a fény városának mutatkozott, szellemi értelemben is. A művészetek minden területe pezsgett és forrongott, kuszán keveredett benne egymással az új és a régi, a színházi közönség még Rostand későromantikus *Sasfió*kján könnyezett, a

¹⁸³ FÜLEP Lajos, *Nemzeti öncélúság* = Uő., *Művészet és világnézet, Cikkek, tanulmányok 1920-1970*, vál., szerk. TÍMÁR Árpád, Bp., 1976, 153-184.

¹⁸⁴ Idézi HORVÁTH János, i. m., 542.

¹⁸⁵ József Attila Ö. M., III, s.a.r., SZABOLCSI Miklós, Bp., 1958, 328.

¹⁸⁶ REISINGER János, *Irodalmi gondolkodásunk a századfordulón (Horváth János és Babits Mihály)*, Literatura, 1980, 3-4. sz., 412.

¹⁸⁷ FARKAS Gyula, *A magyar szellem felszabadulása*, Bp., én. (1943), 345.

¹⁸⁸ REISINGER, uo.

tárlatlátogatók már Picasso első kiállítását láthatták, a Sorbonne egyik termében Bergson tartotta híres előadásait, s abban az évben jelent meg Gide első regénye, a nietzscheánus fogantatású *Immoraliste*. A fény mellett persze bőven volt árnyék is, vészterhes eszmék tűntek fel, ideológiai harcok dúltak. A Párizs-járó külföldiek hajlottak arra, hogy még a borús eget és az esőt is rózsaszínűnek lássák, a francia írók tartózkodóbbak voltak náluk, az illúziók és illúzió-vesztések reális képét Gide írta meg későbbi regényében, a *Pénzhamisítókban*. De akadtak olyanok is, akik kemény kritikát dörögtek a rohamos urbanizálódás és a modern irányok fölött, mint Barrès a *Kitépett sarjakban*, és Romain Rolland a *Jean Christophe*-regényfolyamának *Piaci vásár* című kötetében.

Milyen benyomást tett a fiatal Horváth Jánosra a talmi csillogás és az athéni derű furcsa keveréke? Gustav Lansont hallgatta az egyetemen, azt a Lansont, aki pár évvel korábban, még 1894-ben egy tömörségében páratlan, 1300 oldalas összefoglalást készített a francia irodalom történetéről. Munkája mentes volt a vele kortárs Beöthy Zsolt magyar irodalomtörténeteinek retorikus fordulataitól és a nemzeti öncélúság romantikus eszméjétől. Józan okossággal összegezte a francia irodalom értékeit, s könyve máig használható és használatos kézikönyv az egész világon. Lanson a pozitivizmus szellemében dolgozott, de szakított a mechanikus szempontokkal, a merev, kaptafára járó rendszerező elvekkel, s már fölvetette a személyiség és az intuíció modernebb fogalmait is.

Lanson a kiegyensúlyozott, okos, jó értelemben vett akadémizmust képviselte, nem kívánt úttörő szerepet betölteni az új és legújabb áramlatok értelmezését illetően, de nem is zárkózott el attól, ami az újabb időkben történt. Az a nagyhírű kritikus és irodalmi személyiség azonban, aki még nála is nagyobb hatást tett a fiatal Horváth Jánosra, nem volt más, mint az új irányokkal szembeszálló kombattáns konzervativizmus vezéregyénisége: Ferdinand Brunetiére. Brunetiére, mint a tekintélyes *Revue des Deux Mondes* szerkesztője, ádáz harcot folytatott az újszerű irodalom minden megnyilatkozása ellen. Kivont karddal támadta a naturalizmust, szembeszállt a kritikai impresszionizmussal, kései írásaiban a művészetek érzéki eltévelyedéséről értekezve Tolsztoj eszméi közül művészetellenességét nagyította ki. Abból kiindulva, hogy a művészetek érzelmekre ható és érzékileg felfogható képeket alkotva fejezik ki magukat, erkölcsi felelőtlenséggel vádolta nemcsak az újabb irányokat, de már Boucher és Fragonard tüneményes rokokó derűjét is. Az erkölcsi purifikátor a jövő társadalmi megoldását a katolicizmus középkori hatalmának restaurációjában vélte meglegelni, mint Barrès és Bourget. Ismeretes, hogy Ady milyen haragvó indulattal utasította el mindhármukat, a – mint írta – „három B”-t. Nincs valószínűsíthető adat arra, hogy Horváth Jánost az irodalmi tanulmányokban és pamfletekben kifejtett társadalmi eszmék indították volna meg. Bár néhány évvel később, a Nyugattal folytatott vitáinak idején bátorítóan visszhangozhatott benne Brunetiére vitastílusának éleselméjűsége és elokvenciája, mégsem elsősorban ez volt rá hatással.

Brunetiére az ideológiai-politikai értelemben vett katolikus reneszánszot hirdető kései írásaiban a „tudomány csődjéről” értekezett (amire Ady 1904-ben megírta a *Brunetiére csődje* című cikkét), korábban azonban a természettudományokat mintának tekintő pozitivizmus már-már dogmatikus hívei közé tartozott. Taine három szempontjából az idő hatását emelte ki, s az irodalom vizsgálatában Darwin és Hückel fejlődéelméletét próbálta érvényesíteni. A nagy, kiérlelt művészeti korszakok mellett (s ő ezek közül a 17. század francia klasszicizmusát tartotta legtöbbször) az átmeneti korszakok gondolatokban, törekvésekben gazdag, pezsgő szellemi életére hívta föl a figyelmet. E korszakokban, mondta, sok izgalmas, új jelenség tűnik fel, s noha az írók még nem tudják kellőképpen kidolgozni őket, a történeti folyamatok tárgyalásánál – a megvalósítás fogyatékoságai ellenére is – nyomatékosan szólni kell róluk. Ez a gondolat megragadta Horváth Jánost, és megragadta Brunetiére műfaj elmélete is, melyet általános irodalomtörténeteiben és a kritikájában, a színházról és a lírai költészetről szóló híres

könyveiben fejtett ki. Ezekben az irodalmi műfajokat nem irodalom-ismeretelméleti kategóriákként kezelte, nem is általánosító fogalmaknak tartotta, hanem önálló életet élő – már-már – természeti lények gyanánt mutatta be.

Horváth János hazajöve bevonult katonai szolgálatra, majd leszerelése után helyettes tanár lett az Eötvös-kollégiumban. Közben megszerezte tanári oklevelét, s 1909-ig különböző iskolákban tanított. 1909-ben szakvezető tanárrá nevezték ki az Eötvös-kollégiumban, 1911-ben az akkor megalakult Magyar Irodalomtörténeti Társaság első titkára lett. A háború alatt frontszolgálatot teljesített, Bóka még hallani vélte történeteket arról, hogyan tartott előadást katonáinak Arany Jánosról a lövészárokból.¹⁸⁹ Az összeomlás után hazatért, 1919-ben az MTA levelező tagjává választotta, 1923-ban lényegében Négyesynek köszönhetően professzorátust kapott a pesti egyetemen. Négyesy ugyanis lemondott magyar irodalmi katedrájáról, és átment a Beöthy halálával megüresedett esztétikai tanszékre, így teremtve helyet a magyar szakon, ahol Riedl utódjának 1921-ben Császár Elemért jelölték.¹⁹⁰

Horváth soha nem tartozott a közszereplést hajhászó tudósok közé, mégis, pályájának a kezdetektől a 20-as évek első harmadáig – közepéig terjedő első nagy szakasza a tudományos kutatáson túlterjedő szerepvállalásokban sem volt eseménytelen. Előbb az Irodalomtörténeti Társaságban töltött be titkári tiszte, majd Thienemann Tivadarral részt vett a háború után az első magyar szellemtörténeti folyóirat megszervezésében, s munkásságuk nyomán a Minerva 1922-ben egy évvel előbb indult meg, mint a német szellemtörténeteszek hasonló típusú folyóirata, a *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. Hamarosan újabb szerepet vállalt, és a konzervatív irodalom újjászervezését célul tűző Napkelet egyik alapítója lett Tormay Cecile, Szekfű Gyula, Pauler Ákos társaságában, s néhány évig a folyóirat kritikai rovatát szerkesztette.

Az évtized közepén azonban visszavonult mindezekről a tevékenységektől, s attól fogva csak kutatásainak s egyetemi munkájának élt, távol a szellemi élet zajos küzdelmeitől. 1925 decemberében már így írt Oláh Gábornak: „Általában tévedsz, ha azt hiszed, hogy én afféle régimódi egyetemi tanár vagyok, aki mindenütt ott van, mindenben benne van, részvényes, igazgatósági tag, elnök, nagy mogul, s kéz, amely kezet most, stb. Nem! Én modern egyetemi tanár vagyok: 1) tanulok, 2) tanítok. Egyebekre pedig szarok”.¹⁹¹

A tiszta tudományt és az erkölcsi humanizmust képviselte az egyre komoruló időkben, egyenessége, megingathatatlan jelleme, roppant tudása és józan ítéletmondása legendássá nőtt az évtizedek alatt. 1945 után az uralomra törő marxizmus ellenfelet, sőt ellenséget látott benne, s az új rendszer, amint lehetett, nyugdíjazta. Nem tartozott ugyan azok közé, akiktől az akadémikusi címet is elvették, sőt 1948-ban elsőők között tüntették ki Kossuth díjjal, mégis kiszorult a tudományos életből, s utolsó éveit teljes visszavonultságban élte le kis budai lakásában.

Munkásságát iskolásan fogalmazva nagyjából három terjedelmesebb periódusra lehet bontani. Az első a pályakezdés éveit foglalja magába, az első publikációkat, a Nyugattal folytatott kritikai vitákat, az első irodalomtörténeti szintézis-vázlatot, s a szerkesztői szerepvállalások, különösen pedig az *Aranytól Adyig* című könyvnek a korábbi vitákkal kontinuos szellemét tekintve áterjed még a világháború utáni első évekre is, és körülbelül az 1920-as évek harmadáig, közepéig tart. A második szakasz – elejét tekintve még ölelkezve az elsővel – a

¹⁸⁹ Bóka az 1960-as évek elején az egyetemen beszélt erről, írásos nyomát nem találtam.

¹⁹⁰ FARKAS Gyula, i.m., 294.

¹⁹¹ It, 1989, 1. sz., 111.

Petőfi-könyvtől, az egyetemi kinevezéstől, de különösen a 20-as évek második felétől kezdve 1945-ig terjed, a harmadik szakasz pedig az utolsó másfél évtizedet öleli fel.

Címszavakkal jelölve meg az első korszakot, azt lehetne mondani, hogy két egymással ugyan nem szemben álló, de egymást mindenképpen keresztező törekvés uralkodott benne. Egyfelől az a lényeglátása, amit Barta János alkati tulajdonságai közé sorolt,¹⁹² az a korán megnyilatkozó és ritka képessége, hogy világos logikával átlátja a nagy irodalmi mozgásfolyamatok lényegét, Hartmann szavát használva, mintegy „keresztülpillant” rajtuk, arra ösztönözte, hogy a nemzeti klasszicizmus szemléletvilágának kiteljesítésével új irodalomtörténeti szintézist hozzon létre. Másfelől pedig becsvágytól is hajtva arra törekedett, hogy ne csak irodalomtudós, hanem kritikus is legyen, aki kapcsolatban van az élő irodalommal, az új törekvésekkel, s aki össze tudja egyeztetni történeti elveit a kortársi mozgalmak megítéléséhez szükséges fogékonysággal és érzékenységgel.

A második korszak éppen akkor kezdődött, amikor belátta, hogy ez utóbbi nem sikerült, amikor lemondott a kritikai tevékenységről, amikor feladta az élő irodalom ideológus megfigyelését, s néhány későbbi kivételtől eltekintve, mint a *Magyar versek könyvének* a Nyugat korszakára is kiterjedő összeállítása és jegyzetei, nem nyilvánított többé véleményt a legújabb korról. Erre az önkorlátozásra az 1920-as évek folyamán nem egyik napról a másikra határozta el magát, hanem néhány évre volt hozzá szüksége, e második periódusának kezdetét ezért nem lehet egészen pontos dátummal megjelölni. De nem is szükséges határvonalakat húzni a pálya ívéen, elegendő, ha a második szakasz fő törekvésére vagyunk figyelemmel, s azt tekintjük mérvadónak, hogy ebben a szakaszban a kidolgozottan részletes irodalomtörténeti kutatás kerül előtérbe munkájában. A második szakaszt az analízis és a belőle lassan kibontakozó és immár nem vázlatos, hanem aprólékosan kidolgozott szintézis jellemzi.

Az utolsó másfél évtizedet felölelő harmadik szakasz, a második szakasz fáradtabb folytatásának mutatkozik, nem lehet azonban tudni, hogy az immár nem önként vállalt visszavonulás, hanem a kényszerű ideológiai, sőt politikai célzatú visszaszorítás mennyire gátolta és bénította munkásságát, s szabadabb légkörben mi mindenre lett volna még képes páratlan tudásával.

* * *

Első dolgozata a Gyulai szerkesztette Budapesti Szemlében jelent meg 1901-ben, s Báróczi Sándorról szólt. Ezt 1908-ig mindössze hat kisebb-nagyobb cikk követte, pályakezdésének első ideje a csendes készülődés jegyében telt el. Annál meglepőbb volt, hogy 1908-ban egyszerre egy egész irodalomtörténeti szintézis-vázlattal lépett elő, s *Irodalmunk fejlődésének fő mozzanatai* címmel az egész nemzeti irodalom történetének körvonalait megrajzolta. A szakmai közvélemény persze nem szerzett széles körben tudomást a fiatal tanárnak a budapesti II. kerület állami főreáliskolai értesítőjében napvilágot látott kísérletéről.

Az első pályaszakasz első szintetizáló igényű történeti munkájának s kisebb-nagyobb történeti részletelemzéseinek mondjuk úgy, horizontális síkjára merőlegesen ráépült egy vertikális sík az ideológiai-kritikai szerepvállalásból született polémiákból, vitairatokból, műbírálatokból. Horváth János soha nem tartozott a legtöbbet publikáló irodalmárok közé, Császár Elemér publikációs jegyzéke jóval terjedelmesebb az övéénél, mégis ebben a szakaszban voltak évek, amikor 15-17 cikket is írt. (A 30-as évek második felétől kezdve már csak egyet-egyet, azt sem minden esztendőben.) E mennyiségi növekedés kritikus munkásságával függött össze.

Kritikai tevékenységének elvi és eszmei középpontjában a Nyugat és az új irodalom állt, majd később az a kérdés, hogy újjászervezhető-e a konzervatív tábor, immáron nem a végképp

¹⁹² BARTA János, *A mester nyomában*, It, 1958, 2. sz., 197-198.

üressé vált és lejáratott népnemzeti iskola vezetésével, hanem egy más hangon megszólaló, ám a Dessewffy-Zichy-Asbóth féle konzervatív liberális tradíciót nem feledő irodalom zászlaja alatt. A nemzeti klasszicizmus eszmei, ideológiai, sőt ízlésbeli érvényességének próbája kívánt lenni 1910-ben megjelent első könyve, az *Ady s a legújabb magyar lyra*. Sorai mögött, noha közvetlenül nem ideologikus formában megfogalmazva, de általános elvi kérdések húzódtak meg.

Az alig hetven lapot kitevő kis füzet azt a célt tűzte maga elé, hogy világosan artikulálva szembeállítson egymással két értékvilágot, a konzervatív irodalmi folyamatosságát, mely – úgy vélte – a nemzet erkölcsi javát szolgálja és az új irányokét, melyek az erkölcsi romlás eszközei lehetnek, ha idejében le nem leplezik őket. Ezenkívül kísérletet tett arra is, hogy az új irányok legjelentékenyebbnek látszó alakját, Adyt leválassa híveinek és követőinek táboráról, s értelmező magyarázattal közelebb vigye ahhoz az olvasóréteghez, mely a konzervatív folytonosság letéteményese kell hogy legyen. A kis könyv ezért olyan volt, mint egy keretes elbeszélés, egybecsengett az eleje és a vége, a közepe azonban elütött a bevezető és befejező fejezetektől. Ha Horváth csak a könyv középső értekező részét vetette volna papírra, akkor Ady lírájának talán legvilágosabb korai magyarázójaként került volna be munkája az Ady-recepciótörténetébe, ha csak az első és utolsó fejezeteket írta volna meg, akkor pedig valahol Rákosi Jenőék körül látnánk a helyét. Így bizonyos kiegyensúlyozottság érvényesült a traktátusban, végső mérlege mégis a Nyugat-ellenesség felé billent el – a szerző szándéka szerint is.

A könyv a nemzeti klasszicizmus irányzatának kanonizálásából indult ki, amellel érvelve, hogy az irodalom élettevékenysége olyan természetű, hogy a nagy klasszikus kort parciális korszak követi, „megbomlik a művészi tökély széparánya”, s veszít nemzeti, magyar eredetiségéből. Arany a csúcs. Az ő műveiből lehet leszűrni a nemzeti klasszicizmus értékrendjét, s rajta kívül Szász Károly, Lévy József, Gyulai Pál alapján lehet meghatározni: gyökeres, de nem fitogtató nemzeti érzés, önmérséklet, józanság, lélektani hűség és a magyar formák tökéletes kivitelezése. Evvel szemben a Vajda-Reviczky-Ady vonal (s ami a szertelenségeket illeti, már Petőfi) a szabálytalanságot, egyéni korlátlanságot és konvencióellenességet hirdeti. A nemzeti klasszicizmus a nemzeti érzésre épít, Adyék a nemzetköziségre, a nemzeti klasszicizmus a férfias szemérmert állítja eszménynek, Adyék a satnya érzékiség kultuszát üzik, a nemzeti klasszicizmus közérthető beszédre törekszik, Adyék a homályt kedvelik.

Az ezeket a fogalmakat tárgyaló bevezető részek után kerül sor Ady képvilágának elemzésére, s itt a könyv hangja sok szempontból megváltozott. Előlépett az értő verselemző, s kitűnő szövegelemzéseket végezve mutatta be a halál-motívum szerepét Ady verseiben. A motívumelemzés eszköz volt ahhoz, hogy elvi általánosításként költészettani különböztetést tegyen az allegória és szimbólum kifejezésvilága között. Értékbeli és ideológiai különböztetést. A nemzeti klasszicizmus számára – mondta – a metafora a megfelelő képalkotási mód, mert ott a gondolat arányos a képpel, az allegória pedig olyan képsor, melynek minden pontja megfeleltethető egy gondolatnak. Evvel szemben a szimbólumban önállósul a kép: több, mint a gondolat, a képben marad valami gondolatilag nem magyarázható többlet, melynek nincsen megjelölhető részlet jelentése. Ady ilyen szimbólumokat használ, a kifejezhetetlen lelki tartalmat mintegy belelátja, bele érzi a látomás tárgyába. A szimbólum használata világnézet kérdése. A metaforát és szimbólumot használó költő közé a hit emel válaszfalat. Az átfogó látomás, ami a szimbólumok lényege ugyanis csak hitre támaszkodhat, nem megértésre. A szimbolizmus ezért misztikus, mintha egy valami más, titkos világból jönne. Ez magyarázza e versnyelv homályosságát. Természetes logikával nem lehet fölfogni: egybefolyik benne élet és halál. Ady ezt a fajta kifejezésmódot – mondta Horváth – hibátlanul műveli, jól tud magyarul, ha nem is nyelvész, de Kölcseyvel állítható rokonságba. Horváth a költői irányok értékkülönböztető leírása mellett – mintegy az érvrendszere mögött, annak hátterében – tudományirányzati értékkülönböztetést is tett. Ady, és az új költői irány mögé ki nem mondva is az újabb

tudományos-filozófiai irányokat állította, az intuíció és a tudattalan fogalomkörét, Bergsont és Freudot. A nemzeti klasszicizmust viszont egy leegyszerűsített pozitivistá racionalizmusnak feleltette meg, a nyelv, mint gondolathordozó, mint érzelmek puszta kifejezőeszköze szerepelt nála: amit elfogadott és helyeselt, annak pszichológiai-nyelvtudományi háttérrege a Wundt nevével jelezhető tudománytörténeti stádiummal volt egy vonalban.

A vitairat a költői eszközökről szóló fejtegetés után visszatért a kiinduló gondolatokhoz, s még egyszer összefoglalva nyomatékosította Horváth állásfoglalását az irányzatok harcáról s e harc nemzeti jelentőségéről. A Nyugatban Fenyő Miksa válaszolt Horváth János kihívására.¹⁹³ Az igazán súlyos támadásokat általában Ignotus hárította el, Fenyőt a kevésbé veszélyesnek érzett kritikai küzdelmekben állították sorompóba. Horváth ehhez a nemzedékhez tartozott, noha a „másik” oldalon állt, ellene nem kellett bevetni a nehéztüzérséget. Fenyő pontosan érzekelte Horváth könyvében az elmarasztalás és megbecsülés arányát. Ki is használta ezt, hogy aztán a legérzékenyebb ponton szúrjon vissza, elvitatva a könyv tagadhatatlanul legjobb részétől a gondolati eredetiséget. Horváth szimbólum-elméletét Lukácséval vetette egybe, s azt mélyebbnek, szebbnek mondta éppen a szimbólum és a vallásos elragadtatás kapcsolatának tekintetében. Lukács Ady-tanulmánya, melyben Ady szimbolizmusáról, e szimbolizmus hitbeli struktúrájáról írt – éppen ellenkező értékelőjellel, mint Horváth – 1909 októberében jelent meg a Huszadik Században. Horváth nem biztos, hogy ismerte, de a kiindulópontjuk közötti hasonlóság szembeötlő volt (még akkor is, ha Lukács a szimbólumképzés költészeti szerepét pozitívan, Horváth negatívan ítélte meg), s ezt az egybejátszást Fenyő finoman éreztette is, noha a hangsúlyt eltérő eredményükre vetette.

Horváth a rákövetkező években már élesebben támadta a Nyugatot, de korszakáltalánosítás helyett egy-egy bírálható jelenséget szemelt ki. A Magyar Nyelv 1911. februári számában jelentette meg A „Nyugat” magyartalanságairól című vitáirását, mely nemcsak arról szólt, amit a cím ígért. Nemcsak stilisztikai bírálat volt kétségtelen hibákról, de kimondatlanul is egy határozott irányba mutatott: a Nyugatot a magyar-idegen dimenzióban ez utóbbi póluson helyezte el. Már felütése jelezte lényegét, egy Brunetiére-idézettel kezdte, melyben Brunetiére csodálkozásának adott hangot, hogy idegen nevű és idegen származású emberek reformálni akarják a francia nyelvet. Ez veszélyesebb és fájdalmasabb támadás volt, erre már Ignotus válaszolt.¹⁹⁴ Egy évvel később, 1912-ben Horváth aztán harmadszor is megtámadta a Nyugatot, ezúttal újabb kétpólusú rendszert állított fel, a realizmusét és a stílromantikáét, e

¹⁹³ FENYŐ Miksa, *Ady és a legújabb magyar lyra*, Nyugat, 1910, I, 406-409. A Figyelő-rovatban közreadott, de a szokásos kritikáknál terjedelmesebb vitacikk, mely nem egészen pontosan írta Horváth könyvének címét, így kezdődött: „Horváth János, az Eötvös-kollegium tanára könyvet írt Ady Endre költészetéről, e költészet gyökereiről s úgy mellékesen – egy nem éppen elegáns kézmozdulattal elintézi az egész mai lyrát. »Az Eötvös kollegium tanára«, hangsúlyoznom kell ezt a jelzöt, mert hogy ez így van: könyvének legszembeütőbb erénye, érdekessége. Enélkül Horváth könyvét alig vettük volna észre, bár tagadhatatlan, hogy – minden felületessége, nagyképűsége és ízetlensége mellett – analízáló tehetségről nem egy helyen tesz tanúságot. Így azonban más. Így a dolognak majdnem ethikai jelenősége van: az elsőség dicsősége illeti meg. A tanárnevelő-intézet tanára könyvet ír Ady Endréről, melyben – igaz tekintélyhez illő körültekintéssel, térdig érő szakállt szelvegeve – vallja, hogy valakiről szó van, akivel az irodalomtörténetnek számolni kell.”

¹⁹⁴ Nem azonnal. A Társadalomtudományi Társaság Szabad Iskolájában 1911. december 21-én tartott előadást Horváth év elején megjelent cikke ellen. Az előadás szövege a Nyugat 1911. december 16-i számában jelent meg: *A Nyugat magyartalanságairól*, Nyugat 1911, II, 1028-1040. (A dátumozás látszólagos ellentmondását az magyarázza, hogy a Nyugat számai néha nem a címlapjukon feltüntetett napon jelentek meg, hanem hol pár nappal előbb, hol pár nappal később.) Horváth János viszontválaszolt: *Ignotus felolvasása a Nyugat magyartalanságairól*, Magyar Nyelv, 1912. január, 5-10. Mire Ignotus a viszontválaszra viszontválaszolt, igaz röviden, a Disputa rovatban, cím nélkül: Nyugat, 1912, I, 296.

másodikba utalva a Nyugatot, s visszautasítva azt, hogy „kisajátítsa” magának az elsőt, az értékesebb nemzeti hagyományt.¹⁹⁵

Lényegében szerves folytatása volt ezeknek az írásoknak Horváth János második könyve, az 1921-ben kiadott *Aranytól Adyig*, valamint a Napkelet első évfolyamaiban megjelent néhány cikke és tanulmánya. Ezek és a második irodalomtörténeti szintézis-kísérlet zárták le pályájának első, még kiegyensúlyozatlanabb és vitathatóbb, ám gondolatokban annál gazdagabb első korszakát.

Az *Aranytól Adyig* azért foglal el különös helyet Horváth János első korszakának végén, mert megtalálható benne a pályakezdését igazgató mindkét törekvés. Mint történeti áttekintés, mely több mint félévszázad irodalmi mozgásfolyamatainak fő szálait gombolyította fel, hozzátartozott és jellegzetes megnyilvánulása volt az első szakaszban készült tudományos munkáit átható törekvésnek és megközelítési módszernek. Annak, hogy egy-egy nagyobb korszakot szintézisszerűen mutasson be, miután összetevőire bontotta, és ezek közül kiemelt egy vezető jelenséget. Másrészt viszont hozzátartozott ez a kis könyv azoknak a publicisztikai, kritikai cikkeknek, vitáirásoknak sorához is, melyekkel azt a célt tűzte ki, hogy a maga eszközeivel beleszóljon a kortárs irodalomba, sőt tágabb értelemben az egész szellemi élet alakulásába, és ennek révén meggyőződésétől fűtve irányt adjon a jelenségek gomolygó halmazának. Meggyőződésének, ebben is – mint egész első pályaszakaszában – a konzervatív liberalizmus eszmevilága szolgált alapul, s az ebből a kútforrásból mentett irodalmi értékrend: a nemzeti klasszicizmus. Egyszerre volt irodalomtörténeti értekezés és kritikai publicisztika.

A kettőszakadt, meghasonlott irodalmi tudatról szólt a könyv, korát évekkel megelőzve azokat a kiszögelléseket jelölte meg, amelyek körül a literátus köztudat szélesebb rétegeit is megmozgatva majd csak az évtized második felében zajlik hangos polémia Berzeviczy Albert és Babits Mihály között. Lényegében Berzeviczy álláspontját anticipálta, nívósabban és okosabban s talán még végletesebben is. Tudománytörténetileg nem kevésbé fontos azonban megjegyeznünk, hogy a nemesen kiérlelt konzervatív étosz keveredett e munkában egy korszerű irodalmi ismeretelmélet körvonalaival. Az irodalomban fel-feltűnő jelenségek rajzát meghosszabbítva az olvasóközönség ízlésvilágának alakulásáig egy olyan szociológiai szempontot vetett be gondolatmenetébe, mely újnak számított az akkori magyar irodalomtörténetben, egyszersmind híven követte saját és éppen azokban az években kidolgozott elképzelését az író – mű – közönség irodalmi alapviszonynak elnevezett hármas láncolatáról.

De lássuk az alig több mint félszáz oldalas könyv vagy inkább füzet gondolatmenetének legfontosabb mozzanatait. A háború utáni állapot, mint a vihar utáni csend – kezdte Horváth János az értekezést – alkalmat adhatna az önmagunkkal való szembenézésre. Az olvasóközönség egy nagyobb része azonban nem érez erre indíttatást, inkább megfontolás nélkül az új irányok nyomába szegődik. Lezajlott itt egy küzdelem méltó harc nélkül: az olvasók – a társadalom sietős, felgyorsított fejlődésének következtében – elfordultak a klasszikus örökségtől, és az új irodalom mellé álltak. Pedig Petőfi, Arany és Gyulai egybeötvözték az európaiságot a gyökeres magyarsággal, s tudatosan végiggondolva iparkodtak magukhoz nevelni a közönséget. A sokat hánytorgatott népiesség nem volt egyéb, mint a reális szükségletekből kiserkent nemzeti gondolat. Ennek legtudatosabb értőjét s megvalósítóját láthatjuk Aranyban. A közönség eleinte a nemzeti, politikai tartalom kedvéért lett híve ennek az iránynak, akkor azonban, amikor megszületett a politikai publicisztika, s tisztán politikai olvasmányt is kaphattak, ami Széchenyi fellépése után nem sokkal be is következett, akkor lassan elpártoltak a szépirodalomtól. Ez a közönség lett kész zsákmánya a 67 után fellendülő hírlapirodalomnak. Az átpolitizálódás oda vezetett, hogy kezdték szembefordítani egymással a nemzeti klasszikus hagyomány nagyjait, s kialakult az Arany-ellenes Petőfi-pártiság. E

¹⁹⁵ HORVÁTH János, *Forradalom után*, Magyar Figyelő, 1912. augusztus 1., 207-227.

fellazított talajon jelent meg a Nyugat, „az »írói szabadság« nevében, bevallottan az »Arany epigonok« ellen s Petőfi nevét fennen lobogtatva ugyan, tényleg azonban a magyar klasszicizmus szétporlasztására, mi ez esetben tagadhatatlan a nemzeti érdek rovására ment”.¹⁹⁶

Kazinczy annak idején stílusreformot hajtott végre, s ennek során elvált az irodalmi nyelv a köznyelvtől. E kettéválásra Petőfivel jött meg a reakció, s aztán a klasszikusok, Petőfi, Arany, Kemény Jókai, Deák Ferenc, Gyulai Pál az egész magyarság élő nyelvét felölelték. Ennek az egész nyelvnek csak egy része volt a népnyelv. Utánzóik azonban más értelmet adtak a népies szónak. Törekvésük a 70-es években találkozott Szarvas Gábor és a Nyelvőr nyers ortodoxiájával. Ezt vitte szét a közönség körébe a Budapesti Hírlap, s Gyulai hiába hadakozott ellene, mondván, hogy a beszédnek nemcsak nyelvtana van, hanem művészete is, s a magyaros még nem művészi. A kor feldajkált egy pszeudó-népiességet, s evvel rossz hírbe keverte az igazit. Tetézte a bajokat a kritikai szellem lanygulása, nem volt, aki Gyulai elveivel harckészségét is örökölte volna, az a kritikus, Péterfy, aki erre tehetsége és emberi kvalitásai miatt is hivatva lett volna, korán sírba szállt. Elmaradt a kíváncsalmaktól az iskolai oktatás is, fölösleges adatok szajkózására kényszerítette a tanuló ifjúságot korszerű ismeretek helyett, „a tanár Sámbar Mátyásról magyarázott: a növendékek a pad alatt már Adyt olvasták.”¹⁹⁷

A tetemes mulasztások ellenhatást váltottak ki, de „az ellenhatás, mely Adyval valóban megjelent (...) a klasszicizmus *egésze* ellen szólt (...) Az új irány azonban nem egyszerűen irodalmi, nem csupán ízlésbeli fordulat volt. Aminthogy a klasszicizmus is, amely ellen támadott, több volt pusztán ízlési formánál. Ihletője a történeti magyarság kifejtett erkölcsi öntudata, irodalma pedig a magyar szellem kvintesszenciájának művészi megnyilatkozása volt. Ez erkölcsi alapot, e nemzeti öntudatot sértetlenül kellett volna átszarmaztatni az irodalom újabb mozdulatába, s ez az, mire »az ösztön ihlet-ereje« nem lehetett alkalmas többé”.¹⁹⁸ Ekkor lépett fel Ady, s nemcsak új ízlést hozott, hanem egy támadó, kritikai hazafiságot is. Evvel pedig belekeveredett a pártpolitika forgatagába, „melynek valódi céljait nem vagy későn ismerte fel, s mely faltörő kosnak használta őt nemzete, sőt magyar faja érdekei ellen. Sem tisztán irodalmi, sem politikai értelemben nem azonosítható vele az utána lódult egész író-csoport. Az Ady-stíl leple alatt, stilisztikai újdonság címén bújtak meg egy alig-magyar nyelv barbarizmusai, s az Ady-féle támadó magyarságnak a kezébe nyomkodta buzogányait sok nem-magyar szándék”.¹⁹⁹ Horváth János nem hagyott kétséget afelől, hogy mire gondol itt. „Készen várt (...) ez antiklasszikus áramlatra egy új, a maga érdekeit ösztönszerűleg is jobban érző, vagyonos közönség (...) várt reá s kész táborként állt rendelkezésére a magyar-zsidó értelmiség”.²⁰⁰ Horváth János evvel elérkezett távolról indított gondolatmenetében a korabeli kurzus-ideológiához, s a következő lapokon nemcsak Szekfű Gyula könyvének vágányán haladt tovább, mint lapalji jegyzetében jelezte, hanem elismételte a korabeli jobboldali zszurnalisztika Nyugat-ellenes vádpontjait arról, hogy a Nyugat a „zsidó és hangsúlyozottan filoszemita írók csoportosulása (...)”.²⁰¹ Az irodalomból kiinduló ízlés-kérdést ekképpen egyszeriben etnikai-faji kérdéssé minősítette át, s szemrehányást tett a konzervatív kritikának, hogy ezt a jelleget nem vette idejekorán észre, s nem figyelmeztette rá közönségét.²⁰²

¹⁹⁶ HORVÁTH János, *Aranytól Adyig. Irodalmunk és közönsége*, Bp., én., (1921), 18.

¹⁹⁷ Uo., 34.

¹⁹⁸ Uo., 35.

¹⁹⁹ Uo., 37-39.

²⁰⁰ Uo., 41.

²⁰¹ Uo., 45.

²⁰² Uo., 46-47.

Az „Ady-csoport (...) pozitív irodalmi elvet, ízlésbeli elérendő célt egyetlen egyet sem tűzött ki (...)”.²⁰³ Csupán az írói szabadság elvét hangoztatta, nem tisztázva, milyen elvek nevében kíván több szabadságot, amikor azt a közvélemény esetleges ellenállásán kívül semmi sem korlátozta. „A szabadság jelszava e szerint a pusztá modernség kívánását, annak csak mint formának és diszpozíciónak a támogatását jelenti, erkölcsi és művészi felfogásnak egyébként merő nihilizmusával. Ennek a szabadságnak a megvalósítása csupán pénzkérdés volt. Mihelyt annyi pénzük volt, hogy a Nyugatot megindíthatták, szabadon írhattak bele akármit. A klasszicizmus kultusszá merevedésével, a kritikátlan konzervatívsággal így került szembe a modernség üres, erkölcsileg és művészileg meg nem kötött, tehát hitvány jelszava, javára a lelki fegyelem általános meglazulásának”.²⁰⁴ A Nyugat az ellene néha felhangzó bíráló szavakat perzekutor esztétikának bélyegezte, a népies szó elfajulását pedig ügyesen kihasználva kigúnyolta az egész népiességet, s nemcsak nem értette, hanem ellenezte is a magyarság irodalmi szemponttá emelését. Ekképpen a Nyugat bomlasztó szerepet töltött be a klasszicizmus magyar hagyományával szemben. Mindazonáltal el kell ismerni, hogy Ady tényleg irodalmat csinált, el kell ismerni ezt a konzervatív kritikával szemben is, ezenkívül azon kell lenni, hogy a köztudatban helyreálljon a magyar klasszicizmus értelme és jelentősége. A közönséget ebben az irányban kell nevelni – evvel a gondolattal fejeződött be az értekezés, mely a Napkelet megindításának vagy készülődésének programja is lehetett volna.

Ez a hosszan ismertetett és ma már nehezen hozzáférhető kis könyv egyrészt egyenesen következett Horváth Jánosnak a Nyugattal és Adyval szemben korábban elfoglalt kritikai álláspontjából, másrészt viszont mégis talányosan helyezkedik el pályáján. Az alig egy évvel később, a Minervában megjelent *Faj-kérdés az irodalomban* című tanulmányában egészen más elvi alapról értekezett az irodalom és a fajiség akkoriban gyakran előtérbe kerülő kérdéséről: itt már nemhogy nem visszhangozta az előítéletek és ködös gyanakvások szellemét, de – igaz, saját akkor megjelent Petőfi-könyvét védve egy kritikától, mely Petőfi fajiségének, szláv származásának részletező kielemezését kérte tőle számon – kétségeit fejezte ki az irodalomtörténeti faj-kutatással szemben. „Irodalmi tanulmány ezentúl is, mint eddig, úgy jár el legtudományosabban, ha az író, mint egyéniséget iparkodik szabatosan meghatározni” – írta.²⁰⁵ Mintha csak határvonal húzódott volna a két egyébként egymást közelesen követő írás között. S húzódott is, mert az itt, ebben az időben, ezekben az években végbement kisebb-nagyobb változások összessége rajzolja ki a pálya második szakaszának kezdetét.

* * *

A 20-as évek elején kezdődő második pályaszakaszában Horváth János felhagyott az ideológiai, irodalompolitikai állásfoglalásokkal, s egyetemi katedráján a politikai gondolatoktól mentes tiszta tudomány benső, humanista etikáját hirdette. E második korszak is mindjárt az elején egy újabb szintézis körvonalait vetette föl, immár bővebben és kidolgozottabb formában, mint az 1908-as vázlatban. De az összefoglaló elképzelés még mindig nem öltött oly finoman kimunkált, véglegesnek mondható alakot, hogy nyomtatásban is közrebocsátani óhajtotta volna. Első professzori tanévében adta elő hallgatóinak, s aztán a kéziratot még érlelődésre, részletező továbbmunkálásra írásztalán hagyta. A teljes kéziratnak mindössze két fejezetét tartotta érdemesnek arra, hogy megjelentesse. Ezek közül az egyik a leghíresebb tanulmányai közé tartozik, ez a *Magyar irodalom ismeret*, máig alapvető irodalombölcseleti értekezés, s először a Minerva első évfolyamában, 1922-ben jelent meg. A másik Berzsenyiről

²⁰³ Uo., 47.

²⁰⁴ Uo., 49.

²⁰⁵ HORVÁTH János, *Tanulmányok*, Bp., 1956, 462.

szólt, s a Kisfaludy Társaságban székfoglalóként hangzott el 1924-ben.²⁰⁶ Ez a két részlet tehát megjelent a kéziratból, de a többi nem. Aztán teltek-múltak az évek, a tervezett irodalomtörténeti összképet már sokkal részletesebben, nem egyetlen könyvben, hanem egy egész monográfia-sorozatban kezdte el kidolgozni, s végül nem tért többé vissza erre az 1921 és 1924 között keletkezett munkájára.²⁰⁷ Félretett, félbehagyott kéziratai közé került, mintha maga is elfeledkezett volna róla. Néhány további részletét csak jóval halála után a *Studia Litteraria* és az *ItK* jelentette meg,²⁰⁸ míg végre 1976-ban az Akadémiai Kiadó kiadta a teljes munkát *A magyar irodalom fejlődéstörténete* címmel.

Ez az 1921 és 1924 között keletkezett, szintetizáló érvényű összefoglalás a kezdetektől Arany haláláig tárgyalta irodalmunk mozgásfolyamatait. Az 1908-as *Fő mozzanatok* tovább gondolt és bővebben, részletesebben kifejtett változata volt, nem alapvető koncepcióban, hanem részletekben, belső arányokban tért csak el tőle. A *Fő mozzanatok* és a *Fejlődéstörténet* keretezte, s kapcsolta is egyszersmind össze Horváth János – az irodalmi értékrendet tekintve egyöntetű pályájának – első két szakaszát, s bennük fogalmazódott meg a nemzeti klasszicizmus irodalomtörténeti szemlélete a legközvetlenebb és legáltalánosítottabb formában.

A két vázlatos szintézis az ízlés és irodalomszemlélet benső szálaival fűzte össze a pálya első és második szakaszát. Nem következett be hirtelen változás a kettő között, nem változtatta meg látványosan fogalomvilágát, nem csatlakozott új iskolákhoz sem. Megmaradt a pozitívizmus és a szellemtörténet határterületén, munkamódszere inkább pozitivistá, rendszerező elve és történetsszemlélete inkább szellemtörténeti volt. De még várat magára munkáinak alaposabb filológiai vizsgálata, hogy pontosabban kirajzolódjanak az európai csatlakozási pontok, melyek észlelhetők sorai mögött, s melyekkel soha nem hivatkozott. A rendszerezéseinek alapelveit megfogalmazó *Magyar irodalomismeretben* fejtette ki későbbi nagyobb munkáiban követett nézetét az irodalmi alapviszonyról. Eszerint az irodalom: „Írók és olvasók szellemi viszonya írott művek közvetítésével”.²⁰⁹ Az axiomatikusan megfogalmazott gondolatot Tarnai Andor Schererig vezette vissza, hozzátéve a genealógiához, hogy újabb tudománytörténeti értekezések kapcsolatot látnak Scherer illetően nézetei és Jauß recepcióesztétikája között.²¹⁰ Scherer nevével más vonatkozásban is összekapcsolta már Horváth nevét a vonatkozó szaktudomány. Somogyi Sándor már 1967-ben fölvetette, hogy a *Magyar irodalom ismeretben* az irodalomkutatás nemzeterkölcsei hivatásáról kifejtett gondolatok Schererrel mutatnak rokonságot, aki szerint az irodalomtörténet a „nemzeti etika” tudományává fog nemesedni.²¹¹ (Scherer hatását természetesen már jóval korábban, magyar nemzedéktársainál is föl lehet lelteni, mindenekelőtt Heinrich Gusztávnál.²¹²) A *Magyar irodalomismeret* mint a *Fejlődéstörténet* kéziratából kiemelt és megjelentetett tanulmány a készülő szintézissorozat

²⁰⁶ HORVÁTH János, *Egy fejezet a magyar irodalmi ízlés történetéből*. Berzsenyi Dániel = *Uő, Tanulmányok*, i.m., 143-153.

²⁰⁷ KOROMPAY H. János, *Adatok egy könyv történetéhez* = HORVÁTH János, *A magyar irodalom fejlődéstörténete*, Bp., 1976, 361-362.

²⁰⁸ *Studia Litteraria*, 1965, 15-28; *ItK*, 1969, 349-367.

²⁰⁹ HORVÁTH János, *Tanulmányok*, i.m., 15.

²¹⁰ TARNAI Andor, *Előszó az 1988. évi kiadáshoz* = HORVÁTH János, *A magyar irodalmi műveltség kezdetei*, Bp., 1988, VII.

²¹¹ SOMOGYI Sándor, *Gyulai és kortársai*, Bp., 1977, 297.

²¹² ERDÉLYI K. Mihály, *A szintézis jegyében (Az irodalomtörténeti rendszerezés gondolata a századfordulón s a századelőn különös tekintettel Horváth Jánosra)*, *Literatura*, 1980, 3-4. sz., 383; NÉMETH G. Béla, *A magyar irodalomkritikai gondolkodás a pozitívizmus korában*, Bp., 1981, 180-181.

módszerére, szociológiai, művelődéstörténeti kapcsolódásaira vetett fényt, mintegy módszertani beharangozója volt az elkövetkező munkáknak. Az első és második pályaszakasz nem éles határvonallal, hanem ölelkező áthajlással követte egymást. Az első még benyúlt az évtized közepéig, egészen a Napkeletben közreadott Vörösmarty-tanulmányig, melyről alább még lesz szó, a második viszont már a Petőfi-monográfiával kezdetét vette.

A második szakasz élén tehát az 1921-ben megjelent (de 1920 őszén már elkészült) Petőfi-könyv állt, mely szándéka szerint az életrajz és az aprólékos monográfia között elhelyezkedő pályakép kívánt lenni. Petőfi költői ívének lényegét egy romantikus átfejlődésben látta, mely a kezdeti népies szerepjátékokból kiindulva vezetett el szerelmi lírájának és politikai költészetének sajátos lobbanékony természetű személyességéhez, egyelőre nálunk ismeretlen lírai közvetlenséghez. Horváth János még mindig kitérőnek tartotta ezen az úton a *Felhők-ciklust*, de már ráirányította a figyelmet különös jelentőségére. A könyv gondolatmenetét át- meg átszövő remek vers elemzéseiben máig szólóan példát mutatott arra, hogy hogyan lehet hivatkozás nélkül, természetesen hangzó szempontként érvényesíteni a világirodalmi összefüggésekre rámutató hatástörténeti vizsgálatok eredményeit, egyszersmind bizonyosságát adta, ugyancsak hivatkozás nélkül, az európai költészetben való magabiztos tájékozottságának, hatalmas anyagismeretből és működő nyelvtudásból következő otthonosságának.

A könyv előrehaladó fejezeteiben alaposan elemezte Petőfi politikai költészetét, de a forradalmiságot nem végső értékének tekintette, mint majd a vele évtizedekig vitázó marxisták, hanem inkább csak értékképzőnek, amennyiben megvalósulhatott és hangot kaphatott benne, mint sajátos közegben, lelkének benső természete. Ám, a politikai elfogultság, mondta, nem egyszer nem kibontakoztatója, hanem gátló akadálya volt fejlődésének. A politikai versekkel és Petőfi politikai elköteleződésével kapcsolatban szükségét érezte annak is, hogy a költő és a nemzet 1848-as összetalálkozásáról írva elhatárolja Petőfi hazafiságát a liberalizmus nemzetköziségétől. A könyv evvel az ideológiai felhanggal még a két pályaszakasz határán helyezkedett el, a benső költői út tárgyilagos leírása már az új szakaszhoz kapcsolta, a liberalizmus-ellenes ideologikum példázatszerűsége még a megelőzőhöz kötötte.

A magyar irodalmi népiesség Faluditól Petőfiig (1927) című következő önálló könyvében a nemzeti klasszicizmus népiesség-fogalmát és a fogalom változását, irodalmi objektívalódásának történetét dolgozta ki annak szellemében, ahogy azt Erdélyi, Arany és Gyulai kezdeményezte. A könyvet kézbe véve már első látásra szembeötlő előrehaladás mutatkozott az elődökhöz képest a feldolgozott anyag bőségében, történeti kiterjedésében, az elemzés gazdag részleteiben. Négy nagy fejezetre tagolva tárta fel a nemcsak stílusbeli, hanem eszmei áramlatszerű irány kibontakozását és szárba szökkenését. Az első fejezetben foglalkozott a 18. századi kezdeményekkel, mindenekelőtt Faludi és Dugonics munkásságával, jelentősen előbbre helyezve evvel a népiesség korábban feltételezett kezdeteit, pontosabban annak a tudatos változatnak a kezdeteit, melyről Arany értekezett. A második fejezet a 18-19. század fordulóját mutatta be, Révai Miklós, a kisebb-nagyobb énekszerzők, az első gyűjtések és Kazinczy álláspontja képezte történeti ívét. Horváth Jánosnak a nemzeti irodalom alapvetően független, autonóm mivoltáról szóló alapeszméinek megfelelően a népiesség fejlődésében sem külföldi mintáknak és eszmeirányoknak tulajdonított fő szerepet, hanem a szerves belső-fejlődést helyezte előtérbe. Ezt kiemelendő és érvényre juttatandó nem a könyv elején, hanem csak itt a második fejezetben foglalkozott az európai népiesség néhány jelenségével, az olyan külföldi előzményekkel, mint Montaigne, Rousseau, Percy és Herder. Nem tagadva ezek jelentőségét, avval a gondolattal foglalta össze a hatástörténetről szóló véleményét, hogy a magyar irodalom az európai népiesség bőséges áramából azt választotta ki a maga számára, „amire hajlamát már előbb kimutatta, s ami egész korszakos irányzatával egybevágtott”.²¹³ Ez

²¹³ HORVÁTH János, *A magyar irodalmi népiesség Faluditól Petőfiig*, Bp., 1978, (Második kiadás.) 48.

a gondolat illeszkedett a nemzeti irodalom organikus felfogásához. Horváth János egész pályáját végigkísérte az önálló nemzeti fejlődés eszméje, anélkül, hogy a belterjesség provinciális köreit érintette volna. Felfogása szerint a magyar irodalom nem másolások és iskolás rátanulások révén csatlakozott időről időre Európához, hanem benső szellemével, törekvéseinek hasonlóságával szüntelenül hozzátartozott és benne élt.

A harmadik: fejezet tárgyalta a népiességeknek azt a „bevonulását a magyar irodalomba”, melynek Kölcsey, de még inkább Kisfaludy Károly és Vörösmarty voltak irányítói. Ehhez a szakaszhoz, a romantika első nagy hullámához tartozott a Tudományos Gyűjtemény elméleti irodalma, Gaál György, Mailáth János és mások gyűjtései, a szerb népköltészet hatása s a dalforma átalakulása. A negyedik történeti fejezet az 1830-as évekről szólva a népélet iránti érdeklődés valamint a tájak iránti romantikus vonzalom megélénkülésével, Kriza gyűjtésével, az újabb elméleti irodalommal foglalkozott, ez utóbbiból Erdélyi Jánost emelte ki nagyobb nyomatékkal. A történeti összefüggéseket időrendben feltáró négy fejezetet két elméleti értekezés keretezte. Ötödik fejezet gyanánt összefoglalta a népiesség történeti jelentőségét, a könyv élére helyezett fejezetnyi bevezetőben pedig ismertette feldolgozásának elvi alapjait.

A könyv bőségebb, gazdagabb és kiterjedtebb anyagot tárt fel mint Erdélyi, Arany és Gyulai, ezenkívül témában, tárgykörben is tovább bővítette a népiesség történetét. Az irodalmi alapviszonyról szóló felfogásából kiindulva termékeny szociológiai szempontot talált a közönség szerepének figyelembe vétele révén, és ez adott lehetőséget arra, hogy a tudatos népiesség korszakát időben előbbre helyezze a romantika első hullámánál és annak közvetlen előzményeinél. Horváth János fölvetette egy közvetítő réteg termékeny munkálkodását a folklorikus értelemben felfogott (népköltészetet teremtő) nép és a magasabb, individualizált irodalom között. Eszerint a falusi és vidéki középosztály mintegy önmagán átbocsátva hosszú ideig átszűrte a magas irodalom részére a népköltészetet, s a népköltészet részére a műköltészetet. E középosztályi réteg tevékeny munkálkodása alakította olyanná a magyar népiesség Petőfiig terjedő egész nagy szakaszát, amilyen lett. Horváth János evvel a gondolattal a „régit” és „népit” egyeztető Arany elméletét fejlesztette tovább. Míg Arany úgy beszélt a régi irodalomról és a népi irodalomról, mint a magyar irodalom két nagy, egymással nem szembenálló, hanem egymást kiegészítőszervéről, addig Horváth János magát a régi irodalmat próbálta integrálni, beolvasztani a népi irodalomba. Ehhez persze ki kellett bővítenie a népiesség fogalmát, és lazítania kellett mindazokat a megkötéseket, melyek addig a népiességet a folklór fogalmára korlátozták.

Ez a fogalmi kiterjesztés könnyen végződhetett volna egy olyan „pánnépies” ideológiában, mely a nemzeti irodalmat teljes egészében a népiesség körébe utalja. (A népi irodalom ilyen értelmű kiterjesztését majd Illyés Gyula veti fel évtizedekkel később.²¹⁴) A régi irodalom és a folklór kincs elegyéből származó népiességet Horváth János nem azonosította az irodalom egészével, e sajátosan felfogott népiességet a nemzeti irodalom részeként, de központi és legértékesebb részeként határozta meg. Nem fogalmi szinonimaként alkalmazta, hanem érték-kategóriaként vezette be elméletébe, mégpedig a jó és rossz között orientáló alapvetőérték gyanánt.

Világosan kifejtett és tömören megfogalmazott meghatározása a következőképpen hangzott: „A nagy nemzeti mozgalom egészében, mely a 13. sz. közepe tájától kezdve forr, buzog, áramlik: a népiesség a hagyománytartalék számontartója, a népfaji örökségnek biztosítója, őre és propagálója. Míg a nemzeti politikum haladó ösztönei keresve keresik a homályos jövőben az európai alkalmazkodás modern biztosítékait: a népies mozgalom, mintegy ellensúlyként, az elidegenedéstől óv s a legősibbnek, vér- és eredet szerint leggyökeresebbnek, egész múltun-

²¹⁴ ILLYÉS Gyula, *Iránytűvel*, Bp., 1975, I, 462-468.

kon keresztül mind a mai napig állandóan meglévőnek tudott vagy vélt, specifikus magyar hagyományokon veti meg lábát. Egy nagy, hagyománymentő mozgalom ez az újtva haladó világban: a népfaj kulturális azonosságának őre a nemzetül most újonnan megszerveződő magyarság továbbfejlődésében: kelet intelme, emléke a nyugat jelenében.”²¹⁵

A nemzeti klasszicizmus szelleméhez híven többször is előfordult a szövegben a kiegyenlítés és összebékítés fogalma. Toldytól kezdődően ez az irodalomtörténeti hagyomány legkevésbé sem törekedett az ellentétek szítására, lehetőleg mindig került az éles vagy-vagyok közti kizáró jellegű választást. Horváth János is írt a bevezető lapokon a „rég és új, népi és irodalmi, ősi és európai magyarság között a kiegyenlítésről”²¹⁶, a „réginek és újnak korszakos, nagy összebékítéséről”.²¹⁷ A gondolatmenet fő iránya mégis egy körülhatárolt feladatot látott a népiesség útján megvalósulni, s Apor Péterig vezetve vissza e tradíció szálait „konzerváló ösztönről” szólt,²¹⁸ aztán szembeállította egymással a „a gyökerest és elidegenedőt”,²¹⁹ s egy önértéket képező metafizikus nemzetfelfogás eszméjét körvonalazta, melyben a nemzet mint szubsztancia szerepel a formák változó kavargásában. Éppen fordítva, mint Babits már 1907-ben, amikor Kiss Józseffel kapcsolatban arról írt, hogy az európai gondolatnak A Hét korában meg kellett találnia az európai gondolathoz a magyar formát,²²⁰ tehát a nemzeti jelleg nem szubsztancia, hanem forma, és éppen fordítva, mint néhány évvel később Fülep Lajos, aki a Válasz első számának hasábjain emberi szubsztanciáról és nemzeti formáról értekezik majd, s felemeli szavát a nemzeti öncélúság ellen.²²¹

A Válasz és a bontakozó népi mozgalom más szempontból is az összehasonlítás fénykörébe kerül, ha történetileg elemezzük Horváth János elméletét. Horváth János ugyanis leválasztotta a maga népiesség-fogalmát a Petőfi körül fellángoló demokratikus eszmékről. Depolitizálta a népiességet, hogy a történeti időben minél teljesebben általánosíthassa, s egy „állandóan működő, konzerváló történeti erőként” határozhassa meg.²²² Szókeresése, megfogalmazása az etnikai, faji és tisztán szellemi, kulturális felfogás között egyensúlyozott, akárcsak a következő évtized végén, a *Kisebbségbent* író Németh Lászlóé. Szemléletének ellenpólusát Illyés Petőfi-konceptiójában kell látnunk, aki a népiesség formai, stílusbeli sajátosságait, mint a romantika egyik áramához tartozó vonásokat a plebejus demokratizmussal hozta a 30-as évek első felében kapcsolatba, s csak évtizedekkel később, merőben más körülmények között, más célok érdekében próbálta maga is alkalmazni a népiesség ideológiáktól mentes, lehető legtágabb fogalmát.²²³

Horváth János a régi és új orientáló értékfogalom-párjában alapvetően a régi pólusán helyezte el a népiességet. Fogalmazásának finom árnyalatai ellenére végső soron csak megőrző szerepet tulajdonított neki, mely a régít érvényesíti az újjal, az állandót a változóval szemben.²²⁴

²¹⁵ HORVÁTH i.m., 11.

²¹⁶ Uo., 9.

²¹⁷ Uo., 9.

²¹⁸ Uo., 9.

²¹⁹ Uo., 15.

²²⁰ Kiss József és kerek asztala, Bp., 1934, 147.

²²¹ FÜLEP Lajos, i.h.

²²² HORVÁTH, i.m., 18.

²²³ ILLYÉS, uo.

²²⁴ HORVÁTH, uo.

Elemzése figyelmen kívül hagyta – s talán nem figyelmetlenségből, hanem ízlésének s irodalomszemléletének azokból a sajátosságaiból következően, melyek első pályaszakaszában közvetlen ideológus formában nyertek megfogalmazást – a népiesség újat teremtő vonásait, az irodalom modernizációjában korszakonként betöltött szerepét. Rendkívüli felkészültségről tanúskodó könyvére e tekintetben is a népi mozgalom adott feleletet, amikor az 1945 után bontakozó újnépiesség, Juhász Ferenc és Nagy László lírája úgy szívta fel a népies formakincs hagyományába az európai szürrealizmust, mint hajdan Csokonai a rokokót.

* * *

Horváth Jánost pályakezdésétől egy új, az elődeinél teljesebb és több szempontra kitékintő irodalomtörténeti szintézis igényes terve ösztönözte kutatómunkájában. Láttuk, már 1908-ban elkészítette ennek első még csak az alapvonásokat láttató változatát, majd egyetemi tanárságának első éveiben egy már részletezőbb de még mindig csak vázlatosnak mondható változatával készült el. Ezután, második pályaszakaszában két úton haladt tovább. Elhatározta, hogy – amennyire csak lehet – filológiailag bőséges anyagot felölelően bemutatja a nemzeti klasszicizmus teljesedését és közvetlen előzményeit. Munkáinak ezt a sorát nyitotta meg a Petőfi-monográfia, ide tartozott a népiesség-könyv, s ezt folytatta a 30-40-es években tartott egyetemi előadásainak azokkal a már sorozatnak nevezhető füzet-kiadványaival, melynek keretében 1936-ban öt munkáját adta közre. Az 1933-34-es előadásai alapján készült *Csokonai*²²⁵ avval a ki nem mondott, de megvalósított szándékkal készült, hogy kiterjessze és kibővítsa a nemzeti klasszicizmus körét. Ennek céljából történt, hogy számba vette ugyan a népiességhez tartozó vonásokat, alapjellegként mégis a rokokó ízlést és stílusvilágot jelölte meg. A rokokó beemelése a klasszikus értékrendbe nyitottabbá és fogékonyabbá tette egész irodalomszemléletét a múlt és a hagyomány tekintetében. 1934-35-ben Kisfaludy Sándorral foglalkozott előadásában. Az ezeket összefoglaló füzet a rokokóból a nemzeties tartalmú romantikába áthajló irodalmi ízlés típus útját írta le,²²⁶ míg az ugyanabban az évben Katona Józsefről előadottak a drámai irodalom és a játékszín fejlődését elemezték bőséges kortörténeti háttérrel.²²⁷ A következő tanévben Kisfaludy Károlynak és írókörének rajzolatával már a kifejlődött romantikához vezette el hallgatóit. Kisfaludy Károlyban azt az írói és irodalom-szervezőt írta le gyengéd vonásokkal, aki Széchenyi esszéi számára törte az utat,²²⁸ a *Kisfaludy Károly* évtizedében pedig társain, barátain, a körötte gyülekezett írókon keresztül a klasszikus hagyomány egy történeti szakaszává bővítette az előbbi füzetben adott portrészzerű pályaképet.²²⁹

Ha egyetemi előadásainak ebben az öt füzetben közreadott sorát kiegészítjük a *Tanulmányok* kötetében, igaz, csak évtizedekkel később közreadott, de ugyancsak az 1930-as években egyetemi előadás céljából írott *A XIX. sz. fejlődéstörténeti előzményeivel* (ebben ír a nyelv-újítás kérdéseiről, Kazinczyról, Kármánról), az 1924-ben felolvasásra került Berzsenyi-portréval, az újra csak a 30-as években egyetemi előadásnak készült Kölcsey-pályaképpel, akkor kijelenthetjük, hogy egyetemi professzorságának első egy-másfél évtizedében feldolgozta a Bessenyei korától (sőt annak előzményeitől) Vörösmarty Mihályig a klasszikus

²²⁵ HORVÁTH János, *Csokonai. Csokonai költőbarátai. Földi és Fazekas*, Bp., 1936. (Horváth János egyetemi előadásából.)

²²⁶ HORVÁTH János, *Kisfaludy Sándor*, Bp., 1936. (Horváth János egyetemi előadásából.)

²²⁷ HORVÁTH János, Katona József játékszíni és drámai irodalmi előzmények, Katona drámaíró kortársai, Bp., 1936. (Horváth János egyetemi előadásából.)

²²⁸ HORVÁTH János, *Kisfaludy Károly*, Bp., 1936. (Horváth János egyetemi előadásából.)

²²⁹ HORVÁTH János, *Kisfaludy Károly évtizede*, Bp., 1936. (Horváth János egyetemi előadásából.)

örökség nagy szakaszának minden igazán fontosnak tekinthető állomását.²³⁰ E felsorolt munkák tárgyak időrendjében szinte összefüggő monográfiaként volnának olvashatók, ha egy kiadványban jelennének meg.

Eléggé talányos azonban, hogy Vörösmarty pályájával csak milyen fragmentumosan foglalkozott. 1925-ben összeállított ugyan egy antológiát a verseiből, ugyanabban az évben tanulmányt írt a *Zalán futásáról*, de több kifejezetten róla szóló írása nem jelent meg.²³¹ Ennek megállapításakor emlékeznünk kell azonban arra, hogy kezdettől fenntartásokkal kezelte a Vörösmartyról Toldytól Gyulaiig és Riedlig kialakított képet. Már 1912-ben a nyugatosokkal vitázva stílromantikusként nevezte Vörösmartyt, igaz, az ő sorukban a legkülönbnek, de a stílromantikában csak második vonalat látott Petőfi és Arany első vonala mögött. A stílromantika lényegét akkor abban jelölte meg, hogy gondolat és nyelv nem arányosan helyezkedik el benne, hanem a díszítményes nyelv túlfut a gondolaton. „Találóaan hasonlította Vörösmarty költői nyelvét az öreg Szemere Pál – írta – egy pompás aranyhímzésű szoknyához, mely akkor is megáll, ha senki sincs benne.”²³²

Kiindulópontja a 20-as évek közepén sem változott, szóbanforgó tanulmányában így írt: „Racionálisan meg nem szabályozott, hevült lelkiállapot (t. i. Vörösmartyé. K. Z.), tele gondolatcsirákkal: ez a mindent előzőnlő nagyarányú ihlet nem ismeri a tervszerű érlelést, a kompozíciót, legalább nem azt, mit tökéletesnek, egyensúlyozottnak szokás mondani. Kevésbé ismeri az eleve kitervelést, mint a klasszikus Arany; s nincs a klasszikus Petőfi naiv épségérzékelével megáldva.” S ezek a mondatok olvashatók szóról szóra a *Fejlődéstörténetben* is.²³³ Részleteit illetően a Vörösmarty-tanulmány azonban más volt és másról is tanúskodott, amit fontos megjegyeznünk, amikor Horváth általános pályaképével foglalkozunk. A sommás ítélet után itt egy megfigyelésekben rendkívül gazdag, érzékeny tanulmány következett, a *Zalán futásáról* addig (s bizony azóta is) legfinomabb tollal vezetett elemzés. Horváth rendkívüli beleérzőképességet szisztematizált a tudományos gondolkodás megírás előtti hosszú folyamatában, s írásaiban már letisztult formában, nyugodt, egyenletes, világos és arányos mondatokban adta elő mondanivalóját. Nem hajszolta a képszerű, metaforikus beszédet, de nem fordult a tudomány szaknyelvéhez sem. Értekező stílusa közelebb volt a szépirodalmi esszéhez, de nem volt azonos vele. A megformáltság igénye vallott az íróra, a vélemény s mögötte a feldolgozásmód a pozitivizmus és a szellemtörténet műhelyeihez tartozott.

A nyugatosok Vörösmarty-képe kezdettől eltért az ő felfogásától, ők Schöpflin 1907-es tanulmányától, Babits két nagy Vörösmarty-tanulmányán át Szerb Antal 1935-ös tanulmányáig éppen azt értékelték (persze sok más mellett) Vörösmartyban, ami Horváth szerint elválasztotta őt a nemzeti klasszicizmus legnagyobbjaitól, Petőfitől és kiváltképp Aranytól. „Ő az első irodalmunkban, aki az Én és Világ antitézisében határozottan az Én pártjára áll – írta Szerb Antal –, és a világot bizonyos fokig kizárja énjéből. Énjének mélyebb rétegeibe száll, oda, ahol az intim, a külvilág által alig befolyásolt érzelmek, a nemes és oktalannak látszó bánatok és a végtelenbe vesző homályos vágyak laknak.”²³⁴ Horváth János pontosan megérezte, hogy a kétféle ízlés rendszer Vörösmarty megítélésén ütközik össze. Jól tudta, hogy a nemzeti klasszicizmus irodalomtörténeti irányának védelmét nem Aranytól kell

²³⁰ Vö. HORVÁTH János, *Tanulmányok*, i.m., 94-206.

²³¹ A *Zalán-tanulmányt* először a *Napkelet* közölte két folytatásban (1925, 294-310, 1926, 32-46.) együtt a *Tanulmányok* kötetben jelent meg, i.m., 245-265.

²³² HORVÁTH János, *Forradalom után*, i.m., 215.

²³³ HORVÁTH János, *A magyar irodalom fejlődéstörténete*, i.m., 308.

²³⁴ SZERB Antal, *Gondolatok a könyvtárban*, Bp., 1971, 371.

kezdeni, hanem Vörösmartynál. (Később a marxista álláspont is a romantikus Vörösmartyt tekintette ilyen értékelési választóvonalnak). Aranyt mindenki elfogadta, más- és másképpen. De hogy hogyan, az Vörösmarty értékelésénél kezdődött. A nemzeti klasszicista értékrend és hagyományfelfogás helyességét kérdőjelezte meg minden olyan vélemény, mely szerint Vörösmarty nem az Aranyhoz tartó út egy megelőző állomása, hanem valamilyen szempontból önmagában is követhető, helyes mintát ad a jövőnek, a huszadik század jelenének. Horváth János az ilyen vélekedésnek kívánta elejét venni már 1912-ben, s ezt folytatta 1925-ben.

Értékelésének kiindulását tekintve nem változtatta meg álláspontját, de tanulmányát nem is rendelte alá teljesen a nagyobb egészre, a nemzeti klasszicizmus folyamatára tekintő koncepciónak. Horváth tudósi méltósága mindig is abban nyilvánult meg, hogy tisztelte a szöveget, és kötelességének tartotta, hogy belemerüljön a részletekbe. Ott pedig érvényesült beleérző-képessége, esztétikai érzéke, elemzéstudása. Így történt ez Vörösmarty-tanulmány esetében is. Röviden összefoglalva így érvelt: a *Zalán* költői nagyepika, epika nincs narrátor nélkül, a narrátor itt lírikus. A nagyepikai szerkezetben tehát egy lírikus hangját halljuk. Erre épült az elemzés. A lírikus érzelmi állásfoglalásával részt vesz abban, amit elmond. A történetmondásban a lírai részvétel mint részvétel érvényesül. A részvétel mögött bölcelet van, bölceleti állásfoglalás élet és halál kérdésében. Látóhatárába kerül a végtelen és a mindenség. A lírából következő bölceleti mozzanat szüntelen tágitja a történet közvetlen összefüggéseit. A narráció másik nagy lírai mozgatója a szerelem. Nem Ete és Hajna szerelme, hanem a lírikus narrátor szerelmi vágyódása, s ez is epikateremtő tényezővé válik a műben. Horváth János a részletekből kihámozva egész sor poétikailag általánosítható kérdést vetett föl, amivel irodalomtörténet-írásunk még alig nézett szembe.

Végezetül meg kell említenünk, hogy a tanulmány természetesen kitért Vörösmarty hazafiságának megítélésére: a hazafiság végső, nagy érték volt a nemzeti klasszicizmus számára, jelenlétét vagy éppen hiányát ki kellett mutatnia az elemzésnek. Gondolhatnánk, hogy miután abból indult ki, hogy Petőfi és Arany miben volt különb Vörösmartynál, a mindenség felé táguló kört, a lírikus narrátor összemberi bölceletét is akkor értékeli nagyra, ha valahogy a hazához és nemzethez való visszatérés mozdulatait láthatja és láttathatja benne. Ráadásul a *Zalán* csakugyan nemzeti érzésből fakadt költemény volt. Horváth azonban a tanulmány belső gondolatmenetéhez maradt hűséges, és avval fejezte be a tanulmányt, hogy Vörösmarty mintegy közbülső helyen állva a „faji, nemzeti szoros megkötöttségek”, és a „világ-részesség végső határtalansága” között nemzeti elköteleződését az összemberi elköteleződéssel együtt volt képes kifejezni. Magyaroknak is azért volt nagy, mert embernek nagy volt.²³⁵ Képletesen szólva evvel a mondattal zárult le végképp a kombattáns konzervativizmusnak nevezhető első pályaszakasza.

Közben folytatódtak egyetemi előadásai, s a 18-19. század irodalmáról, a népiesség, a klasszicizmus és a kezdeti romantika egybeolvadó folyamatáról alkotott kép az általa megvallott csúcspontig, Aranyig vezette el. 1928-30-ban és 1945-48-ban tartott előadásai alapján készült *A nemzeti klasszicizmus irodalmi ízlése* című terjedelmes tanulmánya, melyet először ugyancsak 1956-os kötetében publikált. E majdnem kétszáz oldalas, csaknem könyvnyi terjedelmű munka Petőfivel és Tompa Mihállyal kezdődött, és egy száz oldalas Arany-portréval folytatódott. A „szalontai tanpályától” a *Nagyidai cigányokig* követte nyomon költészetének alakulását, s ha kései lírájával már nem foglalkozott is, itt fejtette ki legrészletesebben Arany jelentőségéről és nagyságáról szóló véleményét.²³⁶

* * *

²³⁵ HORVÁTH János, *Tanulmányok*, i.m., 265.

²³⁶ I.m., 272-458.

A nemzeti klasszicizmus 18-19. századi vonulatáról szóló egyetemi előadásával egy időben szintetizáló igényétől ösztönözve belekezdett a magyar irodalom módszeres, összefüggő és teljességre törekvő feldolgozásába. Visszafordult a régiséghez, a középkorhoz és a magyar irodalom első nyomainál kezdve lépésről lépésre haladt előre mindenre kiterjedő figyelemmel. Munkája a magyar irodalomtörténet-írás addig legnagyobb szabású, legigényesebb és legmélyebb vállalkozásának ígérkezett.

Első kötete 1931-ben jelent meg *A magyar irodalmi műveltség kezdetei* címmel. Már a cím témafelfogásbeli változásra utalt. Jelezte, hogy a nemzeti irodalomtörténetnek a múlt század elejétől, a historia litteraria tudományos műfajának befejeződésétől Beöthyig terjedő fokozatos tematikai szűkítése után ismét széleskörűen, – irodalomszemléletének 1922-ben megfogalmazott alapelveihez híven – művelődéstörténeti keretbe ágyazva tárgyalja témáját. Abból a meggyőződéséből kiindulva, hogy irodalom nincs írott szövegek nélkül, szakított avval az irodalomtörténeti hagyománnyal, hogy a népköltészetben megrögzült ősi mondák ködös világában, vagy az azokra visszaemlékezni vélő munkákban keresse a magyar irodalom első jelentkezéseit. Nem tagadva a magyar nyelv oly fejlettségét, hogy képes lett volna az irodalmi kifejezésre a kereszténység felvétele előtt is, könyvét ott kezdte, ahol véget érnek a feltevések, és elkezdődik a dokumentálható bizonyosság.

„A Szent István előtti századokból nincs tehát hiteles adatunk, mely a magyarság irodalom-előtti és irodalmat előkészítő nyelvbéli műveltségének akár tartalmi, akár formai elemeiről sejtelemnél többet közölhetne” – írta bevezetésében, aztán hozzátette: „Nem az ősi pogány, hanem az új, idegen, keresztyén műveltség hozta létre a magyar irodalmat, helyesebben mondva: származtatta át a keresztyén latin irodalmat a magyarság tulajdonába is. A magyar irodalom létesülése Szent István nagy művének, népe megtérésének közvetlen folyománya volt”²³⁷

Ennek megfelelően a latin nyelvű magyar irodalom tárgyalásával kezdte fejlődéstörténeti rajzát, visszaemelve a nemzeti hagyományba, amit a nemzeti túlbuzgóságtól hajtott irodalomtörténetek Pápay Sámuel óta nagyrészt kiiktattak belőle. A kötet első könyve foglalta össze a latin nyelvű irodalmi művelődés emlékeit, a második könyv pedig a magyar nyelvű kezdeteket tárta fel az első mozzanatoktól a Karthauzi Névtelenig, akit már individuális személyiséggént mutatott be. „Semmi kétség: forduló ponton állunk, melyen túl már nem kolostori központok és magányos megrendelők, hanem hovatovább írói személyes kezdemény és hatni akarás intézik az irodalom sorsát. A »penitenciatartó néma remete« már útban van ez új korszak felé, s névtelensége kámzsája alatt a felszabaduló írói egyéniség tüzei gerjedek.”²³⁸

A könyv szoros gondolatmenetet követett: a középkor eszmevilágának irodalmi megjelenéstípusait és irodalmi műveltséggé válását bontotta ki impozáns biztonsággal a filológiaiilag addig feltárt anyag teljes egészéből. Hogy az írói egyéniség fordulatot hozó megjelenését miért nem e régi századok, a Szent István korától Mohácsig terjedő nagy időszak legnagyobb írójával, Janus Pannoniusszal mutatta be, arra következő könyvében adott magyarázatot.

1935-ben jelent meg *Az irodalmi műveltség megoszlása* című könyve, mely kiegészítette és teljessé tette az előzőben megkezdett gondolatot. Középpontjában a humanizmus eszmekörének megteremtődése és kivirágzása állott Nagy Lajos és Zsigmond idejétől Mátyás uralkodásán át a Mohácsot követő évekig. Időben nem haladt tehát tovább a vizsgálatban, az előző könyv avval ért véget, hogy a Karthauzi Névtelen 1527-ben pontot tett munkájára, s ugyanott fejeződött be e második könyv is, az 1520-as évek második felénél. De ez most egy másik

²³⁷ HORVÁTH János, *A magyar irodalmi műveltség kezdetei*, Bp., 1931, 7-8.

²³⁸ Uo., 244.

hagyománysoron ment végig módszeres elemzéssel. A középkor eszméi elhatottak a 16. század első évtizedeinek viharos, tragikus korszakáig, a középkor mélyén pedig megindult már valami új, valami más is, ami Mátyás udvarában és a Jagellók idején érte el első nagy csúcsait.

Volt tehát egy hosszúnak mondható időszak, amikor két műveltségismény élt egymás mellett, a régi, már évszázadokkal korábban meggyökeresedett középkori műveltség és az újabb, az itáliai hatásra elterjedő humanizmus. E kettő nem állott harcban egymással, az újabb nem kívánta kiszorítani a régebbit, mint ahogy a régebbi sem törekedett arra, hogy az újabb érvényesülésének útját szegje. A könyv részletező fejezetei az irodalom fokozatos differenciálódásáról szólnak, s a világi irodalom típusainak megjelenését mutatták be oly alaposan, ahogy az előző könyv a vallásos irodalomét. A humanista világi irodalom keretében szerepelt benne Vitéz János és Janus Pannonius s mindenki, akinek része volt a humanista világi irodalom megteremtésében, de kitért a könyv külön fejezetben Nagyszombati Mártonra és a magyar nyelvű kolostori humanizmus irodalmára is.

A két könyv alapkoncepcióját a nemzeti klasszicizmus irányokat, áramlatokat egyeztető, békítő szándéka hatotta át. E koncepció belesimult abba az immár évszázados hagyományba, hogy a nemzeti irodalom két egymással összefonódó szálat futtat története során. Toldy, Gyulai, Beöthy egyeztetette a klasszicizmust és a romantikát, Vörösmartyt Kazinczyval, majd Petőfit és Aranyt a már kialakult hagyománnyal, s nem a vagy-vagyok éles kérdőjeleit írták lapjaikra, hanem a megengedő is-is lehetőségeit keresték elvi és esztétikai szempontból egyaránt eléggé tág határok között. Az utóbbit tekintve Gyulai volt legszigorúbb ítéletű közöttük az általános esztétikai normává avatott tragédia kritériumát alkalmazva. Riedl a magyar irodalom európai gyökerezettségét, a nagy folyamatokban való benne-létét tette összefoglaló értékelésének alapjává, s szemében harmonikusnak mutatkozott a nemzeti és az európai együttműködése a magyar irodalmi hagyományban. Maga a kor, a 19. század második fele s a századforduló sugalmazhatta mindnyájuknak az esetleges hibákon, fogyatékoságokon, botlásokon mindig győzedelmeskedő harmónia érzetét.

Horváth János egy hirtelen megváltozott, egy szinte átmenet nélkül átalakult irodalmi, szellemi életben kezdte pályáját. Ma persze látjuk már annak a kornak előzményeit s az ízlésbeli átalakulás finom fokozatait, az előkészítő mozzanatok sokaságát. Ennyi évtized távolából nem nehéz felfedezni ezeket. Horváth János azonban úgy érezte, hogy az új hullámok veszélyesen mállasztani kezdik a gondosan kiépített partokat, s úgy érezte, hogy fel kell emelnie szavát e veszélyeztetés ellen. A nemzeti klasszicizmus nevében vívott kritikai csatákat Adyval és a Nyugattal, s még a világháború után is folytatta kritikai ellenkezését velük. Amikor be kellett látnia hadakozásának sikertelenségét, eszméit megőrizve vonult vissza az irodalomtörténet-írás akkorra már kiépített falai közé. Átvette elődeinek a magyar irodalmi hagyomány kettős természetéről szóló nézeteit, átvette, hogy a nemzeti irodalom a klasszicizmus és romantika egymással kiengesztelődő egybefonódásából született meg. De módosította – már a Nyugattal folytatott polémiák sodrában – a hangsúlyokat. A csúcshoz, vagyis Arany Jánoshoz vezető úton látni vélte egy visszásnak mutató jelenséget: ezt nevezte el stílromantikának, s ide sorolta még Vörösmartyt is, igaz ennek már legnagyobb, legértékesebb költőjeként. Van tehát egy jellegadó, gyökeres irány, ennek egy meghatározott pontján belép egy újabb irányzat, már látszanak erői és erösségei, előbb mégis fogyatékosan működik, aztán kiteljesül s egybefonódik a régivel, zavartalanul szövetkezik vele, s immár ketten épségben őrzik a hagyományt.

Íme a képlet, melyet előbb a 18-19. századról tartott egyetemi előadásaiban alkalmazott az irodalmi fejlődés leírására. S a képlet érvényességét kereste a kezdetekhez visszaforduló iker-munkájában. Ezúttal Szent István és Mátyás neve jelenti a két irányt, mely nemzeti művelődést teremt. A középkori literátus szellem már hatalmas múltjában egyszer csak megjelenik a humanizmus új ízülete. Eleinte bomlasztóan hat, aztán egyre inkább építő jellegűvé válik, s

különösen Mohács után érvényesülnek jó tulajdonságai. Amikor már ahhoz a protestantiz-mushoz vezet, mely egyesíti a vallásost és a nemzetit. Lényegében egyesül, kibékül, egybe-simul így a Szent Istváni hagyomány és Mátyásé, s együtt őrzik meg a magyar művelődés integritását, amikor a történelem szétszabdálja az országot.

A protestantizmus korára már csak koncepciózus kitekintést adott a könyv, s részletező elem-zésére évtizedekkel később készült el a folytatás. 1953-ban jelent meg *A reformáció jegyében* első, s 1957-ben a jegyzeteket illetően némileg kibővített második kiadása. A Mohácsot követő fél század irodalmát dolgozta fel, a protestantizmus megjelenését és elterjedését tár-gyalta, ahogy bélyegét rányomta az irodalom jellegadó tulajdonságaira. Gondolatmenete szerint az ország szétszakadása, birodalmi létének megszűnése az irodalom addigi szerve-ződési formáját, közönségi háttérét is megváltoztatta. Megszűnt a csaknem félezeréves katolikus dominancia, a humanizmus erasmista eszméi a reformáció felé vezettek tovább. Előbb néhány nagybirtokos család hatalmi kisugárzásának körzetében gyökeresedett meg az új eszméket hirdető irodalom, északkeleten a Perényi, a Dunántúlon főként a Nádasdy és Török család birtokain. A nagybirtokosok szerepe a későbbiek folyamán sem szűnt meg, de az új protestáns irodalom avval párhuzamosan, ahogy új műfajmintákat alakított ki, fokozatosan önállósodott, hatása túlterjedt a birtokok határain. Organizációja ideologizálódott, centrumai egyre inkább teológiai, eszmei szerveződések lettek. Az előbb egységesnek mutatkozott pro-tesztantizmus belső irányokra bomlott, s az irodalom is követte az irányzatos differenciálódást. A lutheri mellett megjelent s hódított a helvét változat, Erdélyben az unitáriusok képeztek elágazást. A könyv, miként az előző kettő is, a művelődéstörténet teljes egészére tekintettel mutatta be az irodalom fejlődését. Az egyes eszmetörténetileg meghatározható fázisokon belül az irodalomnak önmaga különlétehez, autonóm mivoltához vezető útjait tárta fel a részletező elemzések sorában. A történeti-ideológiai tagolású fejezetekben a nem sui generis irodalmi művek felől haladt előre a sajátos szépirodalmi műfajok és művek megjelenése felé. Ekként az eszme- és művelődéstörténetileg meghatározott fejezetek sűrűsödési pontjain mindig néhány íróegyénség vagy műalkotás részletes bemutatása billentette a mérleget a széleskörűen jellemzett történeti, felekezeti, ideológiai kérdések után a szépirodalom javára. Az első rész első fejezetében Batizi András, Bencédi Székely István, Szkhárosi Horváth András és mások, a másodikban a *Volter és Grizeldiszt* író Istvánfi Pál, a harmadikban Sylvester János, a negyedikben Tinódi nevére került kiemelő hangsúly, s a felsorolást folytatni lehet a második könyv utolsó fejezetéig, ahol Ilosvai Toldijának értékét, jellegét, világirodalmi mintáit tárgyalta részletező elemzésben.

A magyar irodalmi műveltség kezdetei, Az irodalmi műveltség megoszlása, és A reformáció jegyében összefüggő gondolatmenet láncolataként tárta fel irodalmunk történetét a kezdetek-től az ellenreformáció Oláh Miklós nevéhez kapcsolható megkezdődéséig és a szépirodalom-ban Balassi Bálintig. Rájuk már csak a zárófejezetben nyitott rövid, néhány soros kitekintést, de fellépésüknél már bevégezte a munkát. Nem tudjuk, tervezte-e Horváth János a további folytatást, s ha igen, milyen ütemben, milyen korszakolási határokkal, milyen periodizációs elveket követve. Oláh Miklós és Balassi Bálint nevének együtt való említése arra utalt, hogy akár csak az első és második könyv határán, a harmadik folytathatóságát illetően is ölelkező korszakhatárokat tett fel Oláh Miklós pályafutása visszavezetett volna az 1550-60-as évekbe (1561-ben hívta be a Jézus Társaságot az országba), Balassi költészete viszont a 70-80-as években kezdődött.

Horváth János véleménye nem változott lényegesen a nemzeti irodalom végső mibenlétét illetően a *Fő mozzanatokban* és a *Fejlődéstörténetben* foglaltakhoz képest, a részletek tekintetében azonban számos eltérés mutatkozott a korábbi szintéziskísérletek és a – legyen szabad így nevezni – irodalomtörténeti trilógia között. A *Fő mozzanatok* egyetlen ízületnek fogta fel a 16-17. századot, persze ott a kifejtés rövidsége sem engedhetett reális tagolást. De

az egyetlen szakasznak látott két évszázad képe megismétlődött a *Fejlődéstörténet* lapjain is. Pedig itt már nyolcvan oldalt szánt felvázolására. A „trilógia” bevégzésének határpontját tekintve Balassit emelte ki, a *Fejlődéstörténet* még egy korábbi irodalmi ízlésnek megfelelően Gyöngyösire vetett különös hangsúlyt. A két első szintéziskísérlet a magyar nyelvűség térfoglalását és a könyvnyomtatás elterjedését tekintette korfordító szempontnak, a „trilógia” már nem elégedett meg az irodalmi fenomenológia ilyen jelenségeivel, és az irodalom mélyén munkáló tartalmi, eszmei kérdések szerint húzta meg a korszakhatárokat: a katolikus középkor eszmetörténetéről, a humanizmus kibontakozásáról és a protestantizmus újra csak eszmetörténeti összefüggéseiről írva rögzítette az irodalmi folyamatok finomabb és reálisabb tagolódását.

A feldolgozott anyag roppant bősége s a feldolgozás biztonsága, hangjának érett nyugalma, stílusának hibátlansága a „trilógiát” a magyar irodalomtörténet-írás máig legjelentősebb munkájává avatja. Ha a német irodalomtörténet értekezhet Nietzsche vagy Freud írói erényeiről, azt kell mondanunk, hogy evvel a három összefüggő könyvvel Horváth János sem csak tudományos eredményt ért el. Ha a tudományos értekező prózát nem választjuk külön oly mereven a szépirodalomtól, mint ahogy a magyar irodalomtörténet az újabb korok vizsgálatánál legtöbbször teszi (hiszen a régi századokban a „literatura” ma is szélesebb felfogásával él), akkor meg kell állapítanunk, hogy Horváth János e három könyvvel – túl tudományos érdemeiken – a legjobb magyar prózaírók közé emelkedett.

Hosszan lehetne még szólni a gyarapodás és minőségi változás tényeiről, melyek elválasztják a kezdeti szintézisektől az újabb nagy vállalkozás három könyvét. Horváth János egész pályáivét jellemezte az a hullámszerű rajzolat, ahogy az összefoglalás vázlataiból, azokkal egy időben a kortárs irodalom jelenségeit igyekezett kritikailag feltárni, majd visszafordult a 18-19. század klasszikus irodalmához, immár részletező, de még mindig csak legfőbb alkotóra figyelmező tekintettel. Végül még tovább hátrálva az időben visszakanyarodott a kezdetekhez, s innen kezdte felépíteni szintézisét már minden jelenségre és minden alkotóra figyelmező, módszeres részletességgel.

A hullámszerű rajzolatban azonban látnunk kell a folytonosság ívét is, látnunk kell a meg-rögzített szemléletből adódó hasonlatosságokat, sőt évtizedeken át tartó azonosságokat. A nemzeti klasszicizmusról alkotott felfogásának elvi alapjai nem módosultak lényegesen, a nemzeti irodalom két szavát, a nemzetit is és az irodalmat is hasonlóképpen értelmezte 1908-ban, 1931-ben, 1935-ben és 1953-ban. S ha a majdnem félezer éves anyagon szétterítve ez az „ugyanaz” másképpen hatott is mint az összegzés-vázlatokban adott tételes dedukciók, látnunk kell a koncepció lényegi folytonosságát.

Horváth János már az 1908-as *Fő mozzanatokban* kiforrott és átgondolt fogalomrendszerrel lépett fel. Fogalomrendszere már akkor túlhaladt a pozitivizmus rendszerező szempontjain, és a szellemtörténet első – még nem nagyszabású, de már nagyigényű – bemutatkozásának tekinthető a magyar társadalomtudományok területén.²³⁹ A fiatal Fülep Lajos és Lukács György hasonló indíttatású első kísérleteivel egy időben, sőt őket kevéssel meg is előzve egy immanens eszmei természetű mozzanatot keresett a történeti folyamatok feltárására és értékelésére. Ahogy Lukács és Fülep szemben a pozitivistá fenomenologizmussal és szemben az impresszionizmus relativizmusával egy metafizikailag elgondolható „lényeg”-fogalom bevezetésére törekedtek a neokantiánus szellemtörténet értelmében, úgy Horváth János is irodalomtörténeti szintézis-vázlatában szilárdnak mondható fogalmi alapozottsággal kívánt elindulni – ám nem metafizikai irányban.

²³⁹ JOÓ Tibor, *Bevezetés a szellemtörténetbe*, Bp., 1935, 105.

Alapfogalmával az irodalomtörténet mibenlétét igyekezett meghatározni, mégpedig sajátlagosan belülről. A sajátlagos belső fogalmat az irodalmi tudatban találta meg.²⁴⁰ Az irodalmi tudat, mint „az írónak elődeihez s olvasóközönségéhez való tudatos viszonya”²⁴¹ olyan szempontot kínált, mely az irodalmi folyamatok belterületén maradva mégis a lehető legteljesebben kiterjeszti az érdeklődést a szükséges társadalmi összefüggések és szociológiai tények iránt. Hangsúlyozta, hogy az irodalmi tudat az igazi „tisztán *irodalmi* szempont”.²⁴² Más-képpen fogalmazva az irodalmi tudat fogalmával egy olyan immanens, csak az irodalomra jellemző fogalmat vezetett be, mely egyszersmind a tárgy öntörvényűségének sérelme nélkül volt képes felölelni az író, a mű és a közönség összekapcsolódásán keresztül az irodalmi folyamat reálisan számbavehető társadalmi összefüggéseit.

Horváth János volt az első irodalomtörténészünk, aki meg tudta határozni magának az irodalomtörténetnek a szerepét, s e meghatározott, tegyük hozzá, kitüntetett szerepet hitelesen belehelyezte az irodalmi folyamat egészébe. Szavait már Barta János idézte, hogy az irodalomtörténet az „irodalmi fejlődés teljes, történeti egészének genetikus önismeretévé” lesz, s mint „önszemléletre, öntudatra törekvése szervét hozza létre az irodalmi fejlődés”.²⁴³

Az irodalmi tudat fogalma tehát nem az irodalmi műalkotás olyan sajátos meghatározását foglalta magában, mint az orosz formalisták szóhasználatában a „lityeraturnosztj”; nem a műalkotás lényegét kívánta megragadni, hanem annál tágabb körben gondolkodva magának az irodalomtörténetnek a mibenlétét definiálta vele. Művek létezhetnek és léteznek is az irodalmi tudat kifejlődése előtt, de az irodalomtörténet akkor jelenik meg, amikor tért hódít a definíció szerinti tudatosság: az irodalmi tudat tehát történeti értékkategóriaként került Horváth János gondolatmenetébe. Éppen ez volt legnagyobb eredménye: a pozitivizmus értékmentessége vagy legalábbis értékrelativizmusa után a szellemtörténet határozott és konstans értéktételezésre törekedett. Az irodalmi tudat értékfogalma pedig dinamikus történeti szemlélet keretében biztosította ennek érvényesülését. Továbbá a fogalom bevezetése azt is jelentette, hogy az irodalmi megértést, megismerést és értékelést a hagyomány ismeretével, a tradíció tudatos megőrzésével és feltárásával kell összekapcsolni, ezért Horváth János elképzelése hermeneutikailag is korszerű felfogást tükrözött.

Két nagy ízületet tett fel irodalmunk fejlődésében: a régi irodalomnak az irodalmi tudat kialakulása előtti szakaszát és az irodalmi tudat megjelenése utánit a 18. századtól kezdődően. Az irodalmi tudat ettől kezdve állandó eleme volt az irodalmi folyamatoknak, de állandóan változó eleme. Sőt éppen változása és fejlődése határozta meg az egymást követőkorszakok jellegét. Az irodalomtörténet-írás története eszerint alapvető stúdium, mert legtisztábban mutatja meg a tudatfejlődés állomásait. Előbb az egyetemes irodalmiság eszméjének megfelelően mindent felölelni igyekezett, amit írásbeli anyagként talált (Wallaszky Pál), később szűkítve vizsgálatát előtérbe helyezte a magyar nyelvű munkákat (Pápay Sámuel), aztán még tovább szűkítve, a magyar nyelven nemzeti szellemben készületeket rendszerezte (Toldy Ferenc), végül eljutott a magyar nyelven, magyar szellemben, művészi igénnyel készült művekhez (Beöthy Zsolt).

Az irodalomtörténet-írás történetéből ekképpen kiolvasható fejlődési szakaszok megegyeznek magának az irodalmi fejlődésnek a szakaszaival is. Az irodalmi tudat 18. századi kialakulásával azonos ütemű a magyar nyelvűség tudatos programjának megjelenése. Ezt követi az

²⁴⁰ Bővebben ír erről ERDÉLYI K. Mihály, i.m., 400.

²⁴¹ HORVÁTH János, *A magyar irodalom fejlődéstörténete*, i.m., 17.

²⁴² I.h.

²⁴³ BARTA János, i.m., 203.

eredetiség programja, mely nem az individuális eredetiséget jelenti, hanem a pusztá fordításokkal már meg nem elégedő, új nemzeti szellem megjelenését, végül előtérbe kerül az esztétikai értékeket hangsúlyozó művésziség programja. Az irodalmi tudat tehát nemcsak az irodalomtörténet megismerő, feltáró, értékelő munkájában játszik – mondhatni hermeneutikailag – szerepet, hanem konstituálja is az irodalmat. Megismerés és alkotás tehát egyetlen körben, egymástól nem eltávolodva és elidegenedve került Horváth János tervezett rendszerében fogalmi hálóba. Sőt, az értékelő anakronizmust elkerülendő Horváth János ezen a ponton visszahozta a történeti értékelés folyamatába a viszonylagosság elvét. A fejlődési szakaszokat saját, egymástól eltérő mércéjükkel kívánta feltárni, nem pedig az utókor már megváltozott ízlésével. Vagyis úgy gondolta, hogy a magyar nyelvűség tudatának megjelenése előtti irodalomban teljes terjedelemben foglalkozni kell a latin nyelven írott munkákkal, de később már nem, az eredetiség programja előtt beletartoznak a feldolgozás körébe a fordítások, de aztán már tartózkodni lehet tőlük, a művészi igény elterjedése után pedig már csak a sui generis szépirodalomra kell figyelmet fordítani.

Az irodalmi tudatot tehát nem metafizikusan fogta fel, hanem változó, átalakuló fogalomként vezette be munkájába, hogy – amint Joó Tibor írta – „az egész magyar irodalom anyagát egy belőle nyert szintetizáló elv segítségével totális struktúrává alakítsa”.²⁴⁴ A Dilthey által meghonosított strukturáló elv az általános és az egyes viszonyát fogalmazta át a pozitívizmus gépies szemléletével szemben. A struktúra részeként meghatározott egyes sokkal több, sokkal individuálisabb létező annál, hogysem pusztá alárendeltje vagy egyszerűen deduktíve levezethető példája lenne az általánosnak. Az egyedi jelenség tevékeny alkotóeleme a szerkezetnek ebben a gondolkodásmódban, változásával a struktúra is változáson megy át.²⁴⁵ Horváth János dinamikus irodalmi tudat fogalma így működött.

A szellemtörténet nem a megismerést, hanem a megértést helyezte előtérbe. Horváth János aligha konkrét olvasmányok hatására, inkább a tudomány mozgását megsejtve, magától a feladattól ösztönözve jutott hasonló gondolatra. Ahhoz, hogy megértsük az irodalmi folyamatokat, a lényegüket alkotó belső szemléleti pontra kell helyezkedni: az elveket és szempontokat nem kívülről kell bevinni, hanem fordítva, belül megkeresni őket. Az irodalmi tudat fogalma ilyen benső fogalom volt: mégpedig változó, átalakuló princípium, mely nemcsak genezisének tekintve származott a vizsgált tárgyból, hanem az állandó változásokat is hitelesen közvetítette, mert részesük és alkotójuk volt.

Az irodalmat legtágabb általánosításban egy belőle származó elv segítségével meghatározni, aztán minden kort külön-külön is a maga törvényei szerint megérteni: ebben rejlett Horváth János módszere, mely 1908-ban már teljesen készen állt, s melyet attól kezdve híven és következetesen alkalmazott. E vizsgálódásait igazgató alapgondolat ellen vethető, hogy a múlt ilyen immanens, magában vett vagy objektív rekonstrukciója merő illúzió. A múlt soha nem szakítható el a vizsgálódást folytató jelenétől, mert amint megszólaltatja az úgynevezett dokumentumokat, ezek azoknak a kérdéseknek dimenziójában válaszolnak, amely dimenziók mentén a kérdéseket megfogalmazták. De a kérdések sem önkényesek, amennyire nem létezik a múlt objektív rekonstrukciója, nem létezik a pusztá szubjektivitás, az impresszionista prezentizmus sem. A kérdések elvi, ideológiai struktúrákhoz tartoznak, s e struktúrák magukban foglalják a múltat is, prekoncepiálják, sőt koncepiálják a kutatást. Ebben az értelemben metaforikus tételezésként, praktikus rövidre zárásként elfogadható a múltrekonstrukció célkitűzése: Horváth János egy az ő jelenében is szellemi hatást kifejtő, tudatformáló ideológia, a nemzeti klasszicizmus jegyében dolgozott. Ez az ideológia összetömörítette a régebbi,

²⁴⁴ JOÓ Tibor, i.m., 105.

²⁴⁵ Uo. 67-69.

közelebbi múltat és a jelent. Egy a múlttól a jelenig és a jelentől a múltig terjedő megértés folyamat mentén jött létre. A múltrekonstrukció célkitűzése ebben az esetben nem jelentett mást, mint a nemzeti klasszicizmus érték- és ízlésvilágában összetömörített kódok részletes kibontását. Horváth János tudatában volt kutatásai elvi, jelenérdekű célkitűzésének, többek között éppen erről szólt az *Aranytól Adyig*. Nem volt azonban tudatában a történeti megismerhetőség-kérdésnek. A jelentől elszakított múltrekonstrukció lehetetlensége akkor még nem került a történetelmélet és az irodalomtudomány előterébe. Horváth a maga korának és annak is főként hazai történetiség-felfogásához alkalmazkodott, s az még a múltbeli történetnek a vizsgáló személy jelenétől független megismerhetőségét tartotta. Ennek értelmében Horváth a történeti immanencia elvét később még ki is egészítette egy fontos szemponttal, melyben a hibás és a nagyon is korszerű összekeveredett egymással.

Erdélyi K. Mihály már írt arról, hogy Horváth János, aki kezdettől a szintézis szempontjait kereste, nem akart elfogadni semmiféle a priori szintéziskonceptiót, hanem kiindulásul nagy íróink értekezőprójájához nyúlt vissza, s ebben az autentikusnak vélt anyagban kívánta megtalálni egy önelvű magyar irodalomtörténet fogalmi vázát.²⁴⁶ Az a priori szintéziskonceptió elutasítása nem került ellentétbe az előbb elmondottakkal. A metafizikus értéktételezést hátrította el, mely úgy vélte, hogy örökéletű és mozdulatlan csillagok jegyében kell és lehet is munkát végezni. Evvel szemben az őáltala folytatott múltrekonstrukció az értékképződés folyamatszerűségét hangsúlyozta, és a folyamatokat kívánta bemutatni, igaz, úgy képzelte, hogy e folyamatokat tökéletesen objektíven, immanens módon, mintegy saját elveitől is függetlenül tárhatja fel. A *Nemzeti klasszicizmusunk irodalomszemlélete* címmel az 1930-31-es tanévben tartott egyetemi előadásainak bevezetésében arról beszélt, hogy a magyar irodalomtörténet elvi alapvetését nagy klasszikusaink „egészében meg nem írt, de nevezetes elemeiben reánk hagyott” irodalomtörténetéből kell meríteni.²⁴⁷ „Keressük fel tehát irodalomtörténetünk gondolat-fundamentumát klasszikus íróink tanulmányaiban, bírálataiban, emlékbeszédeiben, ismerkedjünk meg vele, s ami belőle még eddig felhasználatlannak, de szilárdan állónak bizonyul, építsünk reá. Ismerjük meg, mink van, hattassuk át azzal gondolkozásunkat s akkor merem állítani, hogy egyenrangú felekként figyelhetjük s hasznosíthatjuk szaktudományunk, mesterségünk külföldi haladását.”²⁴⁸

A nemzeti klasszicizmus ekképpen két értelmet nyert előadásában. Jelentette elsőül azt az irodalmi folyamatot, mely Petőfivel megindulva Arany, Kemény, Tompa, Gyulai stb. munkásságához vezetett, másodszor viszont az irodalomtörténeti feldolgozás önelvű módszerére vonatkozott, melynek során a klasszikus írók irodalomszemléletéből kibontakozó elvek alapján íratatik meg koruk története, tegyük hozzá, a változó korok módosuló, változó értékvilágával. E gondolatban érte el az irodalom nemzeti önelvűségét már a reformkor óta hirdető magyar kritika és irodalomtörténet-írás legteljesebb formáját.

Elképzelése szerint az irodalom nemzeti önmegvalósulása három fokozaton haladt keresztül, előbb a nyelv, aztán a szellem, végül az ízlés is nemzetivé fejlődött.²⁴⁹ Az 1928-30-ban és 1945-48-ban *A nemzeti klasszicizmus irodalmi ízlése* címmel tartott előadásaiban dolgozta ki az irodalmi ízlés fogalmát, mint az esztétikai értékközpontú kategóriáját, mely egyszersmind legtágabb értelemben felöleli az irodalom körüli társadalmi, ideológiai, politikai elvek mozgását is. Az ízlést a közösség vagy az egyén lelki tulajdonaként határozta meg, mely „elvszerű

²⁴⁶ ERDÉLYI K. Mihály, i.m., 404-405, 409.

²⁴⁷ ItK, 1978, 5-6. sz., 575.

²⁴⁸ Uo., 578.

²⁴⁹ Uo., 575.

következetességgel (...) ítél meg vagy alakít (...) a tetszés szempontja alá tartozó (esztétikai) értékeket.”²⁵⁰

Az ízlést, akárcsak korábban az irodalmi tudatot változó állandónak tekintette: mindig jelen van, de mindig más és más alakban jelenik meg. Változik és fejlődik. „Az ízlés tehát fejlődéstörténeti eredmény is, korszakonként kialakuló lelki forma; nem pusztán egyéni ügytetszés, hanem történelmi előzményektől is meghatározott magatartás. Ritkán fordul elő ízlésváltozás, mely csak formai lenne, sőt többnyire világnézeti, gondolkodásbeli változásokkal karöltve lép fel. Az ízlés leple alatt világnézetek harca folyik...”²⁵¹

E változásfolyamat és harc szempontjából Bessenyeitől Petőfiig és Aranyig a fejlődés három ízületét különítette el. A nemzeti megújulás mozgalma előbb egy „nyelvi érdekű irodalmiságot létesített”, aztán a „hazai (többnyire történeti) tárgyat és nemzeti érzést” helyezte előtérbe, végül megalkotva a nemzeti érdeket szolgáló zurnalisztikát, kiszabadította belőle a szépirodalmat, hogy „önmagában keresse létjogát”.²⁵² Az első szakaszban a nemzeti nyelv még „idegen alakosságokkal” keveredett, a másodikban a nemzeti tartalom még idegen formára talált, heterogén elemek szövetkeztek benne, egyazon műalkotásban is „romantikus ihlet és klasszikus esztétika” szólalt meg, s csak a Petőfivel kezdődő és Arannyal betetőződő harmadik szakasz teremtette meg az ízlésformák harmonikus rendjét. Ekkor következett be a „nyugtalanító ellentéteknek” összeegyeztetése, ekkor került sor a „harmonikus ízlésre, melyet nemzetileg klasszikusnak mondunk.”²⁵³

E fejlődéstörténeti elv érvényesítése révén Horváth János továbbfejlesztette, sőt megváltoztatta a nemzeti klasszicizmus irodalomtörténeti koncepcióját. Toldytól Gyulaiig és Beöthyig lényeges hangsúly került a magyar fejlődés ellentétes világirodalmi áramlatokat elegyítő jellegére. A heterogenitás sajátos értékképző mozzanatként szerepelt náluk. Hősük éppen azáltal volt a klasszikából kibontakozó Vörösmarty, hogy a romantikus nemzeti ihlet és a klasszikus forma egyszerre munkált műveinek egy részében, hogy a néha szélsőségig vitt romantika egybefonódott még nála a klasszicizmus örökségével. Toldy még Kazinczy ízlését őrizve írt Vörösmartyról, Gyulai már Petőfire és Aranyra tekintve foglalkozott vele, de egy egyenletesen ívelő folyamatot látott megvalósulni.

Horváth János finoman módosítva az addig kialakult hangsúlyokat csak a harmadik szakaszt nevezte igazán nemzeti klasszicizmusnak. Csak az ív csúcsra érkezését tartotta annak, csak a Petőfivel és Arannyal bekövetkező ízlésváltozatot fogadta el teljes értékűnek. A harmóniát határozottan megkülönböztette a különmű ízlések és stílusok pusztán együttlététől. Szűkebben, kritikusabban, egyszersmind dogmatikusabban alkalmazta az elődeitől átvett és továbbfejlesztett értékrendet. Toldy Kazinczy-koncepcióját alkalmazni lehetett Vörösmartyra, Gyulai Vörösmarty-koncepcióját tovább lehetett vinni Aranyra, de Horváth János Arany-koncepciójának már nem lehetett folytatása sem a kortárs sem a későbbi magyar irodalom reális és elfogulatlan feldolgozásában.

Mint Németh G. Béla megjegyezte, Horváth János az Arany után jelentkező irányzatok egyikében sem találta meg a nemzeti klasszicizmus valóra váltását.²⁵⁴ Tegyük hozzá, nem is találhatta. Nem találhatta, mert elveit következetesebben és szigorúbban alkalmazta, mint elődei,

²⁵⁰ HORVÁTH János, *Tanulmányok*, i.m., 272.

²⁵¹ Uo., 274.

²⁵² Uo., 277.

²⁵³ Uo., 278-9.

²⁵⁴ NÉMETH G. Béla, *Küllő és kerék*, Bp., 1981, 230.

az esztétikai összefüggéseket tekintve pedig átgondoltabban fejtette ki őket a konkrét történeti anyagból. Az alapvetően finitista elvek így mélyebben átjárták rendszerét, s nemcsak egészebbé, teljesebbé, hanem zártabbá is tették elődeiénél. Toldy és Gyulai irodalomtörténeti elvei nemcsak hogy – legalábbis részben – kritikai munkásságukban gyökereztek, de lefordíthatóak is voltak a kortárs irodalmat ösztönző kritikai elvek gyakorlati nyelvére. Horváth János az új irodalom bírálatával kezdte pályáját, s irodalomtörténeti elvei végig sokat megőriztek korai bírálatainak szempontjaiból. Ám nemcsak ebből következőleg voltak kevesebb hatással a kritikára, hanem elvszerűségük lényegét tekintve is.

Lényegüket tekintve pedig az irodalmi finitizmus elvét képviselték, mégpedig nemcsak a finomabb, mélyebb értékelő hangsúlyokat, preferenciákat illetően, hanem tételes fogalmazásban az összegzésnél, sőt már a kiindulóponton is. Toldy és Gyulai alkalmazták az elismerés és értékelés felsőfokát, de nem zárták le a fejlődést a jövő talányos útja előtt. A pozitivista evolucionizmus játszott ebben közre. A finitista történeti felfogás szerint a fejlődés viszont nem végtelen, hanem véges, van egy meg nem haladható, felül nem múlható korszaka: más szóval a valamikor elkezdődött fejlődés egy ponton célhoz jut, s evvel mintegy véget ér a történelem. (Korunkban az amerikai Fukuyama vetett fel hasonló gondolatokat.)

Horváth János ezt határozottan meg is fogalmazta, amikor így írt: „a magyar klasszikus ízlés, melynek első, spontán képviselője Petőfi, nem egyéb, mint végső kitisztulása az irodalmi ízlés immár hét évtizedes forrongásának, tehát nem kieszelt formula, hanem egy fejlődésfolyamat célhoz juttatása”.²⁵⁵ E finitista formula azonban nem volt, nem is lehetett ösztönző hatással sem a kortársi írókra, sem azokra, akik az újabb irodalom valóságos problémáinak genezisé, vagy akár csak analógiáit keresték a nemzeti fejlődés 18-19. századi folyamataiban. Toldy és Gyulai saját jelenükbe képzelték a fejlődés legmagasabbra kapaszkodott fokát – Horváth János egy évtizedekkel korábban lezárult korszakot tett meg az irodalmi fejlődés csúcsának, a szerepet, mellyel elődei a jelenüket tüntették ki, ő a távolabbi múltba helyezte.

1991-1992

²⁵⁵ HORVÁTH János, *Tanulmányok*, i.m., 279.

„A KETTÉSZAKADT IRODALOM” ÉS „AZ ÍRÁSTUDÓK ÁRULÁSA”

Babits és a Nyugat irodalomszemlélete

.....*Hát csatázni még?
Pedig én már jobban szeretnék
alázatosan letérdelni, mint a
piac közepén
a teve, hogy terhét levennék –*

Babits Mihály: *Kabátdobós, kalaphajítós!*

Hegedüs Lóránt, aki 1920-ban pénzügyminiszter is volt, 1926 vége felé egy pénzügyi tárgyú egyetemi előadását Ady Endrét dicsérő, sőt magasztaló szavakkal fejezte be. Az esetnek híre ment és nagy visszatetszést keltett a Kisfaludy Társaságban, melynek Hegedüs is tagja volt. Különösen Vargha Gyula és Prohászka Ottokár háborodott föl. Mivel a napirend szerint a Társaság következő ülésén Hegedüs is szerepelt felolvasással, Berzeviczy Albert, az Akadémia elnöke megnyitó szavaiban megpróbált igazságot tenni a vitatott kérdésben.²⁵⁶ Erre az ülésre 1927. február 6-án került sor. Berzeviczy – gesztust téve Hegedüsnek – elismerte Ady roppant tehetségét, de – igazat adva a fölháborodóknak – e költészetből áradó szellemiséget cinikusnak nevezte, a cinizmusért pedig elsősorban azt a táborot tette felelőssé, mely körülvette Adyt s belőle, valódi lénye ellenére ezt a hangot hívta ki, hozzájárulva evvel az országvesztéshez.²⁵⁷ Berzeviczy megnyitó előadása nagy hullámokat vert a korabeli sajtóban. A Nyugatban Babits Mihály és Schöpflin Aladár válaszolt a támadásra.²⁵⁸

A vitában szó volt nemzetről, erkölcsről, felelősségről, az eszmék és a megszólalhatóság korlátozásáról vagy éppen sokféleségéről: egyetlen terület szorult benne háttérbe, az irodalom. Az irodalom immanenciája, öntörvényűsége, melyet szavakban, verbális argumentációban oly gyakran hangoztattak a Nyugat írói és kritikusai. Babits önként vállalt erkölcsi kötelességként vette védelmébe Adyt és igyekezett pontról pontra megcáfolni a Berzeviczy érvelésében megfogalmazott vádakát. Ellenérvelésében azonban egyszersmind elfogadta az irodalomról való beszédnek azt a nemzeterkölcsei szintjét, melyen az Akadémia elnöke beszélt. Lényegében csak az előjelek különböztek, nem az irodalomszemlélet. Ideológiai, felfogásbeli különbség volt közöttük, s esztétikai különbség abból a szempontból, hogy ő mást tartott szépnek, mint a konzervatív ízlésű Berzeviczy, de nem abban az értelemben, hogy másnak, más természetűnek, másképp működőnek tartotta volna magát az esztétikai értelemben vett szépet.

Az irodalomnak és a művészetnek a 19. századi elképzelésektől eltérő, másképp való létezéséről Ady már 1905-ben értekezett, amikor arról írt, hogy a művész új színekre, új látásra tanítja közönségét.²⁵⁹ E szerint a felfogás szerint a művészet lényegét nem az adja, hogy újra és újra elismételi a már ismert értékeket, és ezáltal, mondjuk, segíti társadalmi méretű elterjedésüket, hanem abból fakad, hogy sajátos értékeket teremt. A művészet, az irodalom, a költé-

²⁵⁶ MOLNÁR Jenő közleménye, Magyar Hírlap, 1927. február 8.

²⁵⁷ BERZEVICZY Albert, *Irodalmunk és a Kisfaludy-társaság*, Budapesti Szemle, 595. sz. (1927 március) 321-328.

²⁵⁸ BABITS Mihály, *A kettészakadt irodalom*, Ny., 1927, I., 527-539. Ua. *Babits Mihály művei*, i.m. II. 170-184; SCHÖPFLIN Aladár, *A kettészakadt magyar irodalom*, Nyugat, uo., 605-610.

²⁵⁹ ADY Endre, *A fekete macska = Ady Endre összes prózai művei*, VI. k., szerk., VARGA József, p., 1966, 119.

szet nemcsak reprodukálja az értékeket, hanem konstituálja is őket. Ez az érték-konstitutív irodalomszemlélet hiányzott Babits nemes kiállású tanulmányából, ennek híján pedig érvelése Ady költészetének s a Nyugat törekvéseinek mélyebb összefüggéseit illetően hasonló elméleti szintre került Berzeviczyével. Ez annál különösebb fejlemény volt, mivel az irodalom érték-konstituáló szerepe nála is megjelent korábban, sőt részletesebb okfejtéssel s tudatosabban, nagyobb filozófiai műveltséggel, mint Adynál. Ismeretes példája ennek a *Játékfilozófia* című, másfél évtizeddel korábban keletkezett tanulmánya. A plotinoszi-bergsoni tükrözéseméletből kiindulva többek között azt fejtegette ebben, hogy a művészet nem pusztán reprodukálás, nem pusztán másolás, hanem a teremtő fantázia révén a teremtés szabad folytatása. Tükrözés, ám a tükrözés kettőzést jelent, a kettőzés pedig nem egyéb, mint újat alkotás. A dialógus-formában írt tanulmányban Szókratész így beszél: „Csak az művészet, ami új és minden művészet, ami igazán új. Minden művészet, ami új érzést tud nekem adni, hogy több legyek, mert csupa érzésből vagyok. Ami erre nem képes, az unalom. (...) A művészet célja új dolgokat – nem, ezt, jaj, nem lehet – új kombinációkat teremteni, ezáltal új érzéseket kelteni”²⁶⁰. Az 1927. tavaszán megjelent tanulmányban egyetlen mondat sem emlékeztetett ezekre az 1912-ben megfogalmazott gondolatokra.

Babits ezekben a hetekben és hónapokban is, mint már az évtized eleje óta úgyszólván állandó levelezési kapcsolatban volt Németországban élő barátjával, Szilasi Vilmossal. Szilasi a kommün idején az Eötvös-kollégium filozófia tanára lett s a kommün bukása után emigrált, Freiburgban telepedett le, ahol – mint Déry Tibor írta az *Ítélet nincsben* – drogériaüzemet nyitott, ami rövid idő alatt nemzetközi kapcsolatokkal rendelkező, prosperáló vegyészeti vállalkozássá vált. A tanninnal folytatott kísérletezéseinek és sokszor hónapokig tartó üzleti utazásainak szüneteiben Husserl, majd az ő katedráját megöröklő Heidegger tanszékén vezetett szemináriumokat. Amikor 1922 nyarán Babitsék meglátogatták, bemutatta őket Husserlnek és Heideggernek. Mint ismeretes a második világháború után Heidegger korábbi tanszékének professzorává nevezték ki.²⁶¹

Babitscsal két évtizeden át folytatott levelezése meglehetősen egyoldalúnak mondható. Ő általában hosszú, bőbeszédű levelekben számolt be a vele és körülötte történekről, elküldte filozófiai munkáinak kéziratait, amire Babits legfeljebb lakonikusan válaszolt, állandó időhiányról panaszkodva, sőt a legtöbb levelet nem is ő, hanem Török Sophie válaszolta meg, kimentve a rengeteg gondtól és elfoglaltságtól gyötört „Mihályt”. Könyveit azonban ő is rendszeresen elküldte Szilasinak, így a *Halálfiat* is, amit Szilasi 1927. május 20-án köszönt meg. Mindig odaadó rajongással írt barátja műveiről, így nem volt meglepő, hogy három hónappal később ebben az összefüggésben tért vissza Babits regényére: „A napokban jelent meg Heidegger barátomnak, akit te is ismersz, könyve: *Sein u. Zeit* – metafizikai dolgozat, egész hasonló irányban és tendenciával, mint az én logikai vizsgálataim. – A könyv véleményem szerint remekmű. Jelentőségében, formai szépségében és abban, hogy egy nemzedék problémáit és lelki szerkezetét kifejezi, azt hiszem méltó társa másik nagy barátom, Babits Mihály regényének. – Engedd meg, hogy e könyvet én ajándékozzam neked (...)”²⁶²

Babits megkapta a könyvet, de amint a levelezésből kiderül, nem olvasta el.²⁶³ Szilasit kedves, jó emberének tartotta, hűséges barátnak, aki akkor, amikor itthon gáncsolták és támadták

²⁶⁰ Nyugat, 1912, I., 996. (A tanulmány eredeti címe: *Mese a nagyvilágról*.)

²⁶¹ Vö. GÁL István: *Babits és Szilasi barátsága = Babits-Szilasi levelezés*, összeáll. GÁL István, Bp. é.n. (1979) 3-20.

²⁶² Uo., 113. (Szilasi a könyvet csak Babits születésnapján, november 26-án küldte el. Uo., 114.)

²⁶³ Valószínűleg később sem olvasta el. Vö. JAKAB András, *Babits és Heidegger (Adalékok Heidegger ismertségéhez és fogadtatásához a 20-as, 30-as évek magyar irodalmi életében)*, Acta Academiae Pedagogicae Nyíregyháziensis, Tom.13/E Irodalomtudományi Közlemények, Nyíregyháza, 1992, 87.

mindig rajongó szavakkal halmozta el két hosszú évtizeden át. De nem vette igazán komolyan. Hóbortos filozófusnak tartotta, aki homályos dolgokkal foglalkozik, s valószínűleg e homályos, zavaros, áttekinthetetlen területre sorolhatta az általa bemutatott Husserlt és Heideggert is.

Ugyanabban az évben, mint Heidegger *Sein und Zeit*-je, 1927-ben jelent meg Julien Benda *La trahison des clercs* című kultúrfilozófiai röpirata, mely a tudomány és a publicisztika között helyezkedett el, mondjuk ki, közelebb a publicisztikához. Tudjuk, hogy ezt a könyvet előlvasta Babits. Míg Heidegger a nemzedéktársa volt, Benda az idősebb generációhoz tartozott, 1867-ben született, Renan és Renouvier iskoláján nevelkedett.

Könyvének élén egy Renouvier-től vett mottó állt („A világ egy transzcendens igazság hitének hiányában szenved.”²⁶⁴), aztán fogalom-kidolgozások, kategória-tagolások során át haladt előre azt bizonyítva, hogy hivatását árulja el az írástudó, aki belebonyolódik korának politikai, társadalmi küzdelmeibe, ahelyett, hogy az örök igazságokra függesztené tekintetét. Érvelésében egy aforizmatikusan megfogalmazott tételhez jutott el: „Végre Orpheusz sem hihette, hogy zenéjével az idők végezetéig bővítheti a fenevadakat. De az a remény mégis jogos lehetett talán, hogy végül maga ne vált légyen fenevaddá.”²⁶⁵ Benda könyvét először M. Pogány Béla ismertette a Nyugat 1928. március 1-ei számának Figyelő-rovatában. Fél évvel a recenziója után, a Nyugat 1928. szeptember 16-ai számában adta közre Babitsnak, a Benda könyvével azonos című (a címet leleményesen magyarra fordító) tanulmányát.

Az írástudók árulása ugyancsak Babits leghíresebb és legismertebb értekezőpróza művei közé tartozik. Formáját tekintve könyvismertetés álruhájába öltöztetett publicisztikai esszé volt azokról az írókat és az irodalmat illető általános erkölcsi kérdésekről, melyek Babitsot már évek óta foglalkoztatták, és amelyeket az 1927-től körülötte föllángoló viták (az „indiszkréciós” vita, a már említett Berzeviczy-vita, a *Halálfiat* ért bírálatok, a Baumgarten-alapítvány gondjai, a Nyugat belső szerkesztéspolitikai elveivel kapcsolatban lévő nézeteltérések) pedig egyenesen előtérbe helyeztek. Babits látszólag magára öltötte Benda írásművének öltözkét, abba belebújva azonban önálló művet hozott létre. Mindketten azon a véleményen voltak, hogy az írástudó akkor követ el árulást, ha a cselekvés terepére téved, de Babits, aki mindenekelőtt a szépiróról beszélt, ezt az erkölcsi kizáró elvet a művészet területére alkalmazta. Mégpedig nemcsak abban az értelemben, hogy a művész ne politizáljon, ne ártsa bele magát társadalmi küzdelmekbe, hanem abban az értelemben is, hogy a művész tiszta erkölcsét a szépségben való hittel kötötte össze. Rossz oldalon áll a művész, írta, „ki nem hisz a szépségben, csupán a »cselekedetben«”.²⁶⁶

Ennek a Benda okfejtésén már túlmenő gondolatnak a dimenziójába azonban nem fért bele a modern kísérletező művészet, amely annak a teremtés-esztétikának a vonalán haladt előre, amelyet a *Játékfilozófia* idején még ő is magáénak vallott. Babits ebben az időben, tehát a húszas évek utolsó harmadában írt tanulmányaiban, esszéiben konzervatívabb eszméket hirdetett (itt nem költői gyakorlatáról beszélünk!), mint a tízes években. Elutasította az erotizmust, elutasította „az ösztönélet modern felszabadulását”, ami részben a freudizmust is jelentette, elutasította a „Cselekvés aktivista kultúráját”, sőt, különös módon a „néger művészet ideállá választását” is, amivel az avantgárdot is aposztrofálta.²⁶⁷ Ezekkel szemben a tiszta

²⁶⁴ Julien BENDA, *Az írástudók árulása*, Rónai Mihály András fordításában és bevezetőjével, Bp. 1945, 110.

²⁶⁵ Uo., 261.

²⁶⁶ Nyugat, 1928, II., 360. Uo., *Babits Mihály művei*, i.m., II. k., 213.

²⁶⁷ Nyugat, uo., 364. és 369. Ua, *Babits Mihály művei*, i.h. 219 és 225.

erkölcs lakhelyét a tiszta művészetben, a l'art pour l'art-ban jelölte meg. Benda nyomán – pontosabban egy inkább publicisztikusan mint tudományosan értelmezett kantianizmusból kiindulva – éles határvonalat húzott az értékek világa és az életvilág között (e tekintetben is messze került a bergsoni életfilozófiától, mely a tízes években oly nagy hatással volt rá), s értéknek azt tekintette, ami az élettől (a hétköznapiakkal és a politikával azonosított élettől) minél inkább függetleníteni tudja magát. Az egész tanulmányt áthatotta az elképzelés, hogy az értékek posztulátumszerűek, Igazság és Erkölc meghatározást vagy körülhatárolást, bizonyítást vagy magyarázatot nem igénylő örök kategóriák, melyek, mint az égbolt csillagai lebegnek az ember gyarló élete felett.

Két vitairás jelent meg a Nyugatban feleletül Babits tanulmányára. Az egyiket Osvát Ernő írta, a másikat Szilasi Vilmos. Osvát az ifjúkora óta vallott eszméit, a klasszikus liberalizmus irányát követve fogalmazta meg véleményét: az igazsághirdetés szabadságát féltette Babits abszolútnak tekintett igazság-fogalmától, s a végleges, előre megjelölt igazság hangoztatásával szemben az írástudó feladatának inkább az igazságra törekvést, az igazság szüntelen keresését tekintette.²⁶⁸ Levélformában írott vitacikkének végén Babits érvelésének emelkedett tónusára utalva a tanulmány „harangszó-ünnepélyességét” említette, s ez a tónus, ez a retorikus fogalmazás képezte lényegében alapját annak, amit Szilasi Vilmos is kifogásolt. Szilasi persze nem a fogalmazás írói szépségét tette szóvá, hanem azt, hogy a stílus lendülete és emelkedettsége mintegy helyettesíteni látszik a fölvetett kérdések mögött meghúzódó igazi filozófiai megfontolásokat. Osvát a „harangszó-ünnepélyességét” a benső meggyőződés, a más módon való gondolkodásra és vitára talán már nem is képes, rendíthetetlen eltökéltség jeleként értelmezte, Szilasi viszont a filozófiai végig nem gondoltság jelének látta.

Szilasi, aki már 1922-ben fölajánlotta, hogy szívesen írna ismertető cikkeket a legújabb filozófiai kutatásokról,²⁶⁹ most a fenomenológia és az egzisztencializmus felől közelítette meg Babits esszéjét. Részletező érvelésében a husserli-heideggeri igazságfogalomból kiindulva az igazság és az élet közötti szoros kapcsolatot hangsúlyozta. Az igazság nem elvont eszme, mely az élet fölött van, hanem maga az élet az igazság, s ebben az igazságban vagyunk benne. Az élet cselekvés és cselekvő mivoltában szüntelen megvilágosítás, megismerés. „Így az emberi élet minden tényleges szerkezeti alapja, hogy megvilágosít, elmond, felfed”. Az igazság követése ezért nem elvont fogalmaknak való megfeleltetést jelent, hanem láttatást, cselekvő megismerést. „Mindebből következik, hogy életünk semminő viszonyban nem áll a tradicionális igazságtételekkel, melyeket humanisztikus vagy idealisztikus műveltség állít elébe. Olyannyira nem, hogy a legnagyobb filozófia éppen feladatának tekintette, harcolni minden szó-igazság ellen.”²⁷⁰

Babits a háború végén, az akkori állapotok erkölcsi tanulságait keresve ismerte föl, hogy mi a jelentősége az emberi méltóság (a Menschenwürde) Kant által felállított fogalmának, annak, hogy az embert nem szabad semmiféle cél szolgálatában eszközként felhasználni. Az *örök béke* fordításának idejétől kezdve ezt az eszmét szinte posztulátumként kezelte, s ennek irányában fejlesztette tovább azokat a gondolatait, melyeket korábban a *Játékfilozófia* második dialógus-részében vetett föl az élet, a művészet és az erkölcs kapcsolatáról. A humánumhoz való hűséget tekintette a legfőbb vezérlő eszmének, s a 20-as években megfogalmazásra kerülő sajátos katolicitás-fogalma is ennek dimenziójában bontakozott ki. De ha az értékek világa örökérvényű, akkor lehet-e értékeket teremteni? Ezen az argumentációs

²⁶⁸ Osvát írása a december 1-ei számban jelent meg. Nyugat, 28, II, 761- 762. L. róla részletesebben: FRÁTER Zoltán, *Osvát Ernő élete és halála*, Bp. 1987, 218-223.

²⁶⁹ Babits-Szilasi levelezés, i.m., 71.

²⁷⁰ SZILASI Vilmos, *Az írástudók árulása. Levél Babits Mihályhoz*, Ny., 1929, I, 476.

síkon ez megoldhatatlan kérdésnek mutatkozott. Ezért a *Játékfilozófia* másik fontos gondolatát, mely a teremtő művészetre és a művészi teremtésre vonatkozott ettől kezdve egyre kevésbé helyezte előtérbe, mivel egyre kevésbé érezte összeegyeztethetőnek az örökérvényű etikum parancsoló szükségszerűségével. Ízléséből is következett, hogy ha úgy találta, hogy választania kell a kettő között, akkor az utóbbit választotta, vagyis a konstans, örök értékek hangsúlyozását. Az állandó és változatlan etikai értékekhez való elköteleződés bizonyosan hozzájárult ahhoz, hogy, tanulmányaiban idegenkedve, diszkrét távolságra húzódott az avantgárd mozgalmak hirdetett elveitől. Hittel vállalt eszmevilágát nem tudta összekapcsolni az új irányokkal, talán nem is tartotta igazán lényegesnek az összekapcsolást.

A fenomenológia és az egzisztencializmus ezen a téren nyitottabb volt és modernebb. Szilasi a lét és lehetőség évezredes ontológiai vitájából a lehetőség szerepét hangsúlyozva az összefüggések minden irányban való tágíthatóságáról írt, s ennek – ha nem is könnyen követhető gondolatmenet révén – mégis megfogalmazható kapcsolata volt a modern művészettel. Élén az a gondolat állt, hogy a lehetőség-világ értékteremtő világ, mert benne ölt alakot a szabadság. A művész számára ez a szabad fantázia területe. „A pozitivizmus tapasztalás fogalma éppúgy megköt, mint a tradicionális idealizmus spekulatív tételei. A szabad írástudó a tények szabad lehetőségeiben él. Áruló, ha e szabadságról lemond, kétszeresen áruló, mert elárulja saját lehetőségeit és elárulja vele egyben az igazságot, melynek helye szintén a szabadság”.²⁷¹

A fenomenológia és az egzisztencializmus hívei – így Szilasi is – szintén Kantból indultak ki, mint Renouvier, Benda és Babits, de szövegértelmezésük szerint Kant éppen nem merev dogmákat állított fel, hanem azt mutatta meg, hogy az igazság semmi egyéb, mint felfedni az ember előtt saját élete lehetőségeit. Az igazság tehát nem hirdetés kérdése, sőt, az az igazság, ami ismételhető, újra mondható az egyszersmind elveszti természetes összefüggését, melyből kinőtt: pusztán utánamondhatóvá válik, anélkül, hogy benne élne abban a konkrét élethelyzetben, melynek kifejezője volt. Ez a Husserlre és Heideggerre épített igazság-felfogás sokkal bonyolultabb volt, mint az a tradicionális idealizmus, mely Babitsot a meggyőződés teljes indulatával töltötte el. De ez a bonyolultabb kategória-elemzés utat engedett, sőt utat is mutatott a modern művészetnek és modern ízlésnek. „Én ott látom az egészség szimptomáit – írta Szilasi –, ahol te a betegséget. Azoknál a művészeknél és bölcseleknél, akik őszintén és radikálisan akarják saját életüket magukévá tenni, s ezen életben megigazulni. Ily élet természetesen kaotikusabb, mint szép, rendezett elsajátítása a szavaknak.”²⁷² Az ennek a gondolatnak a mentén kibontakozó szépségeszmény, segítséget és támpontot adott annak a művészetnek, mely éppen diszharmonikus szerkezetekkel kísérletezett s egyre távolabb került a winckelmanni görögség-ideáltól, az „eine edle Einfalt und eine stille Grösse” elvétől. Szilasi az akkori európai bölcselet első vonalának gondolatait tolmácsolta vitaírásában. Mint ahogy a következő évben Husserlről írott ismertető tanulmányában is a fenomenológiai kutatások előremutató vonásait foglalta össze – a szakszerű tudományos ismeretterjesztés kifogástalan stílusában –, amikor az intencionális kapcsolat dialógusszerűségét állította középpontba.²⁷³

A 20-30-as évek fordulóján tehát megjelentek a Nyugat hasábjain az akkori európai filozófia által legmélyebben és legkorszerűbb formában fölvetett elméleti kérdések körvonalai, melyek alkalmat adhattak volna az irodalom mibenlétének radikális átgondolására. Erre azonban nem került sor. A belső és külső viták megmaradtak a magasabb értelemben se etikának, se esztétikának nem nevezhető publicisztikai szinten, melytől Babits őszintén viszolygott, de amire újra és újra rákényszerült.

²⁷¹ SZILASI Vilmos, i.m., 480.

²⁷² Uo., 481.

²⁷³ SZILASI Vilmos, *Husserl*, Nyugat, 1930, I, 521-532.

A Nyugat íróinak verseiben, novelláiban, regényeiben messzebb lehetett látni. Verset írni, novellát, regényt írni még inkább lehetett. A bölcselmi műfajokat lehúzta a hazai közszellem elmaradottsága, gondolati nehézkessége, elméleti tájékozatlansága, lehúzta az elvi különbségekre, felfogásbeli eltérésekre ránehezedő politikai aktualitások és személyi sérelmek, sértődések súlya. A filozófiai-esztétikai kultúra itt hamar átpolitizálódott s átpolitizálódott mivoltában nemzetről, hazáról vagy éppen az európaiság és emberiség nagy általánosságairól beszélve legtöbbször merő publicisztikává változott át.

Az a fenomenológiai-egzisztencialista igazság-fogalom, mellyel Szilasi dolgozott kinyitotta az igazság-kérdést a jövő felé, afelé ami lesz, afelé, ami új. Ennek termékeny összefüggése volt az új törekvésű művészettel, az új és új irányokkal. Ha nagyobb figyelem fordul e gondolatmenet felé, ha jobban megértik a Nyugat körében, akkor a Nyugat kritikai iránya és általában egész irodalomszemlélete talán elmozdulhatott volna arról az akkor már kiszáradóban lévő köztes területről, amely a későpozitivizmus, a premodernség és a korai szellem-történet eléggé szervesen egymásra rétegzett értékkritériumaiból tevődött össze.

Volt azonban egy másfajta összefüggése is a jövő felé való szellemi nyitottságnak, ahogy az Szilasi érvelésében megszólalt. Tanulmányának egyik helyén különös történeti derű töltötte el sorait: „Maga a te tanulmányod, melyről itt beszélünk, egy jobb idő szava. S ha végig figyelni mindazt, ami jelenünkben mint eleven erő munkában látszik lenni, ha megrajzolnók a jelen szellemi konstrukciójának tervrajzát, s ha utánajárnánk mindannak a motívumnak, mely írástudóink törekvéseit mozgatja, én azt hiszem, azt találunk, korunk egészséges és fiatal, távol minden elmúlástól s telve a jövő ígéretével. Hogy öröm élni benne és érdemes érte munkálni.”²⁷⁴

Ez a derű hiányzott Babitsból, a történeti derű helyett történeti aggodalom töltötte el egész gondolatmentét, s az aggodalom, a rossz fordulatoktól való félelem átjárta későbbi tanulmányait is. A társadalommal, a politikával és történelemmel szemben kialakított egy kemény és rendíthetetlen írói magatartást, s ennek a magatartásnak alapja az etikai bizalmatlanság és morális fenntartás volt. Ez a társadalommal és történelemmel szemben megfogalmazott etikai bizalmatlanság jobban működő iránytűnek bizonyult a század következő fordulataiban. Sem az egzisztencialista filozófiai kutatások élén járó Heidegger, sem a tradicionális idealizmust követő Julien Benda nem tudta elkerülni a század történelmének csapdáit. Heidegger rektorságot vállalva a náci Németországban, szükségképp vállalta azt a jövőképet is, amelyet az a politikai berendezkedés ígért Európa számára. A szép eszmék retorikus magaslatain járó Benda pedig a második világháború után egy időre a kommunizmus törekvéseit helyeselte, s úgy vélte, hogy a jövő a kommunizmusé lesz.²⁷⁵ Babitsnak a történelemmel szemben kialakított etikai bizalmatlansága, morális fenntartása nem vezetett, nem is vezethetett ilyen irányokba. Ma, amikor ideológiai előfeltevések nélkül nézhetünk szembe modern irodalmunk és szellemi éltünk történetével, egyszerre van szükség és lehetőség arra, hogy mély és radikális eszmetörténeti kritikával dolgozzuk fel a Nyugat korszakát. E kritikai feldolgozás közben azonban nem téveszthetjük szem elől az írói magatartásformák filozófiai teorémákon túlmutató szerepét és jelentőségét sem.

1993

²⁷⁴ SZILASI Vilmos, *Az írástudók árulása*, i.m., 483.

²⁷⁵ Julien BENDA, *Az emsi távirathamisítást nem lehet megismételni*, Forum, 1949. 4. sz. 283-284.

BABITS ÉS A METAFIZIKUS HAGYOMÁNY

1945 óta mindössze két olyan periódusról beszélhetünk, mely kedvezett a Babits-kutatásoknak. Az első az 1945-48 közötti időszakot, a második a 70-es évek végétől a 80-as évek közepéig terjedő esztendőket ölelte fel. E két idő-szak szellemisége olyan természetű volt, hogy pozitív módon állította előtérbe a Babits-életműben felmerülő nagyobb elvi, esztétikai, poétikai vagy éppen ideológiai kérdéseket. Az ilyen előtérbe állítódások, előtérbe állítások soha nem tekinthetők az irodalmi ízlésformák öntörvényű termékének, hanem mindig a szellemi életben lecsapódó hatalmi diskurzusok erőterében mennek végbe. Hogy ez mennyire így van, azt jól példázta az Újhold szinte naív őszinteséggel megfogalmazott beköszöntője, Lengyel Balázs Babits nevét nemzedéki zászlóra tűző szép írása 1946-ban, melyre azonnal dörgegelmes választ adott Lukács György aláírásával a marxista irodalomszemlélet, mely saját kánonját már akkor hatalmi helyzetbe akarta juttatni.

Évtizedek teltek el ezután, melyekben a Babits-örökség a hatalmi beszédmódban háttérbe szorult Adyval, Móricz-cal és József Attilával szemben. Folytak fontos részletkutatások, megjelentek becsületes, szép munkák, remek verselemzések, de előtérben érték-szembefordító, nem összehasonlító, nem komparatív, hanem (nevezzük így:) kontrasztív megközelítések álltak. Ezek terén a marxizmus a 20-as, 30-as évekbeli népi ideológia kritikai taktikáját, vagy legalábbis e taktika formáját folytatta: hiszen ismeretes, hogy Szabó Dezsőtől Féja Gézáig és Németh Lászlóig a népi mozgalom irodalomszemlélete is éles szembeállítások keretében érintette a Babits-életmű kérdéseit. A fő szembeállítás Adyval történt. A népi ideológia és a marxista ideológia egyaránt Adyval összehasonlítva beszélt Babitsról, Adyval összehasonlítva találta könnyűnek Babitsot, mint aki kevésbé „magyar” vagy kevésbé „haladó”.

Az 1970-es évek vége felé a hatalmi diskurzus addigi nyelve egyre üresebbé vált, a marxizmus az évtized folyamán fokozatosan hitelét veszítette még a korábban efelé tájékozódó értelmiség nagy részének szemében is. Az 1970-es évek végén, a 80-as évek első felében a szovjet típusú rendszer válsága és mellette a marxizmus devalválódása a világnak ezen a felén még kimondhatatlan, de már érezhető volt. Ebben a furcsa időszakban jött el újra Babits ideje. A százéves évforduló 1983-ban véletlenül esett egybe evvel a korszakjelenséggel. A Babits-kutatások hirtelen felíveléséhez nem a centenárium adott lökést, hanem már a centenáriumhoz, az ünneplés puszta elgondolásához, sőt elgondolhatóságához is a szellemi környezetnek erre a megváltozására volt szükség.

1983-ban a lapok és folyóiratok Baránszky Jób Lászlótól és Barta Jánostól Tüskés Tiborig mintegy félszáz író, irodalmár Babitsról szóló közleményeit, kisebb-nagyobb cikkeit, tanulmányait közölték. A Petőfi Irodalmi Múzeum gondozásában Kelevéz Ágnes rendezett sajtó alá egy gazdag tanulmánykötetet „*Mint különös hírmondó*” címmel, megjelent Rába György Babits-kismonográfiája, a rákövetkező évben pedig Nemes Nagy Ágnes esszé-könyve *A hegyi költő*. A 70-es évek végétől a 80-as évek közepéig ívelő szakasz legjelentősebb tudományos munkája azonban az ünnepi esztendő előtt két évvel, 1981-ben látott napvilágot, Rába György nagymonográfiája, mely 1920-ig tárgyalta Babits költészetének alakulását. Ez a könyv minden bizonnyal a Horváth János utáni idők legjelentékenyebb tudományos teljesítményei közé tartozik, talán éppen a legigényesebb, gondolatilag leggazdagabb portrémonográfia, amelyet nálunk az elmúlt évtizedekben írtak.

Ha az 1970-es évek végétől az 1980-as évek közepéig terjedő időszakra azt mondjuk, hogy ez volt az a periódus melyben ismét „eljött Babits ideje”, akkor ehhez a kijelentéshez mindjárt hozzá kell tennünk, hogy ekkor jött el (Vekerdi László évekkel korábban írott kitűnő könyvét kivételnek tekintve) Németh László ideje is. Párhuzamosan Babitséval. 1979-től Grezsa

Ferenc első könyvétől 1985-87-ig sorjázta Sándor Iván, Béládi Miklós, Kocsis Rózsa, Cs. Varga István monográfiái, tanulmánykötetei, hogy megint csak néhány nevet említsek emlékeztetőül, és mondhatni se szeri se száma nem volt a folyóirat-publikációknak, tanulmányoknak, kisebb-nagyobb cikkeknek.

Ha végre elfogadjuk, hogy az irodalmi hagyomány nem hierarchikus természetű, nem piramis alakú, nem áll a csúcsán mindig egyvalaki. Ha a hagyományt végre hierarchizálás helyett alternatívák közössége gyanánt fogjuk fel, akkor megértjük, hogy egy korszak egymás mellé állíthatta Babitsot és Németh Lászlót. Akkor megértjük, hogy egymás mellett mondhatta ki két író nevét, akik életükben csak vitáztak egymással, hogy ne mondjam, ellenségnek tekintették egymást, s akiknek hívei is legtöbbször így tekintettek egymásra.

A megnevezett korszak új alternatívákat keresett, a régivel szemben. A régi a marxizmus volt, mint az utolsó nagy és átfogó szekuláris világmagyarázat. Egyre nyilvánvalóbbá vált, hogy ennek nyelvén már keveset lehet mondani. Új nyelvre, új szótárra volt szükség. Az írók, irodalmárok, esztéták, filozófusok egy nagy része azonban egyelőre abban volt érdekelt, hogy kiemeljen, megőrizzen és átmentsen értékelvű alapstruktúrákat. Az értelmiségnek ez a része nem gondolt arra, hogy az értékorientációs rendszer alapszótárát is meg kellene változtatni. Richard Rorty írt arról, hogy a marxizmus minden későbbi intellektuális mozgalom irigységének tárgya volt, mivel egy pillanatra úgy látszott, megmutatja, miként egyesíthető az önmegvalósítás a társadalmi felelősséggel, a pogány heroizmus a keresztény szeretettel, a kontemplatív elkülönülés a forradalmi szenvedéllyel. Nos, a megnevezett korszakban a véleményformáló értelmiség egy nagy része ragaszkodott ezeknek az ellentétes minőségeknek a lehetséges szintéziséhez, illetve ahhoz, hogy ezt a szintézist kívánatosnak tartsa. Ebben lelt szövetségesére Babitsban és Németh Lászlóban, mégpedig saját értékhangsúlyának megfelelően ki az egyikben, ki a másikban. Babitsnál és Németh Lászlónál egyaránt szerepelt az egyén és a közösség összhangja: Babits ezt az autonóm személyiséget, Németh László legtöbbször a közösségi feladatok fölől tartotta megteremtendőnek. De mindketten megteremtendőnek tartották. Babits sajátos katolicizmus-felfogása és az Irgalom Németh Lászlójának keresztény etikája is az ellentétek bizonyos súlypontok körül történő kibékíthetőségét kereste, noha éppen e súlypontokat a maguk mértéke szerint egymástól eltérő helyeken jelölték ki.

Az 1980-as évek második felétől kezdődően ez az összhang és szintézis lassan, fokozatosan a hiábavalóságok múzeumbába került. Ebben a máig tartó folyamatban fokozatos, kis lépések és egy nagy társadalmi-politikai fordulat nyomán átalakult a világról való vélekedés szinte egész szótára. Ezen az új nyelven ismét kezdett elmosódni Babits alakja és háttérbe került Németh László is. Modern klasszikusaink közül egy másik író ideje jött most el: Kosztolányi.

A Babits-oeuvre „adamant rúdja” (nem lehetetlen, hogy ebből a babitsi kifejezésből származik József Attilánál a „gyémánttengely”) a metafizika. Kosztolányi nem volt metafizikus. Kosztolányi közelebb volt ahhoz, amit Rorty ironikusnak nevez. Metafizikus az, aki meg van győződve arról, hogy van valami, ami az idő és a történelem „fölött” áll. Isten, Örök Igazság, Lényeg. Ironikus az, aki azt mondja, hogy, minden az idő és történelem „alatt” megy végbe, az idő és a történelem fölött nincs semmi. A történelem pedig apró, kis események esetlegesen egymásra halmozódó, egymásra következő tömkelege. A metafizikus azt mondja: törvényszerű. Az ironikus azt mondja: esetleges. A metafizikus szerint a dolgoknak végső, teleologikus rend szab irányt. Az ironikus előre nem látható, véletlennek mutatkozó történelemsokról beszél, melyeknek legfeljebb utólag adhatunk kauzális magyarázatot. A metafizikus alapállapota a hit és meggyőződés, az ironikusé a kételkedés.

A metafizika szótárát Platón alapította meg az európai filozófiában, tőle ívelt a változatok hosszú láncolatán át 20-22 évszázadig. Öltetett különféle alakot és formát a világ egész elvűségét hirdette, az Egész-t a részek fölé helyezte az Egy-et a sokkal, az általánost az

időbelivel, a Szükségszerűt a véletlennel állította szembe és tartotta magasabb rendűnek. Ez a metafizikai hagyomány az utóbbi évtizedekben bajba került. Nem először. Habermas arról ír, hogy már a 17. században elkezdődött a felbomlása az akkori természettudományos tapasztalatok nyomán. Ez bizonyára igaz, de érdemes hozzátennünk, hogy aztán új erőre kapott és eljutott Kantig. Rorty azt írja, hogy Kant után, Hegellel kezdődött a felbomlás és akkor indult el a metafizikaellenesség nagy hulláma. Ez is igaz, de Kierkegaard újra metafizikus volt és élesen elutasította az ironikus magatartást. A metafizika újabb nagy ellenfele aztán Nietzsche lett, de a metafizika-ellenes Rorty is észrevette, hogyan csapott át Nietzsche metafizikaellenessége új metafizikába, hogyan próbálta saját eszméit transzcendentális rangra emelni. Hasonló következett be a késői Heideggerrel, amikor misztifikálta a nyelvet és transzcendens pozícióba helyezte: amit ma sokan el is fogadnak azok közül, akik egyébként elutasítják a metafizikus gondolkodást.

Ma a metafizikus gondolkodás hullámvölgyében vagyunk. Láttuk, nem először az európai szellemiség történetében. Ma nagyobb érdeklődésre tarthatnak számot az ironikus gondolkodók és ironikus írók, vagy fogalmazzunk úgy, gondolkodók és írók ironikus vonásai, mint a metafizikusok. Kosztolányi korszerűbbnek hat mint Babits. Ady hívei Ady ironiájának és „hívóságának” természetét vizsgálják, gondoljunk Hévizi Ottónak az *Alaptalanul* (Bp. 1994) című kötetében megjelent két tanulmányára.

A századelőn és a Nyugat indulásának idején a metafizikus kísérletek hatottak újszerűnek és modernnek. Természetes válasz volt ez a pozitívizmusra és naturalizmusra. Fülep Lajos, Lukács György, Balázs Béla az impresszionista kritika relativizmusa ellen fellépve kezdték pályájukat. Cézanne és Gauguin impresszionizmuson túli formateremtésében, színkezelésében vélték megtalálni a modern művészet új útját. Az impresszionizmust optikai naturalizmusnak tartották és Cézanne-ról és Gauguin-ről úgy írtak, mint akik evvel az optikai naturalizmussal szemben egy elképzelt harmóniai idealitást fejeztek ki. A kulcsszó számukra éppen az a „lényegkeresés” volt, amely az ironikus hagyománytól legtávolabb áll. Emlékezzünk arra, hogy később a „bűvár”-metafora, a mélység és a felszín abszolút vagy viszonylagos mivolta lett az évtizedes, hol fellobbanó, hol alig észrevehetően parázsló vitaterület Babits és Kosztolányi közt.

Pedig a pályakezdő Babitsra a metafizikus hagyomány mellett sok más is hatással volt: Rába György részletesen fölfejtette ezeket a szálatokat. Többek között James, Bergson, az új francia és amerikai lélektan. Rortyék az amerikai pragmatizmust előfutárunknak tekintik. Bergson életfilozófiájából, az „élet kontra anyag” felfogásából a metafizikusnál dinamikusabb értékelmélet következett. Kései művét (melyről Babits ír majd a Nyugatban), a *Les Deux source...*-t ma antiplatonikusként is értelmezik. Az új lélektant is a metafizika-rombolás alapprogramjai közé sorolják a mai interpretációk.

A pályakezdő Babits kevésbé volt eltökélten metafizikus, mint a pályakezdő Lukács és Fülep. Az 1912-es *Játékfilozófia* első része – Bergson hatása alatt – nyitott volt azok felé a teremtés-esztétikák felé is, amelyek megalapozták az avantgárd törekvéseket. A plotinosi tükrözés-elv, a tükrözés, mint kettőzős, az egyből kettőt teremtés merész és újszerű következtetésekhez vezethetett. A tanulmány második részében aztán feltűntek a metafizikus eszmék körvonalai, igaz, nem esztétikai, hanem etikai összefüggésben. A művész elköteleződéséről, a művészet erkölcsi szerepéről volt ebben szó. A *Játékfilozófiát* felfoghatjuk útelágazásként is, és föltehetjük a kérdést, melyik úton ment tovább Babits, a teremtés-esztétika vagy a metafizikus módon meghatározott erkölcsi törvényeket hirdető etika útján. A válasz csaknem egyértelműen az lehet, hogy az utóbbin.

Hamarosan elkövetkezett a világháború és Babits egyre fontosabbnak tekintette, hogy az írástudó a káosz, pusztítás és embertelenség idején szilárd erkölcsi elveket hirdessen még

annak kockáztatásával is, hogy ilyen elvek szép szavaknak ható megfoghatatlan általánosságok lesznek. A *Veszedelemes világnézettől* az Ágoston-tanulmányon át az 1918-as Kant-tanulmányig ívelt idetartozó értekezőprózai írásainak sora. Kant 1785-ben írott első etikájában vetette föl az emberi méltóság, a *Menschenwürde* fogalmát. „/Az/ eszes lényeket – írta Kant – személyeknek nevezik, mert természetük – amennyiben minden önkényt korlátoz (s a tisztelet tárgya) – már azzal tüntette ki őket, hogy öncélok, vagyis nem szabad őket pusztán eszközként felhasználni. /.../ A gyakorlati imperatívusz tehát a következő lesz: Cselekedj úgy, hogy az emberiségre, mind a saját személyedben, mind bárki másában mindenkor mint célra, sohase mint pusztán eszközre legyen szükséged” Babits ezt a gondolatot parafrázálta, amikor arról írt, hogy „az ember ne áldozza fel életét, mindenét egy magasabb célért. /.../ Mert az embernek első és szinte definíciószerű joga az, hogy embernek tekintsék, s ez nyilván e függetlenséget feltételezi: máskülönben, Kant szavaival »pusztán eszköz-ként használtatnak, és elhasználtatnak.«” A tanulmány *Az örök béke* előszavaként jelent meg, de közreadta a Nyugat is az 1918 augusztus 16-án megjelent számában.

Babits ettől kezdve élete végéig megmaradt a kanti etika erkölcsi parancsai mellett. Ám megvallott és hirdetett eszméinek erkölcsi tisztaságáért az esztétikai nyitottság oldalán fizetett. Ez nem volt szükségszerű, a különböző területeket és értékszférákat nem kellett volna – egy talán félreértett következetesség nevében – összekapcsolnia, de így történt. Babits már 1916-ban vitába keveredett Kassákkal. A *Ma, holnap és irodalom* nem volt rosszhiszemű és ellenséges szándékú írás a bontakozó magyar avantgárddal szemben, de a hagyomány metafizikus felfogása járta át, míg Kassák már egy mozgékonyabb, dinamikusabb hagyomány-fogalommal dolgozott. Babits, onnan, ahol állt, nem érthette meg Kassák törekvéseit. Tartózkodása az avantgárdtól ugyancsak végig megmaradt. Viselkedésével elősegítette azt, hogy a Nyugat konzerválja a klasszikus modernség ízlésvilágát, amire Osvát is hajlott. A Nyugat modernségéről elterjedt nézetek ugyanis a legendák körébe tartoznak. A folyóirat modernségének felső határa a Proust-recepció volt, de a Proust túl kísérletező irodalomnak nem lett sem megértője, sem pártoló híve. Néha teret adott az alapvető ízlésrendszerétől eltérő közleményeknek is, de alapvető ízlésrendszere az olyan preavantgárd törekvésekig terjedt, mint a Nyolcak, nem tovább: a későbbi évtizedekben sem. Ezt annál is inkább fontos megjegyeznünk, mivel a Nyugat rendkívüli hatással volt a literátus közvéleményre és hatása szinte máig kisugárzik, nyomai máig érződnek a művészetek iránt érdeklődő értelmiség befogadási szokásain.

Babits nem egyszerűen alávetette magát a Nyugat körében már az első esztendők során kiforruló irodalom- és művészetszemléletnek, hanem ennek egyik legfőbb alakítója volt. Az ironikus Kosztolányi engedékenyebbnek és megértőbbnek mutatkozott a modern kísérletekkel szemben, noha írói gyakorlatában ő sem követte őket, és ismerjük gúnyos, fölényes véleményét is Vas István önéletrajzi regényfolyamából. De tartózkodásához nem keresett elveket. A metafizikus Babits igen, ő elvi alapokról próbálta áttekinteni a társadalomnak és a művészeteknek, mint valami egységes egésznek a kérdéseit.

Erre vallanak a 20-as, 30-as években írott tanulmányai, cikkei, kritikái. Amikor 1922-ben *Gondolat és írás* címmel válogatást készített korábbi tanulmányaiból, előszavában „az egy Igazság”-ot említette és „örök témákról” beszélt. Már pusztán ez a szóhasználat a metafizikus meggyőződés jele volt. Az ironikus kételkedik abban, hogy egyetlen igazság lenne és az egyetlen igazság valahol kívülünk, felettünk helyezkedne el és arra várna, hogy megragadjuk. Az ironikus abban is kételkedik, hogy léteznének örök témák, amelyek még mindig megtölthetők lennének tartalommal, inkább arra gondol, hogy „az” ember, „az” élet, „a” halál, „a” szerelem olyan általánosságok, melyekről nem sok érdemlegeset lehet mondani, annál inkább a részleteikről, apró mozzanataikról, kis rezdüléseikről: csakhogya akkor új témák lesznek belőlük, és új szavak kellenek leírásukhoz. „Azt ajánlom tehát önmagunknak, hogy ne foglalkozzunk ilyen „nagy” kérdésekkel. Nem méltó ez hozzánk – írja majd Kosztolányi a Nyugat

egy 1934-es ankétjához hozzászólva, szavait nem kis részben éppen Babitsnak címezve – Az írókhoz csak a „kis” kérdések méltók. Hagyjuk a nagy kérdéseket azoknak, akik mindig a lényegyet bolygatják és épp ezért sohase férhetnek közelébe, a szélhámosoknak, a félművelteknek és a kontár íróknak. Ezek kisebb dolgokhoz nem is nyúlnak hozzá, mint Élet, Halál, Társadalom, Jövő, Megváltás, Túlvilág s mindenről valami bizonyosat állítanak abban a hiszemben, hogy a »nagy« dolgok feszegetése már önmagában is »nagy« dolog.”

Babits nagy író volt és műveltsége sem szorul mentegetésre. Ő más véleményt vallott, ő meg volt győződve arról, hogy mindig kellenek írástudók, akik a történelemben lejárattott, soha meg nem valósított „nagy” dolgokat mondják, azt mondják „béke”, azt mondják, „egyetemes-ség”, azt mondják „szeretet”. Persze, ezek közhelyek, de mégis szükség van olyanokra, akik ezeket újra és újra mondják, mondják és mondják, mert különben a „kis” dolgokat sem lehet kimondani, az új témák és új szavak is ki-mondhatatlanok maradnak. Babitsot ettől a meggyőződésétől nem lehetett eltántorítani. Ismeretes, hogy 1928-ban Julien Benda könyve milyen tanulmányra ösztönözte. Bendánál sokkal jelentősebb gondolkodók voltak akkor Európában. Babits pár hónappal korábban helyezte el könyvespolcán a *Sein und Zeit*et, amelyet minden valószínűség szerint nemhogy nem olvasott el, de még figyelmesebb átlapozásra sem méltatott. Meg volt győződve arról, hogy mit kell mondania, az ellenérveket talán meg sem akarta hallani. Vagy már ismerte lényegüket. Régi barátja, Szilasi Vilmos, akivel akkor már hosszú évek óta levelezett, és aki Husserl tanszékén vezetett szemináriumot, cikket írt a Nyugatban és elmagyarázta Babitsnak a heideggeri igazság-fogalom mibenlétét: az igazság nem olyasvalami, amit ismételni lehet, az igazságot nem lehet újramondani. Az igazság nem hirdethető, az igazság az, ami éppen kibontakozik a homályból, amit felfedünk, ami feltárul. Babitsot láthatólag nem rendítette meg a közlés. Mondta tovább a magáét. Megírta az *Ezüstkort*, a *halhatatlanság halálát*, a *Bergson vallását*, a *Nemzet és Európát*, a *tömeg és nemzetet*, a *Pajzssal és dárdával*.

Múltak az évek és Babits bizonyossága nem csökkent, hogy az igazság egy és érdemes nagy I-vel írni, a világ egy egésznek alkot, az univerzalitás értékesebb a partikularitásnál s a lelkünkbe erkölcsi parancs van beégetve. A metafizikus hagyomány tételei, melyeket már Nietzsche szétrombolt töretlenül éltek benne tovább. Mégis egyre kételkedőbb lett. Nem a nagy I-vel írt igazság meglétében kételkedett, hanem abban, hogy érvényesülni fog. Abban kételkedett egyre inkább, hogy a nagy örök eszmények, melyek valahol fölöttünk lebegnek, valaha is elérhetők lesznek. Babits a 30-as évek elejétől kezdve lassan kételkedővé vált. Ismeretes, hogy a *Jónásról* szólva már az irónia szavát is leírta vele kapcsolatban a szakirodalom. Babits azonban nem volt ironikus abban az értelemben, ahogy én itt a szót Rorty alapján használtam. Úgy talán csak Kosztolányi volt ironikus. Babits megmaradt metafizikusnak, de szomorú és keserű metafizikussá vált. Indulatossá is. Nemcsak cikkeiben, vitaírásaiban, hanem a verseiben. Vannak kevésbé ismert nagy versei, melyekre még nem irányított kellő figyelmet az irodalomtörténet. Ilyen verse a *Zengő légyepokol*. Az eszmék szépek, a világ rossz, sugalmazza a keserű metafizikus. Ez a vers a rossz világról szól avval a metaforával végezve szavát, melyet évtizedekkel később majd Tarkovszkij *Stalkere* fog végigvinni. „*Ottkünn az eső megered s kopog, / mint majd ítéletnapján a dobok / s mindent valami nagy magányba zár / szennyesen és puhán a sár, a sár.*”

1997

LUKÁCS GYÖRGY MAGYAR TANULMÁNYAI 1945-IG

Lukács Györgynek a magyar irodalomtörténet-írásra tett hatásáról 1955-ben jelent meg az első értekezés.²⁷⁶ Tíz évvel később készült az első összefoglaló igényű tanulmány – Bori Imre tollából –, amely a magyar irodalomhoz fűződő kapcsolatát elemezte.²⁷⁷ Később többen is írtak e kapcsolat elvi természetű kérdéseiről: Tőkei Ferenc, Nagy Péter, Sötér István.²⁷⁸

Egy korábbi tanulmányomban megpróbáltam áttekinteni, hogyan befolyásolta Lukács szemléletmódjának változásait a magyar irodalom és történelem²⁷⁹, ezúttal magyar irodalom-szemléletének belső életrajzát vázoljuk fel – legalább néhány fő esemény körül a kezdetektől 1945-ig. Módszerként – a Lukács esztétikai, filozófiai munkásságával is szervesen összefonódó magyar tanulmányok eszmevilágának 1945-ig terjedő változásait, átalakulását vagy éppen megrogzulását tartva szem előtt – egyszerűen időrendben fogunk haladni.

* * *

Lukács György csaknem hét évtizedes munkásságának időbeli tagolódásáról eddig alig volt vita. A kutatás általában egyetért abban, hogy pályafutásának első korszaka 1902-től 1918-ig tartott, a második 1919-től ívelt 1929-ig, a harmadik 1930-1945, a negyedik 1945-1949, az ötödik 1950-1956, a hatodik 1957-től haláláig terjedt. Ezen a tagoláson lényegében nem változtat az sem, ha az utolsó két periódust összevonjuk, a nagyobb időszakokat átfogó szakaszokon belül alperiódusokat jelölünk ki. Így mindjárt az elsőben 1911-nél, majd 1914-nél húzunk egy-egy kisebb határvonalat bizonyos irányulások és eszmei változások jelzése céljából, ezenkívül 1906-ig, a *Drámakönyv* első fogalmazásáig, illetve *A dráma formája* című tanulmánynak a Szerdában való megjelenéséig csak a pályakezdés első lépéseiről beszélünk. Noha Lukács maga Bródy Sándorral való megismerkedésétől és a Jövendőben megjelent cikkeitől számította pályáját,²⁸⁰ ezeket a félig-meddig gyerekfővel megtett első kísérleteket el lehet határolni – nem kisebbítve evvel jelentőségüket – a *Drámakönyv*-vel kezdődő „igazi” tudományos pályától.

Több vitára ad alkalmat Lukács munkásságának – képletesen szólva – „térbeli” elhelyezése, hovatartozásának meghatározása. Ez időről-időre fölmerül annak a nagyobb kiterjedésű kérdésnek a körében, hogy van-e és egyáltalán lehet-e nemzeti sajátosságuk az általános kategóriákkal dolgozó társadalomtudományoknak. „Van-e Lukács György életművének külön mondanivalója hazája, Magyarország számára?” Ezt Tolnai Gábor már 1955-ben álproblémának nevezte tudománytörténeti szempontból,²⁸¹ Lukács magyarságának kérdése mégis indula-

²⁷⁶ TOLNAI Gábor, *Lukács György és az új magyar irodalomtörténet-írás*, It, 1955, 163-173.

²⁷⁷ BORI Imre, *Lukács György és a magyar irodalom*, Híd, 1965, 4. sz., 441-463.

²⁷⁸ TŐKEI Ferenc, *Lukács György magyarsága*, Kritika, 1972, 6. sz., NAGY Péter, *Georg Lukács and Hungarian Literature*, The New Hung. Quarterly, 1975, No. 60, 72-82. Ua. *Georg Lukács und die ungarische Literatur*, Acta Litt, 1976, Tom. 18, pp., 11-23. SÖTÉR István, *Realizmus és demokrácia = Lukács György és a magyar kultúra, Tanulmánygyűjtemény*, szerk., SZERDA-HELYI István, Bp., 1982, 109-120.

²⁷⁹ KENYERES Zoltán, *Lukács György és a magyar kultúra*, Kritika, 1970, 12. sz., 1-10., és 1971, 3. sz., 4-15., u.a. uő, *Gondolkodó irodalom*, Bp., 1974, 32-79.

²⁸⁰ LUKÁCS, Georg, *Gelebtes Denken*. Eine Autobiographie im *Dialog*, red, EÖRSI, István, Frankfurt a. M., 1981. 49.

²⁸¹ TOLNAI Gábor, i.m., 105.

tos vitákat volt képes kiváltani a következő évtizedekben, ami a magyar nemzetfogalom és mögötte a társadalmi tudat egész sor megoldatlan kérdéséről tanúskodott.²⁸² Mikor vonták kétségbe a zömmel latinul publikáló Descartes franciaságát vagy a franciául és latinul író Leibnitz németiségét?

Fölmerülhet azonban és föl is merült az elmúlt időkben a tágabb értelemben fölfogott szellemi haza kérdése. Amerikában William M. Johnston, nálunk Nyíri Kristóf az Osztrák-Magyar Monarchia sajátos kulturális életét elemezve tárgyalták pályakezdő munkásságát, és a Lukácsal foglalkozó szakirodalom is általában tekintetbe veszi a Monarchia jellegzetes szellemi légkörét, amikor pályakezdését tárgyalva az ösztönző hatásokat keresi.²⁸³ És föl lehet vetni egy még tágabb szellemi-kulturális kör létezését is ezekkel az ösztönzésekkel kapcsolatban: és ez a művelődés történeti értelemben fölfogott Közép-Európa. Az 1867 és 1918 közötti időszakot illetően itt arról a területről van szó, amelyet durván a Berlin, Prága, Krakkó, Heidelberg, München, Bécs, Zágráb, Budapest kiszögellésekkel lehet jelezni. Ez volt a közvetítő közeg a virtuális Európával. Nagybánya Münchenen keresztül, abból kinőve, azt elhagyva kapcsolódott ahhoz, amit európai festészetnek neveznek, a Thália ugyanígy, a Freie Bühne át érintkezett az európai kísérletező színházzal. A századfordulós Közép-Európát társadalmi és nemzetiségi rétegzettségnek megfelelően széttartó, divergens értékrend jellemezte a szellemi életben. Egyszerre tűntek föl benne egymástól eltérő és különböző jellegű törekvések, melyek mind érvényesíteni kívánták értékelő szempontjaikat. A kezdődő szellem-történet körében a divatos elvont fogalomhasználat és „lényegkultusz” mellett ott volt a Kerr-féle kritikai impresszionizmus színes, a filozófia felől tekintve már-már frivol nyelve és stílusa; az orosz regény és a skandináv dráma iránt való rajongás szinte együtt járt a már csaknem túlzásig vitt gallomániával. Még a távolabb vezető kitörési kísérletek is jellemzőek voltak, akár térben nyilvánultak meg, pl. az angol-amerikai irodalom felé tágítva a látóhatárt, akár időben, a klasszikusokhoz való visszafordulásban öltöttek alakot.

Ennek a divergens és mégis oly sajátos ízű, hangulatú és összetéveszthetetlen jellegű közép-európai kultúrának volt különösségeivel, sőt egyéni jellemvonásaival is szerves része a századfordulóra nagyvárossá, valóságos metropolisszá felnövekvő Budapest szellemi élete és általában a kor magyar művészeti és tudományos világa. Ez a kisebb határu, kisebb átmérőjű világ vette körül a rendkívüli képességek révén szellemileg igen korán éretté vált Lukácsot. Innen érték az első jellemformáló, magatartási mintát nyújtó, erkölcsi példával szolgáló hatások: Benedek Elek, Bánóczi József, Pethes Imre személyében.²⁸⁴ Itt nyílt számára az első cselekvési tér: a Thália megalapításával. Itt nyílt számára először tér a publikálásra is, s első írásainak témái ugyancsak ide kapcsolódtak, mindenekelőtt a magyar színházi élethez, még ha nem mindig magyar darabok előadásairól írt is. A tágabb közép-európai kulturális kört e közelebbi magyar milieu érdekében mérte föl: bizonyosága ennek a Magyarság című lapnak 1902 nyarán küldött berlini kulturális beszámolója, amelyben budapesti szemmel és minduntalan magyarországi összehasonlításokkal fejtette ki kritikus mondanivalóját: lényegében nem a németországi, hanem a hazai állapotokról.²⁸⁵

²⁸² EÖRSI István, *Magyar vagy nem magyar?*, Élet és Irodalom, 1972. augusztus 26. DERSI Tamás, *Lukács György magyarsága*, Élet és Irodalom, 1972. szept. 30. PETRI György, *Lukács György egyetemessége*, Élet és Irodalom, 1972. okt. 28.

²⁸³ JOHNSTON, William M, *The Austrian Mind*, Berkeley, 1972, 365-375. NYÍRI Kristóf, *A monarchia szellemi életéről*, Bp., 1980, 149-165.

²⁸⁴ Gelebtes Denken, 49-51.

²⁸⁵ LUKÁCS György, *Ifjúkori művek*, szerk., TÍMÁR Árpád, Bp., 1977, 15-19.

Olvasmányok után az első valóságos szellemi élet, amely körülvette, a századelő magyar szellemi élete volt. Már középiskolás korában rendszeresen olvasta Kiss József A Hét című irodalmi hetilapját, s a benne közreadott versek, novellák, publicisztikai írások arra a valóságra válaszoltak, amelyet tapasztalt, amelyben ő is benne élt.²⁸⁶ Az első igazi, nagy élő irodalmi élményt Ady költészete hozta el számára: azt az élményt, hogy az ember fölébe emelkedhet önnön lehetőségeinek és saját korának egy ebből a korból kinövő irodalom által. Reveláló, megvilágító hatással volt rá Ady lírája, amikor 1906-ban megismerkedett vele. Aztán pártoló hívévé szegődött, az első kritikusok közé tartozott, akik teoretikus munkával e mellé az értetlenül fogadott és csaknem mindenünnen megtámadott költészet mellé álltak. A Huszadik Század hasábjain megjelent nevezetes kritikájában elsőnek értekezett Ady költészetének jellegéről, sajátos forradalmiságáról, ami a fiatal Lukács számára messianizmust, inkább a vallási elragadtatáshoz hasonló lelki emelkedettséget jelentett, mint mozgalmi értelemben vett társadalmi forradalmiságot. Költészetteremtő, szimbólumképző diszpozíciót látott benne, s belevetítette a maga akkor még irány nélküli lázadásainak, anarchikus mást akarásának, misztikus vonzalmainak egész érzelmi tartalmát. Ady költészete – ez a szellemi matéria, amibe belevetíthette magát – ifjúkorának egész életére kiható nagy lelki élménye volt. Az „Ugocsa non koronát” határozottságát szerette volna elérni, a „protestáló hit” volt példája, belőle merített biztatást és erőt. Sokszor beszélt erről idős korában, és szikár szavakkal írt is róla a *Magyar irodalom – magyar kultúra* című tanulmánygyűjtemény előszavában.²⁸⁷

A pályakezdő korszakról tudunk a legtöbbet.²⁸⁸ A Thália társulat története földolgozottnak mondható,²⁸⁹ az *Ifjúkori művek* kiadásával előttünk áll 1918-ig írott munkáinak eddig legteljesebb gyűjteménye, naplója, valamint az 1902-1917-ig terjedő levelezés, továbbá Balázs Béla leveleinek és az Ernst Bloch-hal folytatott levelezésének kiadása, ezeknek az írásoknak a háttérét világítja meg és általában azt a szellemi orientációt és azokat a baráti kapcsolatokat dokumentálja, amelyek hozzátartoztak a művek születéséhez.²⁹⁰ Számos részlettanulmány mellett több összefoglaló értékelésű könyv is született az elmúlt évtizedben a fiatal Lukácsról, pl. Heller Ágnesék tanulmánykötete, valamint Michael Löwy, Andrew Arato és Paul Breines, idehaza pedig Földényi F. László munkája.²⁹¹

* * *

Lukács első alkotói korszakának magyar irodalmi tanulmányaival kapcsolatban egyetlen kérdést kell még érinteni: a Nyugathoz fűződő viszonyát. Elhangzott már az a vélemény, hogy Osvát Ernő nem tudta, vagy nem akarta a Nyugat szekértáborába szervezni Lukácsot, „meg-

²⁸⁶ Gelebtes Denken, 47.

²⁸⁷ LUKÁCS György, *Magyar irodalom – magyar kultúra*, szerk., FEHÉR Ferenc és KENYERES Zoltán Bp., 1970, 8-9.

²⁸⁸ E tanulmány anyaggyűjtése 1985-ben zárult le.

²⁸⁹ KATONA Ferenc, DÉNES Tibor, *A Thália története*, Bp., 1954.

²⁹⁰ LUKÁCS György, *Napló – Tagebuch (1910-1911) Das Gericht (1913)*, s. a. r., LENDVAI L. Ferenc, Bp., 1981. *Lukács György levelezése (1902-1917)*, szerk., FEKETE Éva, KARÁDI Éva Bp., 1981. *Balázs Béla levelei Lukács Györgyhez*, szerk., LENKEI Júlia, Bp., 1982. (Archívumi Füzetek I.) *Ernst Bloch und Georg Lukács Dokumente*, szerk., MESTERHÁZI Miklós és MEZEI György, Bp., 1984. (Archívumi Füzetek IV.)

²⁹¹ HELLER-FEHÉR-MÁRKUS-RADNÓTI, *Die Seele und das Leben*, Baden Baden, 1977. LÖWY, Michael, *Pour une sociologie des intellectuels révolutionnaires – L'évolution politique de Lukács 1908-1929*, Paris, 1976. ARATO, Andrew and BREINES, Paul, *The Young Lukács and the Origins of Western Marxism*, New York, 1979. FÖLDÉNYI F. László, *A fiatal Lukács*, Bp., 1980.

döbrentően kevés az, amit a Nyugatban Lukács publikált.”²⁹² Csakugyan: mindössze tizenhét cikke jelent ott meg, és ha tekintetbe vesszük, hogy 1908 -1918-ig a folyóiratnak legalább kétszázötven száma látott napvilágot, akkor Lukács részvételét nem kevesellhetjük eléggé. Ez a számbeli arány azonban másképpen fest, ha a *Drámakönyv*, *A lélek és a formák*, az *Esztétikai kultúra* és a *Regényelmélet* szerzőjének saját folyóirat közleményeihez mérjük. Lukácsnak eddig mintegy száz cikkét, tanulmányát, kisebb-nagyobb írását ismerjük 1918-ig, és ebből nyolcvanöt jelent meg folyóiratok, újságok hasábjain, Tizennyolc a Nyugat megjelenése előtt keletkezett és hatvanhét 1908 és 1918 között íródott. E hatvanhét írásból huszonnégy idegen nyelven jelent meg, (tíz a Pester Lloydban) és negyvenhárom volt magyar nyelvű. A negyvenhárom magyar nyelvű cikkhez és tanulmányhoz mérve a Nyugatban közrebocsátott tizenhetet már nem lehet kevésnek nevezni. A Huszadik Század tizenkettőt közölt, a Renaissance ötöt, a Szellem hármat adott közre és hat írása egyéb fórumokon került publikálásra. A számarányokat tekintve mégis a Nyugatban szerepelt legsűrűbben.

Természetesen a Nyugathoz fűződő viszonyát nem lehet és nem is szabad számokkal mérni. E viszony elveken, eszméken, az írások tartalmán, gondolati irányultságán fordult meg. Ehhez képest a személyes kapcsolatok is másodlagosak, az ellenszenv és rokonszenv bonyolult hálózata is inkább csak az életrajzhoz tartozik, mint a szellemi hovatartozás esztétörténetéhez. Egy-két szóval e személyi kapcsolatokra mégis utalni kell. A nemzedékének túlnyomó többségét szeretettel pártoló Osvát Ernő nem volt jó viszonyban vele, és az ő útját inkább Ignotus egyengette a Nyugatban.²⁹³ Nem volt jó viszonyban Babits Mihállyal sem. Babits idegenkedett tőle, pedig Lukács baráti kéznyújtással kezdte a kapcsolatfelvételt: 1908-ban a holnaposokról írva Ady után egyedül Babits és Balázs verseit emelte ki igazi értékként az antológiából, amivel Balázs Béla méltán el is büszkélkedett egy Babitshoz írt levelében.²⁹⁴ Lukács 1909-ben megismételte ezt a kiemelését és – az egész tanulmány arányait tekintve – részletesen méltatta Babits első verseskötetét.²⁹⁵ De talán nem azt dicsérte a versekben, amit Babits áhított, a forma művészt magasztalta, nem pedig a filozófus költőt értékelte, és a sérülékeny lélek megbántottan bezárkózott. Nehezményezhette már *Az utak elváltak* egyik általánosító kritikai megállapítását is, amely – noha név és cím nélkül – *A lírikus epilógjára* való utalásból indult ki.²⁹⁶

Valószínűleg mindez közrejátszott abban, hogy 1910-ben Babits elhárította Balázs és Lukács hívó szavát, hogy támogassa a Renaissance átszervezésére tett próbálkozásokat. Sőt, nemcsak támogató szövetségesül nem szegődött melléjük, hanem még abban az esztendőben, 1910-ben hüvös, sőt barátságtalan bírálatot írt *A lélek és a formákról* a Nyugatba. Az indítékot ki lehet egészíteni avval, hogy de profundis írta sorait – a fogarasi tanárságot oly kilátástalan rabszolgaságnak tekintette, mint évtizedekkel később Németh László a műfordítói gályapadot –, s ingerelhette Lukács könnyebb életútja. A cikk – a körülötte kibontakozott többszöri levélváltás udvarias gesztusai dacára²⁹⁷ – mégis párbajra valló törvívő-bírálat volt. Ha Lukács 1909-ben a formavirtuózt dicsérte benne, ő most visszaszúrta, és éppen Lukács írástudását vonta kétségbe, és stílushiányból eredő homályosságát kritizálta. A gondolkodás németes

²⁹² BORI Imre, i.m., 441.

²⁹³ *Magyar irodalom – magyar kultúra*, 11-12.

²⁹⁴ *Babits-Juhász-Kosztolányi levelezése*, s.a.r., BELIA György, Bp., 1959, 308.

²⁹⁵ *Magyar irodalom – magyar kultúra*, 54-57.

²⁹⁶ FEHÉR Ferenc, Balázs Béla és Lukács György szövetsége a forradalomig, It, 1969, 3. sz., 544.

²⁹⁷ *Lukács György levelezése (1902-1917)*, vál., szerk., FEKETE Éva, KARÁDI Éva, Bp., 1981, 120., 122., 123. levél.

jellegének emlegetése pedig olyasfajta fedőfogalomként szolgált, mint negyedszázaddal később az urbánus jelző.²⁹⁸ Hiába kísérelte meg Lukács késlekedve közölt válaszában, hogy számára otthonosabb filozófiai tájakra terelje a vitát: alulmaradt a polémiában. Begyógyíthatta-e a méltatlanul kapott sebet Ignotus néhány nyugtató sora vagy évekkel később írott szép levele arról, hogy a Nyugat nyitva áll kísérletei előtt?²⁹⁹ Begyógyíthatta-e Feleky Géza 1912-ben írott méltató ismertetése a *Drámakönyvről*, mely már szavakban dicsérte az esztéta-filozófust, ha nem kísérelte is meg, hogy kihámozza a két hatalmas kötet gondolatmenetének lényegét?

A Nyugat első nemzedékéből csak Balázs Bélában talált barátira és bensőséges szövetségesre. Szövetségük természetéről Fehér Ferenc többször részletesen értekezett,³⁰⁰ és amit elmondott, ahhoz nem sokat kell hozzátenni az azóta végbement Ady-, Babits-, Jászi- és egyéb kutatások fényében. Az irány, amelyet Lukács Balázs Bélával megnyitott a szellemi életben, csakugyan eltért a progresszió többi irányától és törekvésétől. De ezt a különállást és eltérést már a kortársak is érezték, ha pontosan megnevezni nem is tudták. Már Feleky Géza is megemlítette, hogy a „mindkétfelé ellenzékiesség” kényelmetlenné teszi „ezt a sehová sem sorozható súlyos embert”.³⁰¹ Később Lukács maga is többször nyilatkozott és írt arról, hogy sem Jászi körében, sem a Nyugat asztalánál nem érezte magát otthon, és noha megjelent a Huszadik Század hasábjain éppúgy, mint a Nyugatban, egyik csoportosuláshoz sem tartozott.³⁰² Sem okunk, sem jogunk nincs e nyilatkozatok szubjektív igazságát kétségbe vonni.

Mégis azt kell mondani történeti szempontból, hogy írásainak tartalmával nyugatos író volt, beletartozott a Nyugat mozgalmába, ha azt nem pusztán szűk baráti körnek, hanem szélesebb szellemi mozgalomnak fogjuk föl. Nem lehet Osvát, Ignotus és Babits koalíciójára szűkíteni,³⁰³ már csak azért sem, mert ilyen koalíció nem létezett. De nem lehet Osvát kedvenceivel sem meghúzni körét. Történtek az elmúlt évtizedekben kísérletek arra, hogy Adyt leválasszák és szembefordítsák a folyóiratból kisugárzó szellemiséggel: a Nyugat irodalomtörténeti fogalomként értelmét veszti, ha akár őt, akár Móriczot kiemeljük belőle. A Nyugat a modern magyar szellemi progresszió széles körű és laza szervezetű szövetsége volt, amelyben nemcsak Babitsnak, Kosztolányinak, hanem Adynak és Móricznak is egyaránt helye volt, és amelybe 1918-ig Lukács György is beletartozott irodalmi tárgyú írásaival. A Lukács-Balázs szövetséget tehát úgy kell tekinteni, mint a Nyugat egyik jellegzetes szárnyát, sok belső irányának, törekvésének egyikét.

Hiszen ki mellett állt ki Lukács kritikai írásaiban? Adyt emelte mindenkéül fölé, Kosztolányit, Babitsot, Móriczot, Kaffka Margitot dicsérte. A Holnap mellett tett hitet, amikor konzervatív oldalról támadások érték. Ismeretes, hogy néhány fontos, ebbe a körbe tartozó elemző tanulmánya nem a Nyugatban, hanem a Huszadik században jelent meg, de a Huszadik Század irodalomkritikai-művészetelméleti rovatai sok szempontból nyugatos szemléletűek voltak, hasonló álláspontot képviseltek, mint a Nyugat a konzervatív táborral és a nép-nemzeti ízléssel szemben. Nem lehet elvi-tartalmi választóvonalat húzni Lukácsnak a Nyugatban és a Huszadik Században megjelent írásai között. Hasonló a helyzet a Renaissance-szal és a Szellemmel is. Mindkét folyóirat szellemi kivonulásként alakult meg, látszólag a Nyugattal

²⁹⁸ *Nyugat*, 1910, II., 1563-1565.

²⁹⁹ *Lukács György levelezése*, 121., 326. levél.

³⁰⁰ *It*, 1969, 2. sz., 317-346 és 3. sz., 521-560.

³⁰¹ *Nyugat*, 1912, II., 700.

³⁰² *Magyar irodalom – magyar kultúra*, 9.

³⁰³ Fehér Ferenc állítja ezt a koalíciót i.m., 328.

szemben, valójában azonban a Nyugat körében megfogant egy-egy gondolat fölerősítésére, önállósodására jöttek létre, előrevetítve, jelezve a Nyugat szerkesztésének azt a belső válságát is, amely az Osvát-Hatvany vitában csapódott le. A Szellem – Fülep és Lukács lapja – a filozófiai kultúra olyan szellemtörténeti fordulatát kívánta megvalósítani, amelynek megnyilatkozását nem ellenezte és nem akadályozta a szerkesztés, csak nem juttatta kiemelt szerephez. A Renaissance viszont nem kis részben azokat vonzotta, akik szerettek volna szabadulni Osvát szerkesztői rigoróztatásától, de szerették volna megőrizni, sőt továbbfejleszteni a Nyugat szabad, modern szellemét. Lukács munkásságában rövid közjáték volt mindkét lap: a Szellem két számot ért meg és Fülepnek valószínűleg bensőbb ügye volt, mint neki,³⁰⁴ a Renaissance-szal pedig már 1910 őszén befejezte az együttműködést.

A Nyugat nem egyetlen szűk csapáson haladt előre (ebben jelentősen eltért a szigorúan csak a maguk által éppen manifesztált iránynak hangot adó európai avantgárd folyóiratoktól), hanem a változatok sokaságát téve lehetővé mindig széles, tágas mezőt alakított ki maga körül. A stílust, a hangot, témát illetően egyaránt nagy távolság választotta el Adyt Tóth Árpádtól és Móriczot Laczkó Gézától, de mindnyájan beletartoztak a folyóirat szellemiségébe. Mint ahogy beletartozott Ignótus, Hatvany és Schöpfung egymástól is eltérő kritikai temperamentuma. Az impresszionista irodalom- és művészetszemlélet modalitásaival szemben Lukács (Balázs Bélával, Fülep Lajossal együtt) egy új értékmetafizika irányrendszerének megalapozásával kísérletezett. Ez egészen más kritikai beszédmódot igényelt. A megkülönböztetések, értékválasztások éles szembeállításait, kiélezett oppozíciókat. Az éles elvi szembeállítások, a kierkegaardista vagy-vagyok Balázs Béláról szóló tanulmányaiban váltak irodalomszemléletének részévé: de ne feledjük, maga Balázs a Nyugatnak szinte alapító tagjai között tartozott, Osvát (akit egyébként kezdettől nem szeretett) már 1908 januárjában írást kért tőle.³⁰⁵

Lukács Balázs-tanulmányai a magyar kritikátörténet jelentősebb munkái közé tartoznak azáltal, hogy a költői formaalakítás filozófiai összefüggéseit boncolta bennük, nálunk addig páratlan erudícióval. Lehet vitatni, hogy a pályakezdő Balázs megérdemelte-e ezt a kiemelt figyelmet és izgatott melléállást. A róla szóló elvi fejtegetések mindenképpen jelentős kérdéseket vetettek föl. Még alig törte át a modern magyar líra a Tóth Kálmántól Szabolcska Mihályig kifejlesztett népieskedő költői köznyelvet, a francia boulevard-dráma mellett még a népszínmű uralta a magyar színpadot, s Bródy Sándort többnyire elbuktatták, amikor Lukács már arról értekezett, hogy milyen távolabbi eredménnyel járhat az, hogy Balázs Béla az igazi népdal formájához, „tömör, szófukar nyelvéhez” közeledik és felhasználja a népi kultúra mesekincsét kísérletező útján.³⁰⁶

Még kiderítendő, milyen hatással volt gondolatainak ilyen alakulására az a tény, hogy Balázs kapcsolatban volt Kodály Zoltánnal, de mindenesetre Lukács Fülep Lajossal együtt – Huszka József kezdeményezései után – az első teoretikusok közé tartozott, akik látták, felismerték és felmérték az új, megtisztított népiesség jelentőségét a modern művészet hasznára.³⁰⁷ A *Drámakönyv* arról tanúskodik, hogy a folklorizmus iránt való vonzódása egészen korai keletű volt, mert a magyar dráma egyébként csöppet sem hízelgő kritikai áttekintésében is a *Csongor és Tündét* emelte ki a klasszikus örökségből, és a mesedramában látta az önálló magyar

³⁰⁴ FÜLEP Lajos, *Művészet és világnézet, Cikkek, tanulmányok 1920-1970*, szerk., TÍMÁR Árpád, Bp., 1976, 85-86.

³⁰⁵ BALÁZS Béla, *Napló 1903-1914*, szerk., FÁBRI Anna, Bp., 1982, 453.

³⁰⁶ *Magyar irodalom – magyar kultúra*, 79.

³⁰⁷ FÜLEP Lajos, *A magyar nép művészete*, A Hét, 1907. május 5., 300-309. Ua., FÜLEP Lajos, *A Művészet forradalmától a nagy forradalomig*, szerk., TÍMÁR Árpád, Bp., 1974, 93-197.

drámakultúra egyik legbiztosabb előrejutását.³⁰⁸ Nem állt szemben az ízlés és gondolat a Nyugat irányával: Babits is kísérletezett verses mesedrámaival. *A második ének* egyetlen életében közreadott részlete a Nyugatban látott először napvilágot, mégpedig abban az évben, amelyben a *Drámakönyv* megjelent.

A Balázs és Babits művei és állásfoglalásai körül föllángoló viták nemcsak a Nyugat belső tagolódására vetnek fényt, hanem rávilágítanak néhány mélyebb elvi kérdésre is. Lukács *Az utak elváltak* című híres tanulmányának befejező soraiban nyilvánvalóan Babits szélsőségig fokozott énlírájára utalt elmarasztaló hangsúllyal, azt mondván, hogy az igazán új, modern művészet, mint Kernstokék festészete, ott kezdődik, ahol az impresszionizmus személyiség-központúsága véget ér.³⁰⁹ Ugyanennek az évnek a végén Babits az *Új Könyvekre* című versében köszöntötte fogarasi magányából Balázs Béla *A vándor énekel* című kötetét, és mint Rába György írja, meg is fogalmazta benne saját költői eszményét.³¹⁰ Mi volt ez az eszmény? Az énlírá megahaladó objektív költészet, mely egyetemes törvényszerűségekre figyel. Lukács nem fedezte föl ezt a törekvést Babits verseiben, Babits nem vette észre a vele rokon elvi igényt Lukács tanulmányaiban.

Ezen a ponton kell összekapcsolni Lukács irodalmi tanulmányait általános esztétikai és filozófiai munkáival. A művészet már a Nyugatban elsőnek megjelent Novalis-esszétől kezdve nemcsak kifejezés és ábrázolás volt számára, hanem cselekvés, tett, változtatás, amely, mint az ember minden alakító mozdulata, erkölcsi összefüggéseket tartalmaz. Az individualizmuson túli személyesség a felelősség etikájában jelent meg: ha a formálás beleszólás a világ dolgába, hogyan van joga és lehetősége erre a művésznek és gondolkodónak? Nem kell-e elvonulnia a hétköznapiak elől, hogy beteljesítse, amit a „mű” kíván, vagy ellenkezőleg, nem kell-e lemondania az alkotásról is, hogy a tiszta cselekvés útján a „most” és a „ma” parancsának tegyen eleget?

Etikai megalapozottságú személyiség-felfogások legfigyelemreméltóbb magyarázatát egy érdekes vitában adta elő. A Társadalomtudományi Társaság 1918 tavaszán megtárgyalta Fogarasi Béla egy dolgozatát a konzervatív és progresszív idealizmus fogalmi és gyakorlati különbségéről. Az eszmecsere hangja és iránya azoknak a hónapoknak feszültségteli, nyugtalan, baljós légkörét tükrözte, az összeomlástól való félelem vegyült a forradalom-várással, a kilátástalanul továbbfolytatódó háború elkeserítő fejleményei keveredtek a Monarchia közelinek hitt és áhított bukásával. A számvetés és előretekinthető tervezés jellegzetes ideje volt ez. Lukács felszólalásában arról beszélt, hogy a politika és az etika két külön világ: a politika intézmények megteremtését vagy megváltoztatását tűzi ki célul, az etika az ember belső megváltoztatására törekszik. Ebből a különbségből nem az következik – tette hozzá –, hogy a politikát ki kell zárni és el kell vetni az emberi progresszió szempontjából, hanem az következik, hogy cél helyett eszközként kell kezelni, mint egy szerszámot. Ha a politika öncéllá változik, akkor megmerevíti az intézmények hálózatát és akadályokat gördít a fejlődés elé, ha viszont eszközként működik, akkor az intézmények szüntelen és kellő mértékű változtatásával segít megteremteni azokat a körülményeket, amelyek lehetővé teszik a mélyebb emberi változásokat. „De ez a leszámolás a politikai cselekvés szükségképpen csak eszköz voltával nem jelent semmiképpen sem relativizmust vagy lesüllyedést a reálpolitika színvonalára. Ellenkezőleg: ez és csak ez az attitűd teszi igazán lehetségessé a politikai és szociális fejlődést örök processzusnak látni és akarni, mindaddig, amíg az így teremtett intézmények kizárólag az ember etikai magasabbra fejlődését nem szolgálják. Ennek első következménye a prog-

³⁰⁸ LUKÁCS György, *A modern dráma fejlődésének története*, Bp., 1911, II. 502-503.

³⁰⁹ *Magyar irodalom – magyar kultúra*, 67.

³¹⁰ RÁBA György, *Babits Mihály költészete*, Bp., 1981, 273.

resszió örök volta: mert minden intézmény csak megközelítőleg szolgálhatja ezt a célt, melyet csakis egy tőle független etikai fejlődés eredménye koronázhat meg igazán sikeressé.”³¹¹

Ez a mélyen utópikus politika elmélet az étosz elvont felfogásából indult ki. Középpontjában a Kant és Fichte etikájából vett Würdigkeit-fogalom állt. Lukács azt állította, hogy a politikai megmerevedés ellenszerét egy soha nyugalomra nem jutó követelésben kell keresni, mely követelés úgy szól, hogy semmi nem szabad, hogy útjába álljon az „emberi autonóm méltóság”-nak. Az „emberi autonóm méltóság” pedig azt jelenti, hogy „minden ember úgy magát, mint minden más embert, mint ennek az ideálnak lehetséges megvalósítóját, de csakis mint ilyent, tisztelni tartozik”. Más szóval nem szabad eltérni, hogy az ember bármilyen körülmények között elveszíthesse önállóságát, „nem szabad, hogy az ember valaha is, bárminek kedvéért, puszta eszközzé váljék.”³¹²

Szép, pátoszos eszme volt ez. Inkább a messzetelektől, nagy perspektívára látó művészetekkel volt benső rokonságban, a világválságból kibontakozást kereső irodalom hirdetett ehhez hasonlót. Annak a szellemi progresszióknak szava volt ez, amelyet a Nyugat is képviselt nálunk megalakulásától kezdve: a mindenfajta konzervatívsággal és militáns embertelenséggel szembeszegülő humanizmus érdekében. Amikor Lukács e feszült, kritikus időben, korának mélypontján az „emberi autonóm méltósághoz” fellebbezett az embert eszközzé és tárggyá alázó háborúval szemben, akkor tulajdonképpen ennek az intellektuális életben nagy számú tábornak emberség-eszményét, humanizmus-felfogását foglalta össze.

* * *

1917 és 1919 közötti tevékenysége előbb lett regénytéma és memoárepizód, mint tudós értekezések tárgya. És először – Benedek Marcellnek az 1818-ban írott, de korábbi években játszódó *Vulkán* című regényét nem számítva – a Tháliától 1914-ig a jobboldal szólalt meg róla. Ritoók Emma látványos pálfordulása után, 1921-ben adta közre *A szellem kalandorai* című regényét, amely antiszemitizmustól sem mentes előadásban azt a környezetet ábrázolta, amelyben a Vasárnapi Kör és a Szellemi Tudományok Szabadiskolája is létrejött. Alakjai valóságos személyek kiragadott jellemvonásaiból álltak össze intarziás technikával, s nem egy mozzanat kétségtelenül Lukácsra utalt. Még elfogultabb szemléletet sugárzott Tormay Cecile több kiadást megért *Bujdosó könyve*, mely az emlékirat műfajának megfelelően néven nevezte szereplőit, Lukácsot is. Herczeg Ferenc az *Északi Fényben* a filozófusból népbiztossá lett Ács alakjában rajzolta meg Lukácsot, Szabó Dezső a *Megered az eső* Király Elemér nevű szereplőjét mintázta róla. Érthető és indokolt volt e politikai eszmék képviselőinek indulata Lukács ellen, de mivel lehet megmagyarázni a baloldali, szocialista, sőt kommunista irodalom fenntartásait, gúnyos hangját és bizalmatlanságát? 1932-ben Kun Béla előszavával jelent meg Lengyel Józsefnek a forradalmakról szóló történelmi riportkönyve, a *Visegrádi utca*, melyben szépítés nélkül leírta, milyen idegenkedést érzett Lukács iránt 1919-ben, a *Prenn Ferenc hányatott élete* című, évtizedekkel később befejezett regényében pedig valóságos karikatúrát csinált belőle. Ellenséges érzéssel és némi gúnyos fölénytel írt róla Kassák is az *Egy ember életének* 1935-ben megjelent VII-VIII. kötetében. Sőt, azok az írók, akik legjobb színben tüntették föl, Sinkó Ervin és Lesznai Anna azok sem hallgatták el fenntartásaikat már-már mániákus messianizmusával és irracionális túlzásaival szemben. Ha emlékezetünkbe idézzük mindehhez azt a feltételezést – amelyet egyébként Lukács sem utasított el,³¹³ hogy Thomas Mann részben öröla mintázta Naphta alakját, el kell tűnődnünk azon, hogy csakugyan nem

³¹¹ *Ifjúkori művek*, 841-842.

³¹² Uo., 843-844.

³¹³ *Gelebtes Denken*, 153-154.

olyannak mutatkozott-e, mint amilyennek az irodalom ábrázolta Heidelbergtől a Tanácsköztársaságig megtett útjának egy-egy állomásán. A belső átalakulás a megszállottság és akaratlagosság olyan mozzanataival járhatott, amelyek túlnyomóan idegenkedést is keltettek környezetében.

A viselkedés túlzó és ellentétes gesztusait ezek az irodalmi művek hitelt érdemlően állítják elénk, mégpedig nemcsak személyesen Lukácsra, hanem egy egész intellektuel-típusra vonatkozóan. Munkáinak, cikkeinek, tanulmányainak tartalmáról, a *Taktika és etika-korszak* eredményeiről és fogyatékoságairól azonban a tudomány beszél. A *Regényelmélet*től a marxizmushoz pártolásig vezető útját elsőnek Hermann István elemezte tudománytörténeti szempontból.³¹⁴ Azóta egész sor könyv és tanulmány áll rendelkezésünkre erről az ösztönző gondolatokban és történelmi tanulságokban egyaránt gazdag korszakáról: a világháborús évekről Fekete Éva írt, előttünk áll a Vasárnapi Kör története, Hauser Arnold emlékezései, Novák Zoltán monográfiája, Karádi Éva és Vezér Erzsébet dokumentumgyűjteménye révén.³¹⁵ 1919-es tevékenységéről is több dokumentum számol be, művelődéspolitikai munkáját Köpeczi Béla tárgyalta,³¹⁶ a kor tágabb irodalmi háttéréről pedig ismeretekkel rendelkezünk annak a kutatómunkának jóvoltából, amelyet az MTA Irodalomtudományi Intézetében végeztek Szabolcsi Miklós, József Farkas és Illés László irányításával a magyar szocialista irányultságú irodalom feltárására.³¹⁷

A Tanácsköztársaság bukásától 1929-ig tartó periódusáról már nem ilyen bőségesek az ismereteink. – A *Történelem és osztálytudattól* a *Blum-tézisek*ig terjedő munkásságának teljes összefüggésrendszerét csak a magyar kommunista mozgalomban dűlő frakció harcok részletes feldolgozása után lehetne körültekintőbben és mélyebben elemezni. De sok értékes feltáró munka történt már erre a korszakra vonatkozóan is: a kommunista sajtóban névtelenül vagy álnéven megjelent cikkek szövegfilológiai azonosítása számottevően megnövelte akkori írásainak jegyzékét, s elkezdődött ennek az anyagnak esztétörténeti feldolgozása.³¹⁸ Magyar irodalomszemléletének néhány fontos mozzanata éppen ebben az időszakban kristályosodott ki, mégpedig olyan módon, hogy a kristályosodási folyamat nemcsak későbbi állásfoglalásainak egy-két alapvonását vetítette előre, hanem bizonyos változott szögben visszatükrözte korábbi véleményét is.

1919-ig írott magyar tanulmányainak nem volt prekncipiált elvi-ideológiai rétegük. Ezek az írásai egyrészt a forma metafizikai felfogásán keresztül elvont esztétikai nézetekhez kapcsolódtak, másrészt Sombart és Simmel társadalomfilozófiai, szociológia nézetei révén egy kritikai élű, de merőben strukturális-formális társadalomtanra támaszkodtak. Az elhatározott

³¹⁴ HERMANN István, *Lukács György fejlődése „A regény elmélete”-től a realizmus elméletéig = „Jöjj el Szabadság!” Tanulmányok a magyar szocialista irodalom történetéből* II., szerk., SZABOLCSI Miklós, ILLÉS László, Bp., 1976. 403-409.

³¹⁵ FEKETE Éva, *Lukács György az első világháború éveiben*, Valóság, 1972, 2. sz., 33-44. HAUSER Arnold, *Találkozásaim Lukács Györggyel*, Bp., 1978. NOVÁK Zoltán, *A Vasárnap Társaság*, Bp., 1979. *A Vasárnapi Kör. Dokumentumok*, összeáll., KARÁDI Éva és VEZÉR Erzsébet, Bp., 1980.

³¹⁶ KÖPECZI Béla, *Lukács György művelődés politikája = Lukács és a magyar kultúra*, szerk., SZERDAHELYI István, Bp., 1982, 77-83.

³¹⁷ *Az MTA Irodalomtudományi Intézet szakbibliográfiája*, összeáll., B. HAJTÓ Zsófia, Bp., é.n. (1982), 18, 29.

³¹⁸ LACKÓ Miklós, *Adalékok Lukács György publicisztikai működéséhez az 1920-as évek második felében*, Századok, 1979, 1. sz., 43-75. U. a., uő., *Szerep és mű*, Bp., 1981, 42-102. LACKÓ Miklós, *Függelék. Névtelenül vagy álnéven megjelent Lukács-cikkek 1925-1929*, Századok, 1979, 1. sz., 75-95. U. a., (szövegközlések nélkül) i.m., 103-122.

és megalkotott történelemszemlélet helyén a kiegyezés utáni Magyarország felemásságainak, elvnéküliségeinek indulati elutasítása állt. Ezt az érzelmi szférát érhetjük tetten pl. a *Tragédia* bizánci jelenetéről szóló híres és közismert soraiban.³¹⁹ Az 1920-as években kezdett ideológiai tartalommal telítődni ez az addig üresen hagyott gondolati mező, mégpedig szoros összefüggésben az aktuális pártmunkával. Mint minden hatalomra törő politikai mozgalomnak, a kommunista mozgalomnak is kitűzött céljai közé tartozott a történelmi múlt ideológiai „elfoglalása”, A 20-as évek elején azonban ezen a téren azonnal lépéshátrányba kerültek az itthon közben hatalomra került ideológiával szemben. A Horthy-rendszer konszolidálását elősegítő ideológia meggyőző retorikával és hatásosan állította szolgálatába a Petőfi-centenáriumot,³²⁰ a kommunista és szociáldemokrata sajtó viszont alig hallatta szavát. Nem tudjuk, elvi szinten felismerték-e ezt a lépéshátrányt a bécsi csoport tagjai, mindenesetre 1921-ben a Jókai évfordulón már Lukácsot szólaltatták meg.

Azt lehet mondani, hogy ízlésévei és műveltségének eredendő irányultságával egyaránt egybevágtott a klasszikus értékek értelmezésének és átértelmezésének feladata. Modernsége kezdettől hagyományörző természetű volt, idegenkedett az avantgárd irányok radikális műtszemléletétől. Már a *Drámakönyv* a klasszikus auktorok iránti vonzalmáról tanúskodott, és kritikáiban Adyt vagy Kernstokék kísérleteit szembeállította ugyan a jelennel és a közeli múlttal, de nem szakított az európainak tekintett hagyomány tár korpuszával. Ennek értelmében őrizkedett még neofita túlbuzgósága idején is a kommunista mozgalomban akkor éppen tért hódító proletkultos megnyilatkozásoktól. De ekkor már nemcsak ízlésétől ösztönözve, hanem politikai megfontolástól is hajtva. Az a forradalomelmélet, amelyet 1927-ben úgy fogalmazott meg az Új Március hasábjain, hogy „a polgári forradalom nincs kínai fallal elválasztva a proletár forradalomtól”, egy kulturális kontinuitás elmélettel kellett, hogy párosuljon a művelődés-felfogásban és irodalomszemléletben. Egy szelektív, kritikus kontinuitás elmélettel, amely meg akarta őrizni a polgári korszak kulturális értékeit az elképzelt, majdani szocialista kor számára.

Lukács 1919-től kezdve jelentős hatással volt a fiatal Révaira, s a bécsi emigrációban szorosan együtt dolgoztak a Landler-frakció keretei között. Túlzás volna együttműködésüket Lukácsnak Balázshoz fűződő korábbi eszmei szövetségéhez és barátságához hasonlítani, de kétségtelen tény, hogy kapcsolatuk jelentősnek és tartósnak bizonyult, még a *Blum-tézisek* utáni vitában sem bomlott fel, csak később, az 1949-50-es ideológiai hajszával szűnt meg, de talán még akkor sem egészen.³²¹ Az 1920-as évek közepétől kezdve együtt kezdték el kidolgozni a magyar történelem és irodalom marxista-kommunista szempontú átértékelésének alapvonásait és ennek volt egyik első megnyilatkozása Lukács Jókai-cikke az Új Márciusban. Érdekese dokumentálja ez a cikk ezt az alakuló-formálódó ideológiát. Első jelentésszintjén teljesen elutasította Jókai művészetét, a második szinten az elutasítás dacára elhelyezte a magyar irodalom kontinuitásában, mint olyat, akinek útján Móriczig mégis előrehaladhatott a magyar próza, a harmadik szinten pedig előadta azt az eszményteremtő történelmi ellentétpárt, amiért nyilvánvalóan az egész cikk íródott, Az ellentétpár negatív pólusán a kiegyezéssel Magyarország állt az 1867 utáni polgári fejlődéssel, ennek „ideológusa” lett volna Jókai, a pozitív póluson pedig 1848 tűnt föl, a „népforradalom” alakját öltött polgári forradalom jelent meg és ennek képviselője volt e gondolatmenet szerint Petőfi.³²²

³¹⁹ Magyar irodalom – magyar kultúra, 131.

³²⁰ Vö. SZEKFÜ Gyula, *Petőfi-centenárium*, Napkelet, 1923, 1. sz., 21-25.

³²¹ URBÁN Károly, *Révai József*, Párttörténeti Közlemények, 1978 szept., 172, 193.

³²² Magyar irodalom – magyar kultúra, 149-152.

Az ideológia teremtés első mozdulatai mindig durvák és kemények, a félreérthetetlen fogalmazás érdekében éles szembeállításokkal kell dolgozni, tekintet nélkül az átmenetek finom fokozataira. De nemcsak túlsarkítás jellemzi a történeti-irodalomtörténeti ideológiateremtést, hanem a történetiség általánosabb és mélyebb, filozófiaiilag megalapozottabb szemléletének és módszereinek mellőzése is. A történetideológia és a történettudomány közötti lényeges különbség az analógiás szemléletben mutatkozik meg. A történetideológia s az irodalomtörténeti ideológia számára csak egy dolog fontos, a közvetlen jelenre-vonatkozathatóság. Az, ami áttételek nélkül, publicisztikus formában a politikai harc szolgálatába állítható. Ezért nincs mit csodálkozni azon, hogy 1848 és 1867 történelmi allegóriaként szerepelt ebben a szemléletmódban, jelenidőként működött, nem pedig a jelen folyamatok genezise gyanánt fogalmazódott meg. (Szekfü *Három nemzedéke* sem került el teljesen – bármennyire érleltebb, kidolgozottabb és eruditívabb volt, bármennyire nagyobb szabású volt is – az ideológiagyártás analógiás-allegorizáló mozzanatait.) Az allegorizálás, hasonlatképzés, megfeleltetés hidalta át azt a szembeszökő ellentétet, hogy Lukácséknál a polgári forradalom harsány igenlése a polgári fejlődés teljes tagadásával járt együtt. Ezt csak az tette lehetővé és az indokolta, hogy 1848 itt nem a valóságos történelem eseményét jelentette, hanem azt a proletárforradalmat megelőző átmenet-fogalmat hivatott jelezni, amely a landlerista felfogás egyik alapvető vonását képezte. És ehhez hasonlóan 1867 emlegetése sem a kiegyezés utáni korszak valóságos tartalmának elemzését célozta, nem is arra hívott fel, hanem az 1920-as évekbeli újkonszolidáció politika elvetésére vonatkozott, beleértve a kor művészetének nagy részét is. Így érthette pl. Babitsot a 100% részéről az elmarasztalás – amire Lackó Miklós hívta föl a figyelmet –, hogy Babits lett volna korának Gyulai Pálja.³²³ A régi Magyarország korábbi indulati elutasításának helyére így tehát egy allegorizáló történetiszemlélet került, amely azonban lényegében már határozottan kifejtett ideológiával telt meg.

E szemlélet Petőfi mellett Adyt emelte ki legfőbb értéknek a távolabbi és közelebbi irodalmi hagyományból, és ennek a kiemelésnek az előbbieik összefüggésében több aktuális jelentésszintje volt. Magába foglalta azt, hogy a politikai munkában nemcsak a par excellence proletáriródomra lehet támaszkodni, ezenkívül 1848 eszményesítésével és az 1919-ig vezető út hangsúlyozásával mintegy zárójelbe tette magát a Tanácsköztársaságot, hogy közben – a viták egy másik síkján – tisztázni lehessen az újra hatalomra jutás taktikáját és stratégiáját. Mert kihez és milyen közönséghez szóltak ezek az írárok? Lukács nyilván maga sem képzelte, hogy pl. a 100%-ba írott cikkeit 1927-28-ban a magyar értelmiség szélesebb körei fogják olvasni. Ezek a cikkek elsősorban ahhoz a pártközeghez szóltak, amelyben tevékenykedett, ezenkívül a munkásmozgalommal szoros kapcsolatban lévő speciális értelmiség érdeklődésére tarthattak számot. Ezért a bennük kifejezésre jutó szövetségi politika is csak leszűkített szövetségi politika lehetett, és nem az értelmiség széles köreit akarta megnyerni, hanem a már megnyert és szövetségesül tudott kört kívánta eszmeileg tájékoztatni és irányítani.

Ennek összefüggésében különös figyelemre érdemesnek kell tartanunk Lukácsnak a népi mozgalom közvetlen előzményeivel és kezdeteivel foglalkozó kritikai állásfoglalásait. Ha a Petőfi-Ady kontinuitás, mint a kidolgozandó irodalomszemlélet alapja úgy volt lefektetve, hogy abban Jókainak nem juthatott hely, akkor e vonal meghosszabbítása természetesen nem foglalhatta magába a Nyugat polgárinak minősülő irodalmát sem. Lukácsnak le kellett számolnia korábbi kritikáival, melyekben Kosztolányitól Kaffka Margiton, Móriczon és Lesznai Annán át Balázsig mégiscsak széles kört rajzol Ady köré. Az 1920-as évekbeli kritikáiban határozottan szembefordult a Nyugat hagyományaival és különösen jelenével, mint olyan irodalommal, amely 1848 és 1867 történeti ellentétpárjának analógiás sorában az elvetendő kompromisszum oldalára került. Viszont politikailag – ha mégoly elfogult messianizmus

³²³ LACKÓ, i.m., 63.

dolgozott is benne – mégsem szoríthatta pártja lassan meginduló kulturális politikáját teljes elszigetelődésbe, hiszen az avantgárdtól és a proletkulttól eleve idegenkedett. Szükség volt arra, hogy legalább potenciális szövetségest keressen az élő és megvalósuló magyar irodalom valamely törekvésében vagy csoportosulásában: és ezt a potenciális szövetségest meg is találta a kezdődő népi mozgalomban. Ízlés és politikai megfontolás kettős szála fonódott össze ebben: a pályakezdekő már megnyilatkozó benső vonzalma a népművészetet fölhasználó magas művészet iránt összetalálkozott a Tanácsköztársaság kritikájából és a 20-as évek Magyarországnak elemzéséből levont politikai tanulságokkal, melyekben – a *Blum-tézisek*hez vezető szakaszban előtérbe került a parasztpolitika és a megoldatlan földkérdés. Lackó Miklós érdeme, hogy rámutatott arra: a „népiekhez fűződő megértően kritikus kommunista állásfoglalások” már csaknem egy évtizeddel a népfrontpolitika kibontakozása előtt megjelentek a KMP belsővitáiban és a 100% hasábjain, és a kommunisták már az 1920-as évek második felében „a népiek éles romantikus antikapitalizmusát forradalmbibb, a radikális forradalom felé inkább terelhető eszmekörnek tartották, mint a polgári radikalizmus formájában jelentkező neoliberalizmust.”³²⁴

Lukács ekkori munkásságának legfontosabb dokumentuma, a *Blum-tézisek* néven ismert tézistervezet összegezte és zárta le ezt a korszakot. Az elmúlt évtizedekben több tudományos vita folyt a tervezetről és számottevő szakirodalom gyűlt össze róla, amelyből újra Lackó Miklós tanulmányait kell kiemelni, mint Lukács politikai nézeteinek, ideológiájának és kultúraelméletének szintézisre törekvő elemzéseit.³²⁵ Végérvényességről persze nem lehet szó, a kérdések egész sokasága merül fel a tézistervezet szövegösszefüggéseinek pontosabb ismeretében. Az 1925 és 1928 között született cikkek és tanulmányok elvi megalapozó munkáról, politikai átgondolásról tanúskodnak, és azt igazolják, hogy Lukács a demokratikus diktatúra célkitűzését hangoztatva nem egyszerűen a Kommunista Internacionálé VI. Kongresszusán 1928-ban elfogadott program bizonyos megengedő megfogalmazásából „indult ki”, amint Szerényi Sándor állította.³²⁶

Ezt a kommunista számára akkor mértékadó szöveget az elvi általánosításnál használta fel, fel is kellett használnia, de kiindulásul nem ez, hanem a magyarországi helyzet és az elvégzendő feladatok elemzése szolgált. Másfelől viszont – és ebben Szerényinek lehetett igaza – nem szabad eltúlozni a Landler-frakció politikai realizmusát sem. Alpári Gyula pl. józanabb álláspontot foglalt el, amikor nem azonosította a bethleni konszolidációt a fasiszta diktatúrával, és nem tekintette mindenestül ellenségnek a szociáldemokrata pártot;³²⁷ Szántó Béla már korábban elvetett ún. *Robert-tézisei* pedig több vonatkozásban ugyancsak hiteles képet festettek a korabeli Magyarországról.³²⁸ De ez csak tovább növeli a tényt, hogy a realisabb helyzetértékelés miatt vezetett irreálisabb célkitűzésekhez és a reális feladat-meghatározás miatt rugaszkodott el sok ponton a valóságtól? A tervezetek vitája mindenesetre túlmutatott a két frakció viszályán.

³²⁴ Uo., 52.

³²⁵ LACKÓ Miklós, *A Blum-tézisek = Uő., Válságok és választások*, Bp., 1975, 171-193. Uő., *A Blum-tézisek és Lukács György kultúra-felfogása = Lukács György és a magyar kultúra*, szerk., SZERDAHELYI István, 93-101. SZIKLAI László, *A Blum-tézisek nagysága és bukása*, Világosság, 1984, 4. sz., 230-237.

³²⁶ SZERÉNYI Sándor, *Megjegyzések Lackó Miklós tanulmányához*, Párttörténeti Közlemények, 1975, december, 150.

³²⁷ Uo., 147-148.

³²⁸ URBÁN Károly, i.m., 181.

Kérdéses továbbá az is, hogy a lehetséges értelmezések közül milyen értelemben használta Lukács a demokratikus diktatúra fogalmát: olyan munkás-paraszt hatalmat értett rajta, amely 1.) úgy hajtja végre a polgári forradalom radikális követeléseit, hogy a polgárságot kizárja a végrehajtásból és mintegy 1793 proletár „epilógusát” alkotja, vagy 2.) külön áramlatként működik a polgárság által vezetett demokratikus forradalomban, mint a kettős hatalom egyik oldala, vagy netán 3.) olyan forradalmi hatalom létrejöttét értette rajta, amely nem ismeri ugyan el a hatalom megosztását, tagadja a koalíció szükségét, de egy hosszú átmeneti időszakban a polgári demokratikus forradalom célkitűzéseinek megvalósítására összpontosítja erejét? E kérdést és ezt az értelmezési tipológiát Fehér Ferenc vetette fel, és ő úgy látta, hogy Lukács a második értelmezés felé hajlott.³²⁹ De nem biztos, hogy csakugyan így történt, mert a Jókait és a Nyugatot elutasító Petőfi-Ady vonal megtervezése inkább az első jelentésre vall. Ezt támogatja a kezdődő népi mozgalommal, mint nem-polgári mozgalommal szemben – minden kritika és bíráló szó ellenére – tanúsított várakozása is.

A tézistervezet 1929-es megvitatása és elbuktatása után Lukácsot fölmentették a KMP Külföldi Bizottságában ellátott teendői alól, és ezt követően – két esztendő kivételével – 1945-ig a Szovjetunióban élt. Az 1970-es évek második felétől kezdve fellendült ennek a korszaknak a kutatása is, és számos értékes részlettanulmány mellett különösen Sziklai László nagyarányú szövegfeltáró és elemző munkája segíti Lukács szemléleti változásainak megítélését; e munka legjelentősebb eredményeképpen egy nyolcszáz oldalas gyűjtemény jelent meg e korszakban született és eddig részben ismeretlen vagy figyelemre nem érdemesített írásaiból.³³⁰ Ez a bőséges termésű korszak azonban a magyar irodalom vonatkozásában fölöttébb szegényesnek mutatkozik, és a moszkvai Új Hang megindulásáig, tehát 1938-ig alig tudunk találni valamit ebben a tárgykörben. De ezen nem is ütközhetünk meg, hiszen Lukácsot 1929-ben jóformán eltanácsolták a magyar ügyektől, általános ideológiai pályára tették át működését, sőt közben két évre „német vonalra” állították: inkább az a csoda, hogy még ilyen körülmények között is föl-fölvillant a magyar kapcsolatok egy-egy szikrája. 1931-ből ismerjük egy vitairatát, 1932-ben megjelent egy tanulmánya a József Attila szerkesztette Valóságban, egy könyvismertetése a Társadalmi Szemlében, 1935-ben Gaál Gábor kereste vele az összeköttetést Sándor László közvetítésével, és 1937-ben Lukács nagyobb elvi tanulmányokat küldött a Korunknak. Akkori munkakötelezettségeit jellemzi, hogy amikor nem fogadott el honoráriumot a laptól és fizetség fejében inkább könyveket kért, nem magyar könyvekre volt szüksége, hanem orosz klasszikusokra, német fordításban.³³¹

A Moszkvai Proletárirók Szövetségének (MAPP) magyar csoportja 1931-ben platformtervezetet készített, hogy tisztázza a proletáriróadalom helyzetét, és kijelölje feladatait. E tervezetet ma a literátus közönség arról ismeri, hogy József Attilát röviden fasisztának nevezte: József Attila válaszolt is a támadásra, de indulatos írása akkor nem jelent meg, csak sokkal később, 1958-ban látott napvilágot. A tervezetet közreadó Sarló és Kalapács ugyancsak vitát indított a szövegről, és a vitában elsőként Lukács György szólott hozzá. Lukács nem volt jó viszonyban a MAPP-pal, a tervezet elmarasztalta Lukács Tanácsköztársaság alatti tevékenységét, beállítottságát idealistának, hegelianusnak nevezte, hibáztatta az írói kataszter felállításaért, felrótta, hogy irányító szerephez engedte Kassákékat, és azt írta, hogy az egész népbiztosság irodalompolitikája „az örök értékek válogatás nélküli prolongálásában merült

³²⁹ FEHÉR Ferenc, *Politikai filozófia és forradalmi praxis (Lukács György írásai a politikai teóriáról)*. Kézirat.

³³⁰ LUKÁCS György, *Esztétikai írások 1930-1945*, szerk., SZIKLAI László, Bp., 1982.

³³¹ „Az emberiség normáinak megfelelően...” Lukács György-dokumentumok, közzét., SZILÁGYI János, Kritika, 1981, 8. sz., 30-31.

ki”.³³² Lukács közvetlenül nem a maga védelmében szól hozzá, de nem is a tervezet alapvető gondolatmenetét elemezte, hanem csak azt a rövid bekezdést emelte ki belőle, amely a múlt, a hagyomány és örökség megítélésére vonatkozott. Ez így szólt: „Az előző kultúrák értékeinek felhasználását, az úgynevezett kultúráörökség kérdését a dialektikus materialista művészi elvből kiindulva kell felvetni. El kell sajátítanunk dialektikusan tanulni a polgári klasszikusoktól. Az orosz és német proletáriródalom eddigi eredményein, a polgári forradalom íróin és népköltészetén kívül elsősorban a francia és orosz realista írók munkamódszere van hozzánk közel. Magyar vonalon ilyenképpen lehet tanulni Katona Józseftől, Eötvöstől, Petőfitől, Aranytól és a későbbiek közül Mikszáthtól, Bródytól, Móricztól stb.”³³³

Lukács ezt a fogalmazást mind a világirodalom, mind a magyar irodalom tekintetében átgondolatlanak tartotta. A tervezet a világirodalomban két tendenciáról és három országról beszélt: a proletár irodalom hagyománya mellett a realizmus munkamódszerét nevezte meg, és az orosz, német és francia irodalomra hivatkozott. Lukács az irányzat-vitát avval kerülte el, hogy a kérdést a polgári klasszikusokra korlátozta, de ezáltal – alapvető vitákat elkerülendő – mintegy felfüggesztette a proletáriródalom fogalmát és csak a realizmust tárgyalta, így a kettőt mégiscsak egyre csökkentette. A három nemzeti irodalom felsorolásából pedig kiemelte a németet, mint ami nem illik oda, és kicserélte az angollal. Indokolásul az egyenlőtlen fejlődés elvére hivatkozott, és avval érvelt, hogy „a polgári forradalmi mozgalmaknak története országoként különböző képet ad és ezek a különbségek az irodalom fejlődésében ismét különböző formában tükröződnek.”³³⁴ Míg az angol és a francia irodalomban „döntő szerepet játszott a forradalmi, társadalmi-kritikai realizmus”, addig Németországban a tulajdonképpen forradalmi, klasszikus korszak „az idealizmus jegyében” fogant, és a német realizmus akkor bontakozik ki, amikor – a 19. század második felében – a burzsoázia már „lemondott minden forradalmi törekvéseiről”. Ezután a klasszikus orosz irodalmat a francia-angol típussal hozta rokonságba minden társadalmi-történeti bizonyítás nélkül, a magyart pedig a némethez hasonlította.³³⁵ A gondolatmenet akaratlagossága ezen a ponton ütközött ki: ebből a világirodalmi tipológiából levezetve a magyar klasszikus hagyomány megítélésében másfajta hangsúlyokat vetett, mint a tervezet készítői. A platformtervezet – az idézett bekezdés alatt néhány sorral – leszögezte, hogy Petőfi a magyar polgári forradalmi tradíció legfejlettebb képviselője volt, és több korszakos erényének felsorolása közben kiemelte, hogy ő ültette át a francia utópista szocializmus eszméit; majd a következő mondatban rátért Táncsicsra, akit a magyar Blanquinak nevezett és ugyancsak nagyra értékelt.³³⁶ Lukács nem említette meg Táncsics nevét, Petőfinél pedig nem az utópikus szocializmust hangsúlyozta, hanem azt állította előtérbe, hogy „plebejus alapon 1793 ideológiájára támaszkodva szállt szembe a kompromisszumos irányokkal”, más szóval nem a szocialistát, hanem a népi jakobinust értékelte.³³⁷ Katona, Eötvös és Arany helyével kapcsolatban úgy vélte, hogy még további vizsgálatokra van szükség, mielőtt kimondják róluk a végső ítéletet, de nem zárta ki annak lehetőségét, hogy végül őket is be lehet illeszteni a klasszikus hagyományba.³³⁸ Mikszáth, Bródy és Móricz illetően való szerepeltetése ellen azonban határozottan fölemelte szavát.

³³² József Attila Ö. M. III, s.a.r., SZABOLCSI Miklós, Bp., 1958, 435.

³³³ Uo., 433.

³³⁴ *Estétikai írások*, i.m., 599.

³³⁵ Uo., 599-600.

³³⁶ József Attila Ö. M. III, 433.

³³⁷ *Estétikai írások*, 600.

³³⁸ I.h.

Mikszáthról azt írta, hogy nem tett egyebet, mint hogy továbbvitte Jókai apologetizmusát, sőt annak „naiv és jóhiszemű apologetizmusa nála tudatos cinizmussá” fejlődött,³³⁹ Móricz pedig dicsőíti a zsírosparasztot és a zsírosparasztból lett értelmiséget, és evvel odáig züllött, hogy leplezetlenül védelmezi a forradalom utáni helyzetet.³⁴⁰ Hármójuk közül még viszonylag Bródy a legjobb, de végső soron ő is csak apologéta volt, a Wekerle-korszak védelmét látta el.³⁴¹ A hozzászólást avval zárta le, hogy három pontban összefoglalta véleményét: mindenekelőtt leszögezte, hogy „a 67 utáni magyar irodalomban nincs klasszikus író, akitől a proletár-írónak tanulni lehetne”, ezután megismételte, hogy a 48-at megelőző korszakot még alaposan meg kell vizsgálni, végül fölvetette, hogy „különös gonddal kellene felkutatni a még régebbi irodalmat”, egyrészt a felvilágosodás korát, másrészt a Petőfit megelőző népiességet.³⁴²

Lukács evvel az írásával vázolta föl először nagy vonalakban egy általa marxista szellemiségűnek tartott magyar irodalomtörténet alapjait. Lukács magyar irodalomszemléletének rendkívüli befolyása volt az 1945 utáni évtizedekben, ezért nem lehet vállrándítással, egy politikai mozgalom belső szektaharcainak körébe utalva elintézni ezt a jelentéktelennek látszó kis írást. Igaz, nem érdemes sok szót vesztegetni arra, hogy rosszul olvasta a *Kivilágos kivirradtigot*, hogy Vörösmarty egész életéből és életművéből csak a honvédmegajánlás fonák mozzanatát tartotta érdemesnek megemlíteni. De az elnagyolt, félreértett, félremagyarázott részletek mögött történetelméleti elképzelés körvonalazódott a kulturális kontinuitás és diszkontinuitás kérdéséről, az pedig a legfontosabb történeti prekoncipiáló, sőt értékkonstituáló elvek közé tartozik. A kis írásban megfogalmazott folyamatosság-elképzelés nem azon fordult meg, hogy cinikusnak nevezte Mikszáthot, hanem azon, hogy hogyan ítélte meg Ady jelentőségét. Ady megítélése világít rá álláspontjának lényegére.

Ha értelmezni akarjuk, mit állított, egybe kell vetnünk a két szöveget, a platformtervezet ide vonatkozó fogalmazását és az övét. Ady két helyen szerepelt a tervezetben, előbb a világháború előtti korszak tárgyalásánál, később a háború alatti irodalom szemlélénél. Világháború előtti munkásságát a tervezet szerzői a Nyugat körébe utalták, avval a kiemeléssel, hogy „a Nyugat íróinak egyik legforradalmibb képviselője” volt, de rögtön hozzátették az értékelés kikerekítése végett, hogy „ideológiájában egyesítette a kurta nemes kuruckodó elkeseredését a proletariátussal, mint egyetlen forradalmi erővel együttérző radikális kispolgár lázadozásával”.³⁴³ Később, a háborús korszakot elemezve „harcos, pacifista verseit” a hasonló tárgyú szociáldemokrata irodalom fölé emelték, de költészetének mélyebb jelentőségéről nem szóltak.³⁴⁴ A tervezet nem állította Adyt Petőfi mellé, nem tekintette a folytatandó vagy felhasználandó hagyomány olyan értékének. Sőt, a vele foglalkozó sorok, ha nem is szembenállásról, de nem titkolt fenntartásokról tettek tanúbizonyságot. Lukács viszont – még a 20-as években – éppen Petőfi és Ady eszmei rokonságából kiindulva kezdte felrajzolni az ideológiai, politikai célok szolgálatába állítható hagyomány-vonalat, az úgynevezett magyar forradalmi irodalom családfáját. De most láthatólag kerülni igyekezett erről a nyílt vitát. Emlékezett arra, hogy 1929-ben opportunistának minősítették, olvasta, hogy a szóbanforgó szövegben is mint az „örök értékek” prolongálója szerepelt,³⁴⁵ és be akarta bizonyítani, talán

³³⁹ Uo. 601.

³⁴⁰ I.h.

³⁴¹ Uo., 602.

³⁴² Uo., 602-603.

³⁴³ József Attila Ö. M. III, 434.

³⁴⁴ Uo., 433-434.

³⁴⁵ Uo., 435.

be is kellett bizonyítania, hogy van ő is olyan radikális, mint a tervezet szerzői. Láttuk, ez a bizonyító törekvés nem volt eredménytelen, a hagyomány megítélésében minden ponton ő bizonyult szigorúbb ítéletűnek, ő vonta szűkebbre a köröket, ő bírált élesebben, ő dörögte rá a magyar irodalomra, hogy a kiegyezés után nincs írója, akitől a proletárirók tanulhatnának, ő írta le, hogy „az egész 67 utáni polgári irodalom apologetikus jellegű: a burzsoázia »porosz útjának« irodalma.”³⁴⁶

Megpróbálta Adyt kivonni az anatómia alól, de nem járt egyértelmű sikerrel. Az írás címe és tárgya azt sugalmazta, hogy csak a régebbi magyar irodalomról mondja el véleményét, Ady pedig a közelmúlt költője volt, tehát értelemszerűen nem vonatkozott rá az elítélő szó. De Móriczot, az élő kortársat mégis sújtotta vele. Ez az érv tehát elesik. Van azonban a szövegnek még egy, igaz akaratlan mozzanata, melyben tetten lehet érní az Ady kimentésére indított akciót, és ez a gondolatmenet belső logikai ellentmondása. Az érvelés sor, amely fonálára felfűzte Petőfit és Adyt mégpedig egyazon többszörösen összetett mondat tekervényes szálán – arról szólt, hogy a múlt század második felétől kezdve a polgári forradalom eszméivel töltött irodalom már nem bírálhatta a fennálló rendszert megalkuvás nélkül polgári alapállásból. „Petőfinek még lehetséges volt általános plebejus alapon” szakítania korának kompromisszumai, de „Ady már – ha ellentmondásos formák között is – a proletariátusra volt kénytelen apellálni, amikor radikálisan harcolt a Tisza-rendszer ellen.”³⁴⁷

A gondolatjelek közé ékelt szavak a platform tervezet fenntartásaira utaltak, egyszersmind sztereotípiává lefokozva tompították is élüket; Ady proletár-rokonszenvét ugyancsak a tervezet említette, a „kénytelen” szó pedig nyomatékosította, hogy Lukács sem értékeli érdemén felül ezt a szimpátiát és azért ő sem tartja Adyt proletárirónak. A Tisza-rendszerrel vívott harc azonban új elem volt az érvelésben és nemcsak új elem, hanem alapvető történetkritikai szempont. Az egész gondolat a kompromisszumok elfogadásának vagy elutasításának dimenziójában haladt előre, a megalkuvás vagy meg nem alkuvás politikai-morális vízvázlasztóként szerepelt benne, minden ennek nézőszögéből méretett meg. Mikszáth, Bródy és Móricz innen tekintve találtatott könnyűnek. Mellettük csak egy író maradt a gáton: Ady. Milyen érvekkel lehetett a Tisza-rendszer megalkuvást nem ismerő opponensét mégis az apologéta-irodalomba sorolni? Ha pedig nem lehetett, miért nem fogalmazta ezt meg világosan a hozzászólás, és miért nem emelte Adyt egyértelműen Petőfi mellé?

Óvatosságból? Önbiztosításból? Megalkuvásból? Kétségtelenül ezek is szerepet játszottak, de szerepet játszott még valami, és a későbbiek szempontjából, abból a szempontból, hogy 1948 után – legalábbis egy ideig – milyen befolyással voltak nézetei a magyar irodalomtörténet-írára, ez volt a fontos. A mindegyre határozottabbá váló és kizárólagosságra törő sajátos történetfelfogása. Tartott és joggal tartott a platformtervezet megfogalmazóitól, akik a mozgalmakon belül dülő hatalmi vetélkedések (vetélkedések? élet-halál harcok!) szövevényeiben ártalmára lehettek. De filozófiai műveltségével fölényben is érezte magát velük szemben. Nem pusztán a korábban megszerzett erudíciója révén. Éppen ellenkezőleg, friss tudásával, a marxista klasszikusok ismeretével. Tapasztalta a 30-as évek megváltozott légkörét, tudta mire lehet és mire kell hivatkozni, meddig lehet elmenni az argumentálásban, hol vannak azok a bizonyos falak, amelyekről majd évtizedekkel később ő fog példálózni.

Már a 20-as években fölmerült nála az a történetfelfogás, hogy nincs kínai fal a polgári forradalom és a proletárforradalom között. Kínai fal inkább a polgári forradalom és a polgári társadalom között van. Ez a képtelenség citátumokból állt össze, Marx és Engels munkáiból és a *Két taktikából*, abból az ismert elméletből, hogy a polgári forradalmat mások vívják meg,

³⁴⁶ *Esztétikai írások*, 600.

³⁴⁷ I.h.

mint akik eredményeit élvezik, azok a plebejus tömegek harcolják ki, amelyeket Thermidor aztán megfoszt a vívmányoktól, míg a polgárság a restaurációs törekvések közben is nyeregben marad.³⁴⁸ A megelőző évtizedben még csak ötletszerűen fölvetett gondolat egyre többet foglalkoztatta, s a 30-40-es évek fordulójára valóságos történetfilozófiává növesztette. Kibontakoztatásának sorába tartozott a platformtervezethez készített hozzászólása. Ezt az elméletet tartotta szem előtt már akkor, amikor Petőfivel kapcsolatban 1793-at emlegette, és ez húzódott meg a háttérben annak, hogy a történelmi kompromisszumok elutasítását ideológiai vízváltásznak tekintette. Az 1867-es kiegyezésben Thermidor-szerű fordulatot látott, sőt a porosz utas magyar viszonyok arányában még rosszabbat, és azt kívánta, hogy a művészet teljesen és fenntartás nélkül szálljon szembe vele. Némi habozást csak a forradalmat megelőző szakasz íróinak engedélyezett, ezért fordult a 19. század első feléhez, továbbá még messzebb, a felvilágosodás korához és a Fazekas Mihály környékén kezdődő népiességhez: ezek, gondolta, ha nem álltak is jakobinus alapon, mégis a polgári forradalom előkészítésében vettek részt.

Az ebben a messzire tekintő kis írásban megfogalmazott irodalomszemlélet lényege tehát az volt, hogy a 18. század utolsó harmadától a fejlődés többé-kevésbé folyamatos láncolata látható 1848-ig, ez a folyamatosság azonban 1849 után és kiváltképp 1867-tel megszakadt, és ezután a diszkontinuitásra kell vetni a kritikai hangsúlyt. Felvilágosodás, népiesség, reformkor: ez a hármasság alkotta ennek a szemléletnek alapját és ez került a korábbi Petőfi-Ady kontinuitás helyére. Marx és Engels hivatkozások mellett Lenin imperializmus-elméletére támaszkodva a kontinuitási sort nemcsak a magyar irodalom, hanem – az orosz klasszikusok kivételével – az egész európai irodalom tekintetében igyekezett a „kifejlett imperializmus” korszaka elé helyezni. Közben érezte Ady jelentőségét, nem függesztette fel korábbi véleményét róla, de nem tudta egyértelműen beilleszteni alakuló, formálódó történelemkoncepciójába és e koncepció alapján átalakuló irodalomszemléletébe; meghagyta hát a fogalmazást abban a lezáratlan kétértelműségben, ahogy az egész kérdés akkor benne élt.

* * *

A Szovjetunió, mint a világtörténelem minden centralizált szervezetű nagyhatalma elsősorban birodalmi politikát folytatott. Birodalmi érdekeinek rendelte alá az ideológiát, tudományt és művészetet. Ha érdekei úgy kívánták és taktikailag úgy látta jónak, mozgósította a sajtót, a társadalomtudományokat, a művészeteket és eszmei harcot indított a fasizmus ellen. Ha pedig ugyancsak birodalmi megfontolásból megegyezést kötött a náci Németországgal, akkor egyetlen mozdulattal leállította a megkezdett ideológiai offenzívát. Az illúziók nélküli történészek azt mondják, hogy minden birodalom hasonlóan cselekszik, amíg van ereje hozzá. A szellem embere talán jobban is teszi, ha nem ül fel a hatalom által megfogalmazott ígéreteknél, hanem gyanakvással figyeli az államgépezetet, és bizalmatlan minden onnan kiinduló ideológiai mozzanattal szemben. Lukács egyszer már efféle gondolatok közelébe jutott: akkor, amikor 1918 tavaszán éles választóvonalat húzott politikai cselekvés és etikai cselekvés között. Aztán alig néhány hónappal később mégis a politikai cselekvést választotta, s választásával száznyolcvan fokot fordult egész élete és gondolkodása. Húsz évvel később azonban látnia kellett, hogy kelepccébe került. Az áhított demokráciából semmi nem valósult meg, hiába volt vér és áldozat, hiába vállalta a „bűnt”, azt a bizonyos bűnt, amit Hebbel romantikus eszméje szerint a morális ember nem háríthat el, ha Isten cselekvést jelöl ki számára, és a kijelölt cselekvés és ő közé a bűnt helyezi. Ifjúkorától kezdve evvel a gondolat-tal viaskodott.³⁴⁹ Vállalta a forradalmat, abban a csodában bizakodva, hogy a szenvedésben megigazul a társadalom, és a tökéletes diktatúra egyszer csak tökéletes demokráciává alakul át.

³⁴⁸ Uo., 707-712.

³⁴⁹ *Gelebtes Denken*, 85.

Nem alakult. A náci hatalomátvétel után Berlinből Moszkvába költözött, s onnan akkor már nem lett volna könnyű elmenni, később pedig egyenesen lehetetlen volt. A filozófiai, esztétikai, művészeti viták akkor ott már nem filozófiai, esztétikai, művészeti viták voltak, hanem a hatalmi nagypolitika részei, leszámolások ürügyéül szolgáltak és életre-halálra mentek. Ekkortól kezdve már nehéz kihámozni Lukács írásaiból, hogy hol a határ helyezkedés, megalkuvás és a belső konzisztenciát őrző taktikázás között. Az elvek közé belépett valami, ami az elveknél is nagyobb úr tud lenni, a félelem.

1938 januárjában jelent meg az Új Hang első száma. Főszerkesztőként Barta Sándor jegyezte (nem sokáig!), Lukácsot a fõmunkatársak között sorolta fel Balázs Béla, Bölöni György, Fábry Zoltán, Forbáth Imre, Gábor Andor, Madzsar József és Vass László társaságában. A beköszöntő az 1935-től kibontakozott és politikai irányná vált antifasiszta népfront eszméit tükrözte: „Az Új Hang büszkén vállalja a magyar nemzeti forradalmi, demokratikus, szabadságszerető irodalmat örökségül, azt az irodalmat, amely Tiborc ajkán az elnyomott parasztság nyomorának és elkeseredésének adott kifejezést, amely Petõfi Sándort, a világszabadság és a nemzeti szabadságharc lánglelkû énekesét ajándékozta az emberiségnek, amely Táncsics Mihály írásain át elõször szólaltatta meg a negyedik rendet, a proletariátust, s amely Ady Endrét, a bigott és korrupt úri osztályok nagy vesszõfuttatóját adta népünknek. (...) Az Új Hang a szabadságszerető magyar szellemiség, az egész dolgozó magyarság folyóirata.”³⁵⁰

Lukács a népfrontpolitika gyõzelemre jutását a *Blum-tézisek* megerõsítéseként fogta fel és visszatért ahhoz a szövetség-elképzeléshez, amelynek lényegét a Petõfi-Ady vonal fölrajzolásával kezdte korábban kifejteni. A népfrontideológia segítségével helyreállította ezt a kontinuitási sort: ez az ideológia lehetõvé tette a szövetség szélesítését a jelenre és a múltra nézve egyaránt. József Attiláról nem írt, a folyóirat elsõ évfolyama azonban két cikket is közölt róla, ha nem is maradéktalanul, de legalább részben helyre igazítva a korábbi inszinuációt.³⁵¹ Lukács általános ideológiai cikkekkel kezdte közremûködését a lapban, ezek a német és orosz irodalom egynémely kérdéséhez kapcsolódva a demokratizmus és liberalizmus ideológiai célú fogalomelhatárolását végezték el. A népfrontpolitika idején ez a fogalompár volt hivatva arra, hogy az antifasizmus-fasizmus alternatívájában eligazító, tájoló szerepet töltsön be és mintegy helyettesítse a korábbi, merevebb és szûkebb szövetségi kört engedélyezõ polgári forradalom – polgári fejlõdés kategóriakettõst. T.i. a polgári berendezkedés teljes elutasítása helyett most e berendezkedésen belül húzott választóvonalat. Ennek történeti háttereként értelmezte az európai humanista hagyományt (ezen elsõsorban a 17-18. századi felvilágosodást értette, de nem zárta ki, hogy vissza lehessen nyúlni még korábbi idõkbe, a reneszánsz korába is) és a nem-liberális demokrácia (ez volt az alapszempont!) oldalára állította a népiség fogalmát, mint a népéhez forduló, néphagyományt feldolgozó irodalmat, amelyet természetesen nem formailag, hanem tartalmi elvek szerint ítelt meg. Ez volt az idõszerû ideológiai feladatoknak megfelelõ fogalmi keret és ebben próbálta elhelyezni korábbi értékpreferenciáit, Petõfire és Adyra épülõ magyar irodalomszemléletét és fenntartások ellenére is rokonszenvezõ érdeklõdését a népi mozgalom balszárnya iránt.

Elsõ magyar irodalmi tanulmánya az elsõ évfolyam hetedik számában jelent meg és Háy Gyula *Tiszazug* címû drámájáról szólt a realizmuselmélet jegyében.³⁵² A felmutatott elméleti tanulságok mellett gesztusértéke is volt a cikknek: az emigrációban élõ magyar írók realista tagjai melléállt vele, szemben az avantgárdistákkal, akiknek egy részét akkorra már elnyelték a gulágok.

³⁵⁰ Új Hang 1938, 1. sz., 3.

³⁵¹ GERGELY Sándor, *József Attila halálára*, Új Hang, 1938, 1. sz. TAMÁS Aladár, *József Attila életmûve körül*, Új Hang, 1938, 11. sz.

³⁵² LUKÁCS György, *Háy Gyula új drámája*, Új Hang, 1938., 7. sz., 117-119.

A második évfolyam első számában látott napvilágot az *Ady, a magyar tragédia nagy éneke* című tanulmánya, és ebben tárgyalta a magyar irodalmi hagyomány kérdését, Petőfi és Ady szellemi rokonságát és korszakaik eltérő jellegét.³⁵³ A tanulmányt a szövetségkeresés időszerű feladata irányította, arra vetett hangsúlyt, ami közösen elfogadható kell legyen a Horthy-rendszerrel szembenálló különféle értelmiségi csoportosulásokban, népiek és urbánusok, marxisták és nem marxisták számára. Ezért Ady költészetének nemzeti jellegéből indult ki, s a nemzeti jelleget a dolgozó nép sorsának képviselőjével azonosította, egységtéremtő módon összekapcsolva egymással a „nemzeti” és „népi” fogalmát.³⁵⁴

A szövetségkeresés irányította Illyés Gyuláról szóló kritikai értekezését is.³⁵⁵ Már témaválasztásának hangsúly jellegére figyelemmel kell lennünk: Háty Gyulát közvetlen emigrációs környezetének realista írójaként méltatta, Adyval kapcsolatban a magyar hagyományról mondta el időszerű véleményét, a jelenhez érkezve Illyéshez fordult. Illyés írói jelentőségéhez és emberi tekintélyéhez nem fért kétség, rangot adott akár egy egész problémakörnek, ha vele összefüggésben vagy rajta keresztül fejtették ki. Lukács egyik hirdetett ideálja a népi író volt, a plebejus író, ahogy Tolsztoj mutatkozott előtte minden úgynevezett ellentmondása dacára: ehhez a típushoz volt legközelebb Illyés. Úgy látszott, nem kívülről, de fölötte áll a népi-urbánus vitának, ezért s az ő naplójegyzeteknek nevezett publicisztikai írásait elemezve mindkét vitázó felet helyesebb meggyőződésre lehet bírni. A könyv, melyet kezében tartott, a *Magyarok*, a Nyugat kiadásában jelent meg, és Illyés azokban az években a folyóirat legtöbbet közölt költője volt, Babits jobbkeze a szerkesztésben. Ugyanakkor befolyásos személy a népi táborban, okvetlen tekintély az együttműködésre megnyerendő balszárnynon. A Szép Szó körében nem kedvelték, de nem vonták kétségbe jelentőségét. Lukács (aki egyébként nem könnyen jutott hozzá magyarországi kiadványokhoz) nem véletlenszerűen választotta ki éppen az ő könyvét: középpontúnak ítélte Illyés szerepét a megnyerni szándékozott írógenerációkban. Ezt azonban – nem pedagógiai célból, hanem sokféle taktikai megfontolást követve – negatívumokkal írta körül, csupa tagadással fejezte ki, alig írt le mondatot, hogy ne bírálta volna Illyés kijelentéseit, állásfoglalását, mást sem emlegetett, csak fogyatékoságokat, hiányokat. Illyés az értekezés szerint veszélyesen csúszott jobbra, nagy tévedéseket követett el, hibát hibára halmozott: ennek hangoztatását, ezt a kritikus hangot kívánta a követett ideológia belső logikája és taktikája is. De a szavak és sorok mögött Lukács mégis különleges rangot adott Illyésnek e rendkívüli kiemelés által.

1939 őszétől változás következett be a lap politikai nyelvében, mivel a szovjet-német meg-nemtámadási szerződést követően 1939 augusztusában leállították az antifasiszta propagandát, ettől kezdve nem a náci Németország volt ellenség, hanem ismét a Nyugat és a polgári demokrácia. Nemcsak Európa baloldali beállítottságú értelmisége fogadta megrökönyödéssel ezt az újabb fejleményt, hanem a már rég megfegyelmezett és a fordulatokhoz hozzászoktatott kommunisták körében is zavar keletkezett. Az érveket ismét át kellett rendezni, a nemzetközi kihatású kérdéseket illetően azonnal, a kisebbeket illetően fokozatosan. Még az olyan gyakorlott ideológia-teremtők is nehezen birkóztak meg evvel, mint Lukács. Jellemző példája

³⁵³ LUKÁCS György, *Ady a magyar tragédia nagy éneke*, Új Hang, 1939, 1. sz., 5-19. Ua., *Magyar irodalom – magyar kultúra*, 158-178. (Az Új Hang számát Ady halálának évfordulójára szerkesztették a megújult Ady-kultusz jegyében. Lukács tanulmánya előtt, a szám élén két Ady-vers állt (*Szerencsés esztendő kívánok, Új törvényt Werbőczy*) utána három versét közölték (*Nagy lopások bűne, Sípja régi babonának, Utálatos, szerelmes nációm*). Majd egyéb szépirodalmi művek között (pl. Hemingway) további két versét helyezték el (*Az halottas ünnep, Beteg századokért lakolva*).

³⁵⁴ Részletesebben: KENYERES Zoltán, *Lukács Adyról* = Uő., *A lélek fényűzése*, Bp., 1983., 113-124.

³⁵⁵ *Magyar irodalom – magyar kultúra*, 179-195.

volt ennek az *Aktualitás és menekülés előle* című hosszú – már-már dodonai fejtegetése a háborús irodalomról az Új Hang 1941. 3. számában.

A korábbi években könyvnyi terjedelmű tanulmány írt a német fasizmus természetéről, ideológiájáról és gyakran már „harcí iratainak”, pamfletjeinek címével irányt jelölt, érvelt, agitált: *Alfred Rosenberg, a nemzeti szocializmus esztétája. A német irodalom fasiszta mítosza. A fasizmus és az irodalom elmélet Németországban. A fasiszt Goethe. A fasiszta módra meghamisított és az igazi Georg Büchner stb.*³⁵⁶ Most, fél Európa náci lerochanása után, úgy írt ebben a tanulmányban a háborúról, mintha egy másik bolygóról figyelne, „hadviselő országokról” beszélt és a világeért sem nevezte volna meg, kik kivel, mi és kik ellen harcolnak. Imperialista háborút emlegetett, mintha jellege azonos lett volna az első világháborúval. A fasizmus szót egyetlen egyszer sem írta le a tekervényesen kígyózó mondatokban, sőt kijelentette: „(...) a központi kérdés a Szovjetunió kivételével mindenütt: a kapitalizmus”.³⁵⁷ A tanulmány a háború és béke alternatívájára futott ki: „a szocializmus békét jelent, az imperialista kapitalizmus háborút”. Aztán befejezésül így szólt: „Mi a jelen nagy aktualitása? A szocializmus megvalósítása és megvalósítható volta. Nem a szocializmus nevéé, hanem magáé a valóságos szocializmusé”.³⁵⁸ A cikk nem belföldre készült, oroszul nem jelent meg, csak magyarul és németül látott napvilágot.

A szocializmus-kapitalizmus ellentétpár közvetlen előtérbe helyezése korábban nem az eszmei szövetségkeresést jelölte legfőbb feladatnak Lukács írásaiban, hanem a szétválasztást és elhatárolást, az éles kritikai fogalmazást vont maga után, Most is – noha a szövetségkeresés már nem kerülhetett le teljesen a napirendről a magyar irodalommal kapcsolatban – rögtön hűvösebb lett a hang, keményebb a bíráló szó, határozottabb és több a tagadás.³⁵⁹ Lukács 1939 augusztusáig, láttuk, az együttműködés sarkalatos elveire vetett hangsúlyt, a tagadva állítás formájában és tartalmában az állítást húzva alá. 1939 szeptemberétől 1941 júniusáig az igenlést még határozottabb tagadások sorozatán keresztül fejezte ki, a tagadva állításból a tagadást nyomatékosítva. Korábban a bírálat arra irányult, hogy elvi alapon megszilárdított akcióegység jöjjön létre a fasizmus ellen, ebben az újabb szakaszban kritikáját a magyar társadalom radikális átalakításának távlatait tekintve mondta el, lényegében úgy, mintha a fasiszta háborút, a náci németországi uralomrajutását megelőző általános európai kapitalista-imperialista társadalomszerkezet és politika kérdéseiről lenne szó.

Ez kettős következménnyel járt. Az ebben az időszakban született tanulmányok és cikkek társadalomtudományi és publicisztikai nyelvét és részben érvényességét – nem szűkítették le az antifasiszta harc napi, aktuális feladatai, ezért később könnyebben át lehetett őket emelni a német fasizmus leverése és a második világháború után kialakuló korszakba. Másrészt viszont 1945 után, amikor ezek az írások Magyarországon szélesebb körben ismertekké váltak és hatni kezdtek, a népfrentpolitika részleges felfüggesztésével együtt járó ridegebb szövetségi politikát sugalmazták. Így tovább folytatódott az a periodikus hullámváz, amely már a *Blum-tézisek* óta jellemezte írásait azáltal, hogy a népfrentgondolat és a velejáró sajátos demokrácia-

³⁵⁶ Ezek az írások megtalálhatók az *Esztétikai írások* kötetben. Ide tartozik még Lukács 1933-ban keletkezett ideológiatörténeti munkája: *Wie ist die faschistische Philosophie in Deutschland entstanden?*, hrsz. SZIKLAI, László, Bp., 1982.

³⁵⁷ LUKÁCS György, *Aktualitás és menekülés előle* = *Esztétikai írások*, 469.

³⁵⁸ Uo., 473.

³⁵⁹ Nemcsak Lukács írásaiban és nemcsak a kortárs irodalommal kapcsolatban. A hangsúlyváltás érezhető volt Ady megítélésében is. Az Új Hang 1940. 9. száma kezdte el folytatásokban közölni Révai Ady-tanulmányát, mely nyomatékosabban hangsúlyozta a fenntartásokat és mintegy takaréklángra állította az Ady-kultuszt Lukács 1939-es tanulmányához képest.

elmélet előtérbe kerülésekor bizonyos mértékig kitágította a szövetségi gyűrűt, háttérbe szorulásakor pedig szűkebbre vonta. A háború végén észrevehette, hogy ebből a hullámból hátrányos interferencia is keletkezhet egy olyan időszakban, amikor az értelmiség és az író társadalom megnyerése politikai feladat lesz. Ennek akarta elejét venni az *Írástudók felelőssége* című kötet összeállításánál a tanulmányok erős megrostálásával: jelezve, hogy nem szűkül, hanem ismét bővül a kör.

1940-41-ben négy nagy tanulmányt szentelt a magyar szellemi progresszió gyengeségeinek bírálatára, mert úgy ítélte meg, hogy hibás eszmék rossz irányba viszik a baloldalt és károsan hatnak nemcsak a jelen, hanem a jövő teendőket illetően is. Előbb a Szép Szó irányvonalát elemezte, aztán nemzetkarakterológiai vitákkal kapcsolatban mindenekelőtt Németh László kisebbség-konceptióját marasztalta el, majd Gáspár Zoltán demokráciaelméletét vette éles kritikai vizsgálat alá, végül a népi mozgalom általános hibáiról írt. A négy tanulmányt a népi-urbánus megosztottság értékelése fűzte össze: Lukács ezt az egész vitát tragikusnak látta és az elmérgesedett ellentét kialakulásának eszmei tisztázását tűzte ki célul, rámutatva mindkét tábor vétkes egyoldalúságaira. Két tanulmány az urbánusokról szólt, kettő a népiekkel foglalkozott. Mégsem megbékítő vagy kiegyensúlyozó fele-fele arányban mondott ítéletet, hanem az 1920-as években elkezdődött és azóta alakuló, formálódó, új és új tartalommal megtöltött szövetség-elképzeléshez híven, annak elveit szem előtt tartva a népi mozgalom felé hajlott – nem kevesebb bíráló szóval, de az együttműködés nagyobb lehetőségét látva.

A népi mozgalmat élesen polarizálta, jók és rosszak csoportjára osztotta fel, a Szép Szó körét egyneműen tárgyalta, nem tett ideológiai különbséget Ignótus Pál, Fejtő Ferenc, K. Havas Géza és Gáspár Zoltán között, akiknek nézeteivel vitatkozott, nem jelölt ki gondolati irányokat a folyóiratokon belül, pedig a szövetségi politika egy mozgalommal vagy csoporttal szemben mindig személyekre lebontott megkülönböztető ítéletekkel kezdődik és kiindulásul nemcsak közös célt jelöl meg, hanem a szóbajöhető együttműködőket próbálja leválasztani a többiekéről. Lukács föltette ugyan a kérdést, hogy a Szép Szó ideológusai vajon „Ady Endre és Károlyi Mihály, vagy Vázsonyi Vilmos követői lesznek-e a magyar sors egy eljövendő válságában”,³⁶⁰ a polgári demokráciát eszményítő kört az utóbbi folytatójának könyvelte el, és ha nem sorolta is őket az ellenségek közé, szinte leírta ezt a csoportot a szövetségi listán.

Nem így tett a népi mozgalommal, ott csupa taktikus szembeállással dolgozott, összekapcsolta Móricz Zsigmond reformerségét Zilahy Lajossal és mindjárt ellenük vetette Kovács Imre józanságát, a felállítandó népfőiskolákkal kapcsolatban a „Féja-szárny” elképzeléseit Darvas Józseffel ellensúlyozta, a „dánmegoldás” eszményítőinek Erdei Ferencet hozta ellenpéldaként stb. Kovács Imrét, Darvast és Erdeit vonta a szövetség körébe, mint olyanokat, akik ugyan nem szocialisták, de „egy haladottabb, demokratikusabb Magyarországot akarnak.”³⁶¹ Nem légből kapott értékelést adott a mozgalomról, már hosszú ideje – ha nem is folyamatosan – figyelemmel kísérte alakulását, és amit mondott, mélyen összefüggött a magyar társadalom átalakíthatóságáról szóló elképzeléseivel. Összefüggött Révai 1938-as könyvével is, Révai méltán jegyezte meg 1945-ben ezekre az érvekre visszatekintve: „Az elvi és irodalmi elemzés és bírálat mögött politikai cél rejtőzött: útját egyengetni a velük való szövetségnek a fasizmus ellen, a magyar demokráciáért. A magyar kommunisták voltak az egyetlenek, akik a népies mozgalom lényegét rögtön meglátták és kimondták: a népi irodalomban a parasztság jelentkezik.”³⁶²

³⁶⁰ *Magyar irodalom – magyar kultúra*, 218.

³⁶¹ *Magyar irodalom – magyar kultúra*, 246.

³⁶² RÉVAI József, *Marxizmus és népiesség*, Bp., 1946, 7. (Az idézett *Előszó* dátuma: 1945. december 16.)

Révai még Szabó Zoltánt és Ortutay Gyulát is a „nagyobb demokratikus következetességet” tanúsító szárnyhoz sorolta, míg Féja Gézával és Veres Péterrel jelölte a velük szembenálló „narodnyik” irányt.³⁶³ Könyvében több helyen is vitázott Németh Lászlóval, de vitapartnerként nem tette középponti jelentőségűvé az érvelés menetében.³⁶⁴ Lukács viszont Németh Lászlót emelte ki a népi mozgalomból fő ellenfeléül, összefoglaló tanulmányában őt tette meg „a romantikus antikapitalizmus fő ideológusá”-nak, aki „idealizálja a hűbéri maradványokkal telített Magyarország kulturális jelentőségét.”³⁶⁵ A Szekfü Gyula szerkesztésében megjelent *Mi a magyar?* című tanulmánykötetről írva is Németh *Kisebbségben* című pamfletjét helyezte középpontba a téma körüli vitákat tárgyalva. A „mély magyar – híg magyar” fogalompárban egy a priori magyarságfogalom jelentkezésére hívta föl a figyelmet. „A sok álmélységgel előadott elmélet veleje – írta – igen sovány. Röviden az organikus fejlődés »törvényeiről« van szó, a »csinált« irodalom problematikuságáról, szemben az organikussal, tehát a német és a magyar irodaloméról, szemben a franciával és az angollal. Ennek az elméletnek értéke igen csekély. Nem azért, mert Németh László a régiségtárból halásztta ki, Burke polémiáiból a francia forradalom ellen, a német »történelmi iskola« írásaiból stb. Hanem azért, mert ez az elmélet már keletkezése idején sem volt igaz. A »csináltság« a valóságban éppoly kevésbé merev ellentéte a nemzetinek, mint a forradalom az organikus fejlődésnek. Nem is beszélünk arról, hogy a német irodalom soha többé nem olyan nagy és annyira mélyen és igazán német, mint amikor Lessing és Herder, Goethe és Schiller »csinálták«.”³⁶⁶ Lukács ezután Németh magyar történelemszemléletét vette vizsgálat alá, hogy kimutassa, hogyan kapcsolta össze a Burke-től származó eszméket Szekfünek az ún. magyar machiavellistákról (Bocskairói, Bethlen Gáborról) szóló nézeteivel és hogyan azonosította ezt a hagyományt Széchenyivel és Kemény Zsigmonddal abból a célból, „hogy megrajzolja annak a »mély magyar realistának« ábrándképét, aki majdan – kifelé machiavellisztikusan, befelé konzervatív népiességgel megoldja Trianon összes problémáját”.³⁶⁷

Hasonlóan éles hangon polemizált az urbánus oldalon Gáspár Zoltánnal, akinek történetiszemléletében és demokrácia-felfogásában, ahogy fogalmazott, annak veszélyét látta, hogy jószándékú és jóakaratú emberek is a reakció oldalára csúszhatnak. Gáspár fölvetette, hogy amikor a demokráciák és diktatúrák ellentétpárjáról van szó, nem szabad elfelejteni, hogy „ebben a képletben a demokrácia eszméje áll szemben a diktatúra valóságával.”³⁶⁸ Lukács azt írta, hogy az eszmei demokratizmus, amelyet Gáspár képvisel, „kizárja a tömegek minden harcát a demokrácia kitágításáért vagy akár komoly védelméért. Ez az »eszme« egy olyan »rendezett« társadalmat jelent, amelyben a polgári demokrácia összes követelményei működésben vannak és minden párt békésen és lojálisan respektálja a demokrácia összes »játékszabályait«.”³⁶⁹ A dolgozó tömegek pedig „nem egyszer ráeszmélnek arra, hogy az összes demokratikus formák kifogástalan működése semmit sem segít sorsukon.”³⁷⁰ Lukács tehát azért marasztalta el Gáspár Zoltánt, mert egy népre támaszkodó, a tömegek részvételét igénylő és lehetővé tevő »igazi« demokrácia helyett a szerinte csak formális demokrácia jelszavát írja zászlajára.

³⁶³ Uo. 71, 133.

³⁶⁴ Uo., 86-87, 93, 109-111, 117.

³⁶⁵ *Magyar irodalom – magyar kultúra*, 240.

³⁶⁶ LUKÁCS György, *Újra és újra: mi a magyar?*, Új Hang, 1940, 7-8. sz. 13.

³⁶⁷ Uo., 14.

³⁶⁸ LUKÁCS György, *Magyar demokrata történetírás és a modern demokráciák története*, Új Hang, 1940, 10. sz., 27.

³⁶⁹ Uo., 30.

³⁷⁰ Uo., 25.

Németh László „mély magyar – híg magyar” elméletét ugyan azonosította Németh egész írói és gondolkodói munkásságával, de az ekképpen azonosított Némethet nem azonosította a népi mozgalom egészével. Gáspár Zoltán nézeteit azonban a Szép Szó körének egyöntetű véleményeként fogta fel, s a könyv csak megerősítette abban, hogy a népi-urbánus vita fölszámolásában ugyan jótékony szerepet tölthetnének be az urbánus írók, ha megértenék a magyarországi parasztkérdés lényegét, de egy baloldali társadalmi fordulat esetén óvakodni kellene polgári orientációjuktól.

Lukács úgy gondolta, hogy ha Némethet sikerül leválasztani a népi mozgalomról, akkor a népiek átfogó igényű kulturális-társadalmi ideológia nélkül maradnak részletelképzeléseikkel, különféle színezetű társadalmi reformjavaslatokkal, a Horthy-rendszer belpolitikáját elutasító ellenzékiességükkel olyan képet festenek, mint egy befejezetlenül maradt ház, amelynek hiányzik a legfelső emelete és még nem húzták fel a tetejét: a belőlük és soraikból nyert szövetségesek segítségével följük építhető lesz egy marxista demokrácia-elmélet és ezáltal a kívánt mederbe lehet majd terelni lázadásukat, irányítani lehet tevékenységüket. A Szép Szónak viszont éppen az alapja hiányzott, tömegkapcsolatokkal nem rendelkezett és egy szűk intellektuel réteg kivételével gyökértelen volt a magyar társadalomban. De felülről lefelé kezdett építkezni és a legfelső szintek már el is készültek; ezek lebontása pedig kemény, nehéz csatát ígért. Az nem volt kétséges, hogy a Hitler-ellenes antifasiszta harcban a legélesebb kritika ellenére is feltétlen szövetségesek maradnak, a náciizmus felé nyilvánvalóan nincs útjuk, de az már nem látszott bizonyosnak, hogy e harc után annak a társadalomnak a megvalósításában is szövetségesek maradnak, melyre a kommunista mozgalom készült. (1945 után persze már nem bizonyult ilyen egyszerűen polarizálhatónak – és kézben tarthatónak – a szellemi élet. Más, az 1930-40-es évek fordulóján nem sejthető koncepciók is megjelentek: mindenekelőtt Bibó István – aztán hosszú időre elhallgattatott – történetfelfogása és demokrácia-elmélete, mely más alternatívát vázolt mint Lukács és Révai.)

Külön helyet foglal el Lukács Új Hangba írt kritikai és elemzései között Babits-tanulmánya.³⁷¹ Külön helyet már azért is, mert nem tartozott a népi-urbánus dimenzióba, továbbá azért, mert nemcsak publicisztikáról szólt, hanem szépirodalomról, sőt költészetéről is. Lukács évtizedek óta nem írt ilyen beható tanulmányt élő magyar íróról és azután sem írt többet, beleértve ebbe Déry Tiborral foglalkozó későbbi cikkeit is. Nem ideológiai vitairatainak felhevült, zaklatott nyelvén szólal meg, hanem az irodalmi szaktanulmány nyugodt, higgadt hangján adta elő mondanivalóját, a mondatok megformáltabbak voltak, racionális világosság mellett még valami lírai is átsugárzott a sorokon. Érdemes volna részletesen felkutatni a tanulmány keletkezésének körülményeit, vajon mit érzett, amikor annyi nehéz küzdelemben eltelt év után kezébe vette ifjúkori ellenfelének két könyvét. Nem valószínű, hogy bosszút akart volna állni Babitson, hogy elégtételt vegyen a hajdan elszenvedett vereségért: inkább megindította a halálos beteg író erkölcsi tisztasága, nemes és magasrendű embersége. És magával ragadta a művek szépsége is.

Lehetetlen nem észrevenni, hogy ez a kemény és kérlelhetetlen ideológus, aki a mozgalom kíméletlen belső harcaiban egy jelzőért, egy-egy fogalomértelmezésért a támadó és visszavonuló hadjáratok sorát vezette, most hogyan hagyta ki az ütések lehetőségeit. Az esszéketben ott állt *A tömeg és a nemzet* (amely 1978-ig meg sem jelent újra): ha volt elvi különbség közte és Babits között, hát ez összefoglalta lényegét, mégsem ezt helyezte az elemzés középpontjába, hanem csak néhány – az általa megszokott vitanyelvhez képest igazán halvány – utalással érintette, hogy Babits „kétfrontos harcot vív a radikális demokrácia és a diktatúra

³⁷¹ LUKÁCS György, *Babits Mihály vallomásai*, = Új Hang, 1941, 6. sz. 16-35. U.a., *Magyar irodalom – magyar kultúra*, 247-270. Két könyvről, a *Keresztülkasul az életemen* című esszékettről és a *Jónás könyvéről* szól.

ellen”. Hol maradt ez attól, ahogy Németh Lászlóról vagy Gáspár Zoltánról írt! A tanulmány célja az elismerés volt, azért íródott, hogy méltányolja és elismerje Babitsnak a kor ember-telenségévei való írói szembenállását. A hangsúly irányításával – az Illyés-tanulmányhoz hasonlóan – a bíráló és elhatároló szavak fölött is az elismerés, megbecsülés és igen, a tisztelet hangja uralkodott ezen az íráson. Módszere, stílusa, indítéka egyaránt elütött a többi, ebben az időben készült vitairatától.

Irodalmi tanulmányaival kapcsolatban elterjedt az a babona, hogy elvont filozófiai és esztéti-kai kategóriák között érezte magát jól és csak az ideológiai és politikai összefüggések iránt volt fogékony, de hiányzott belőle az igazi kvalitásérzék. Erre a tévképzetre rácáfol ez – a maga szöveggörnyezetében – ihletett, szép tanulmány és azt tanúsítja, hogy mélyen megren-dült, ha igazi művészi nagysággal találkozott, felkavarta az esztétikai szépség, ha erről a lelki élményről nem számolt is be, hanem a magasabb általánosítások szintjén szólalt meg. Ezúttal nem rendelte alá ezt a képességét a rövidtávú ideológiateremtésnek, ezért aztán a *Jónás könyvének* elemzése nemcsak az általánosító képességet hozta működésbe, hanem arról a műelemzéshez szükséges érzékenységről is tanúbizonyságot adott, hogy különböztetni tud a mű kidolgozásának egymástól eltérő hangfekvései között. A korabeli esszéisták, irodalom-történészek – még Bóka László is a *Babits-émlékkönyv*ben megjelent írásában – a költemény bensőséges líráját, „ünnepi, biblikus” nyelvét elemezték,³⁷² Azóta memoárokból, visszaemlé-kezésekből tudjuk, hogy Babits jókat mulatott egy-egy szón írás közben, fel-felnevetve olvasott föl belőle részleteket. Nos, a pátosz mellett a humort, a líra mellett az iróniát elsőnek Lukács fedezte föl és ő vonta az elemzés körébe mindkettőt. Ő hívta föl elsőnek a figyelmet arra, hogy „a költemény maga tele van humorisztikus, tragikomikus részletekkel. A szubjek-tíve őszinte pátosz emez ellentéte az állásfoglalás következtében szükségképpen létrejövő groteszk helyzetekkel, az ellentétek kihegyezett humora adja meg ennek a költeménynek sajátos, igen egyéni költői jellegét.”³⁷³

A tanulmány több költészetelmélettel, líratörténettel kapcsolatos elvi kérdést is fölvetett, s e kategóriagazdagság tekintetében csak az 1951-ben írt Becher-elemzését lehet mellé állítani a modern költészetről a marxista fordulata után készült munkái közül. Költészettörténeti vonat-kozásban jobb és mélyebb volt bármelyik Ady-tanulmányánál. Itt vetette föl az objektív líra elvi összefüggéseit, a költői reflexivitás kérdését, a modern lírában kifejeződő személyiség-válságot, a „bezárt-Én” problémáját. Nem ítéltük meg e tanulmányt aszerint, hogy ez az utóbbi fogalom felületesen alkalmazva, merőben politikai előítéletekkel megtöltve később valóságos szlogenné változott az évtized végén, sőt pecsétté, melyet évekre szóló elhallgat-tatási végzésekre ütöttek rá.

A Babits-elemzés az Új Hang utolsó számában jelent meg, 1941 júniusában megszűnt a folyó-irat, Lukácsot június 29-én letartóztatták, mint Moszkvában működő magyar rendőrkémet. „Es war sehr komisch” jegyezte meg Lifsicnek lakonikusan, amikor Becher és Dimitrov közbenjárására két hónappal később kiszabadult.³⁷⁴ Csakugyan kellett hozzá valami mély humorérzék a front mindkét oldalán, hogy ne csak átélje, hanem lényegét illetően megélje az ember azt a kort. Babits és Lukács ebben találkozott össze e késői, szellemi találkozás alkal-mával.

1941 nyarától újra fellángolt a Molotov-Ribbentrop paktum után leállított antifasiszta ideoló-giai harc Lukács hadműveleti területén. *Lev Tolsztoj, a nemzeti kultúra és a fasizmus, Gorkij,*

³⁷² BÓKA László, *Az utolsó nagy mű = Babits emlékkönyv*, szerk., ILLYÉS Gyula, Bp., 1941, 61-67.

³⁷³ *Magyar irodalom – magyar kultúra*, 263.

³⁷⁴ *Gelebtes Denken*, 191; LUKÁCS György, *Curriculum vitae*, szerk., AMBRUS János, Bp., 1982, 491.

az antifasiszta hirdették sokszor már címükkel is ezt a felívelő irányt 1941-től 1945 tavaszáig írott cikkei, tanulmányai.³⁷⁵ 1944-ben válogatást készített az Új Hang hasábjain megjelent ideológiai-irodalmi tanulmányaiból *Írástudók felelőssége* címmel, a kis fűzött kötetet a moszkvai Idegennyelvű Irodalmi Kiadó adta ki. Az Ady- és Babits-tanulmány mellett a Szép Szóról és az Illyésről szóló elemzés kapott helyet benne. A népfrontideológia és a demokráciaelmélet politikai megerősödését már a válogatás természete is elárulta: a népi-urbánus vita mentén haladó négy 1940-41-es vitairat közül csak egyet adott közre, később a népi mozgalommal foglalkozó elemzést is fölvette az 1945-ös második kiadásba, de helyenként jelentősen átigazította.³⁷⁶ A két legélesebb polémia nem jelent meg újra, nem kívánta közreadni őket a *Magyar irodalom – magyar kultúra* című kötetben sem. Az 1944-es könyv tompítani kívánta a kritika életét, a közelesen eljövendő együttműködést akarta előkészíteni. Ezt szolgálta a kötethez írott tanulmány terjedelmű előszó. Ebben foglalta össze legkiegyensúlyozottabban véleményét a baloldal megosztottságáról, a skizma jellegéről és ideológiai okairól, figyelmeztetve mindkét táborra a megnövekedett történelmi felelősségre.

Az előszóban a magyar irodalom több évszázados társadalmi elkötelezettségére hivatkozott és emlékeztetett arra, hogy a Magyarországhoz hasonló országokban, ahol nincs és nem is volt demokratikus hagyomány, ott „az irodalom megkülönböztetett szerepet kap az eszmék igazi tisztázásában, ott alig van más szócső az igazi demokrata eszmék hirdetésére, mint az irodalom. A nagy magyar irodalom Zrínyitől Adyig vagy akár József Attiláig jobban, mélyebben, sőt politikusabban veti fel és gyakran oldja meg a nagy nemzeti kérdéseket, mint – nagyon gyér, nagyon rövid epizódoktól eltekintve – a magyar politikai élet. Ez az örök dicsősége és ereje a magyar irodalomnak.”³⁷⁷ Evvel a történelmi érveléssel nemcsak megerősítette a Petőfi-Ady kontinuitás középponti jelentőségét, hanem jelentősen ki is bővítette a tradíció-sort és Zrínyitől József Attiláig ívelően rajzolta föl a magyar irodalom felhasználhatónak ítélt hagyománytárának kiszögelléseit. József Attila nevét itt említette először ilyen összefüggésben. De a felsoroltakon kívül még Berzsenyi, Vörösmarty, Arany és Móricz is kapott egy-egy jó szót. Lukács marxista alapú magyar irodalomszemléletének ez volt és ez is maradt a – ha szabad vele kapcsolatban ezt az általa mindig elutasított fogalmat használni – legliberálisabb pillanata.

1985-1995

³⁷⁵ Meg kell még említeni az 1941-42 telén a moszkvai evakuáció alatt Taskentben írott, de legutóbbi időig kiadatlan maradt munkáját: *Wie ist Deutschland zum Zentrum der reaktionären Ideologie geworden?*, hrsg., SZIKLAI, László, Bp., 1982.

³⁷⁶ A *Prológ vagy epilóg?* átigazításának néhány mozzanata: Elmaradtak a szöveget tagoló alcímek, melyek eredetileg szembeszökő szavakkal nyomatékosították a kritikát, pl.: „Németh László és a nyíltság”. A *Magyar irodalom – magyar kultúra* 240. oldalán az utolsó két bekezdés között hosszabb szöveg kimaradt, a 241. oldal utolsó bekezdésétől a 242. oldal utolsó bekezdéséig új szöveg került be. A *Tanulmányban* egyszer olvasható Hitler neve, az ebben a betoldásban fordul elő.

³⁷⁷ *Magyar irodalom – magyar kultúra*, 272.

WEÖRES SÁNDOR IRODALOMSZEMLÉLETE

Az irodalomtörténetet mint önszemléletre, öntudatra törekvése szervét hozta létre az irodalmi fejlődés. Tudnia kell tehát kibontakozni korszerű megkötöttségéből, mely az aktuális ízlés szempontjából a múltnak egy-egy darabját előnyben részesíti a többi felett, mint eleven irodalmi hagyományt az elfeledett készlet rovására: tudnia kell megtalálni azt a talapzatot, melyen állva torzítatlan össz-szemléletévé, mintegy genetikusan ismeretévé válhat az irodalmi fejlődés teljes, történeti egészének.

(Horváth János)

Weöres Sándor *Három veréb hat szemmel* című irodalmi szöveggyűjteménye egy határozott ízlésrendszert tükröző önálló irodalomszemlélet összefoglalása. Pogánykori töredékektől Szentessy Gyuláig mutatja be a magyar költészet szerinte jellemző és érdeklődésre érdemes ízeit és vonásait; a kötetben közölt első versek ősidők homályából bukkannak elő, az egyik utolsóban pedig hajnalban kelő munkáslányok dalát halljuk. A könyv alcíme hangsúlyozza, hogy a válogatás a magyar költészet rejtett értékeire és furcsaságaira irányítja az érdeklődés fénykévéjét, Weöres utószava pedig határozottan leszögezi, hogy a gyűjtemény csak kiegészítő olvasmányul ajánlkozik az egyedi és kollektív verseskönyvek mellé, s nem kívánja irodalmunk eddigi értékrendjét megváltoztatni, hanem az értékelt szerzők és művek sorát gyarapítja. Ezért szándékosan keveset közöl a nagy klasszikusoktól és a közismert versek köréből: Balassi, Csokonai, Vörösmarty mindössze egy, Berzsenyi három, Petőfi és Arany négy verssel vagy nem is egész verssel, hanem csak vers részlettel szerepel az antológiában. A könyv azonban a szándékosan elmozdított arányok ellenére sem tekinthető pusztán ritkaságok és furcsaságok tárházának, s jóval több annál is, amit a szerény utószó a válogatási szempontok megfogalmazása révén ígér. Annak ellenére, hogy a baráti és szakmai segítségére hivatkozva Weöres elhárítja a könyv személyes vonásait, és „konzorcionális” antológiának nevezi a gyűjteményt, a kötet mégis az ő irodalomfelfogásának tükré, s alkalmas arra, hogy segítségével képet alkossunk költészetében is megvalósuló irodalomszemléletéről. Ezt mozdíttja elő Kovács Sándor Iván bevezető tanulmánya és a kötet végén publikált kitűnően használható forrásjegyzéke, valamint Bata Imre költészetünk vonulatáról szóló esszéje, amely Weöres utószava előtt kapott helyet a kötetben.

* * *

A szövegeket bőséges értelmező jegyzetek kísérik, miniatűr portrék magyarázzák, filológiai tudnivalók, eligazító szövegelemzések egészítik ki. Ezek együttesen valóságos irodalomtörténetet adnak össze, s félreérthetetlenül tanúsítják Weöres kritikai elveit és értékszempontjait. Amikor a kötetben az összeállító irodalomszemléletét keressük, e mozzanatok tallózásával kell kezdenünk a szemlét. Elsőnek a tudományosan megalapozottnak nem nevezhető, de kétségtelenül képzeletmozdító kapcsolatteremtések ötlenek szembe, a föl-fölvillanó irodalmi asszociációk bújnak ki a magyarázatokból, s a bemutatott szemelvények modern hatású részleteinek hangsúlyozása tűnik fel.

Weöres szívesen fedezi föl egy-egy formai megoldásban, szerkezeti elemekben, színben, ízben, hangulatban a modern irodalom vagy legalábbis az éppen közölt szövegnél későbbi korszak irodalmának előlegezését. Így teremt kapcsolatot a *Példák könyvéből* kiemelt középkori haláltáncának „hatalmas hömpölygésű ritmikus prózája” és Füst Milán prózavers típusa között. A 15. századi Tíz-sorosok Mesteréről azt írja, hogy költészetében „a rajzos és árnya-

latos ábrázolásmód mutat a jövő felé, s olyan nyelvi hajlékonyság, amit más-más módon majd Balassi Bálint, Faludi Ferenc, Vörösmarty, Babits ér utol”. Balassinál a Balassi-strófa alakulását, gomolygását, modern hatású megjelenéseit mutatja be, Ecsedi Báthory István éneke mellett pedig („Boldog azki akarsz lenni életedben, / Bízék lelked egyedül csak Istenedben”) jegyzeteiben közöl egy részletet egyik bűnbánati zsoltárából is, hogy újra Füst Milánra emlékeztethessen. Miskolci Csulyak István *Jocoserium*ának közzétételekor nem felejt el megemlíteni, hogy ezen a versen alapul Juhász Ferenc *Tékozló országának* egyik betétdala, Apácai Csere János stílusában – a maga korában európai színvonalon is modern – fény-árny hatás megvalósulására hívja föl a figyelmet. „A clairobscure, a sötétségből fellobogó ragyogás, az akkori holland művészet egyik fő jellegzetessége, festészetben, zenében, irodalomban. Apácai Csere költeményében az éjszakából kitörő isteni tűz, majd az álomszürkületben világítóvezérfény, aztán lámpással a szüzek vidám vonulása: Rembrandt sötétvilágos bibliai festményeire emlékeztet.” Az ismeretlen 16-17. századi szerzőtől származó *A végítélet közelségét* nemcsak az egyik legszebb magyar versnek nevezi, hanem azt mondja róla, hogy a „mindent betöltő kétségbeesésnek és irreálisan távoli reménynek hasonló mennydörgés-villámlását” Vörösmarty végső nagy elégiájában, *A vén cigányban* érezni majd. Ugyancsak a 19. századig viszi előre Lázár János *Florinda* című fantasztikus verses elbeszélését s mesélő kedvét, kedves, naiv humorát Jókaiiban látja újjáéledni.

Amadé László és Kazinczy Ferenc egynémely versében már egyenesen a modern lettrizmus előhangjait fedezi fel anakronizmusra hajlamos fantáziával. Nem kevésbé merész az a megállapítása sem, hogy Göböl Gáspár 1785-ben kiadott *Utazó lélek* című verses regénye volna az első magyar sci-fi. Rájnisi József *Mózes éneke* című versében már jogosabban keresi a modern szabadvers felé mutató kompozíciót, és ugyancsak gondolatébresztő szempontot vet föl, amikor Arany János *A négy jövevény* című verses csúfolódásáról azt írja, hogy „Tandori Dezső áttört szerkezeteit, ellentmondásos építkezését” előlegezi. Költészettörténeti kutatások szempontjából is elgondolkodtató lehet, hogy Komjáthy Jenő absztrakciókba és ideákba vonuló, csupa lélek költészetét Ungvárnémeti Tóth Lászlóéval rokonítja, s mindkettőjükénél olyan hullámok kezdetére figyelmeztet, amelyek a 20. században Pilinszky Jánosnál érnek majd partot.

A képzeletmozdító, de nem éppen történeti szempontú kapcsolatteremtések köréhez tartoznak azok a magyarázatok, amelyeken nyíltan átütnek Weöres jellegzetes eszméi. Az *Argirus*ból például négy versszakot metsz ki a válogatás, ez a négy strófa annak a zöldellő borostyánnal körülfogott tündéerkertnek a leírása, ahol – mint tudjuk – ármánykodó inasa gonosz varázslattal háromszor is elaltatja Árgirust, hogy ne találkozassék az égi leánnyal. Weöres azt írja e csakugyan megkapóan szép költői festményről, hogy „a tündéerkert virágillata, varázsa árad belőle, évszázadok óta, ízlés-változásokon keresztül, változatlanul”. E magyarázatban nyilvánvalóan az „örök változatlan” eszméje dereng föl, függetlenül a szöveg tartalmától, az a Weöres költészetét is mélyen átjáró eszme körvonalazódik, amelynek megfogalmazására gyakran rábukkanhatunk verseit olvasva. Az eszme történeti vándorlását is kirajzolja a kötet, az ív Gyergyaitól Katona Józsefhez, onnan pedig Czóbel Minkához vezet, ahol „a lények a jelenben úgy keringnek, rohannak, hogy az idő mulandónak látszik, pedig örökváltozatlan”.

Mint ismeretes, ugyanilyen vesszőparipája Weöresnek a világ teljes és tökéletes egysége; korai verseitől kezdve *A teljesség felé* című kötet tantételein át máig újra és újra mindig visszatér ahhoz az elképzeléshez, hogy a dolgok csak a felszínen mutatkoznak különféleképpen, de a látszólag egymástól eltérő minőségek a jelenségvilágnál mélyebb rétegekben azonosak egymással, vagyis a világon „minden egy”, a világ egyetlen hatalmas egész. Érthető tehát, hogy noha Komjáthy Jenőtől mindössze egy verset vett föl a kötetbe, választása éppen a *Körfolyamra* esett, mert abban tételeken is megfogalmazódik a misztikus totalitásnak ez az

eszméje. „A mindenségnek csarnokában / Áll láng betűkkel: Minden egy” – írja Komjáthy Jenő évtizedekkel Weöres előtt.

Azt is tudjuk, hogy milyen nagy szerepet tölt be költészetében a zenei szerkesztésmód, verseit szimfóniáknak, suiteknek, toccatáknak, daloknak, énekeknek, etűdöknek, lantfutamoknak, hegedűpartitáknak, csengettyűzenének kereszteli el, s a névadás a kompozíció zenei hasonlatosságaira utal. Mindezek között a formák között különös helye van a fúgaszerkezetnek, aminek nyelvi leképezését Paul Valéry költészetében figyelte meg, s már nagyon korán, az 1935-ben készült *Hazaszálló* című versében ő is megvalósította. Az egymást kergető futamok, motívumok nyelvtechnikailag rendkívül nehéz műfaját azóta gyakran szerepeltette, és költészetének egyik szerkezeti irányzata lett ebből. Így aztán amikor a kötetben Katona József *Idő* című verséről azt írja, hogy „a felvetett négy fogalmat négyszólamú fúgaként szövi”, ebben a megállapításban Weöres önmagához szabott mértékét érezzük uralkodónak. Mint ahogy saját „versviszonya” – az a mód, ahogy a verseiben megtestesülő (jelenlévő vagy éppenséggel elrejtőző) alany a külvilághoz és önmagához viszonyul –, tehát az elsősorban őrá jellemző versviszony indítja annak kijelentésére is, hogy Ányos Pál *A titkos Polyxenája* „az első olyan magyar vers, mely nem élményen, vagy alkalmon, hanem benső fantázián alapszik”. Weöres Sándort sokféle szellemi hatás érte, fölszívta magába csaknem az egész világ- és magyar irodalmat mégis voltak, akik különleges hatást tettek rá. Ezek közé tartozik Angelus Silesius, akinek költészetéhez – belső hangoltságtól vezérelve – itt most Tasi Gáspár átszellemült verseit, valamint Dévai Bíró Mátyás egyik strófáját hasonlítja, és ugyanígy saját vonzalma teremti meg a hasonlat ívét a Barakonyi Ferenc gyűjtésében fennmaradt egyik vers és a kínai miniatűr-költészet között is.

E példák után érdemes most már közelebbről szemügyre venni Weöres értékelési szempontjait, érték kategóriáit, eszméit és normáit. A szövegek időrendjében a következőket találjuk a magyarázatok és jegyzetek értékelő szavai között: A 15. századi, ahogy ő nevezi, „Tíz-sorosok Mesterét” azért dicséri, mert nem veti meg az ornamentikát, s nyelvi díszítései, „virág-hasonlatai elevenen, szinte nedvesen ragyognak”. Bencédi Székely István verseinek könnyedségére hívja föl a figyelmet, a protestáns énekszerzők korában szokatlanul lágy, könnyed repülésű rímeket hangsúlyozza, Dévai Bíró Mátyás erényéül a bensőségességet említi, Pesti Gábornak és Szkhárosi Horváth Andrásnak egyaránt humorára vet hangsúlyt, Batizi Andrásról azt írja, hogy versének természetes, meleg fénye van, és Ilosvai Toldijának ugyancsak természeteségét és színes eleveenségét emeli már-már Arany János fölé. Pázmánynál különös kategória bukkan fel: a „szövevényes egyszerűség”, amin Weöres azt érti, hogy Pázmány virtuóz hajlékonysággal bánt a mondat szerkezetekkel, és annak ellenére, hogy többszörösen összetett mondatokba szötte gondolatait, mondanivalója félreérthetetlenül érvényesül.

Kecsesség, porcelánszerű törékeny báj: ez a 17. századi ismeretlen szerzőtől származó *Szerelmi kaland Prágában* értékelő jelzője. A *Kátai Mihály sírfeliratáról* a shakespeare-i erejű tragédiát, Péchy Simonnal kapcsolatban a zsoltárok hömpölygő ritmusát, erős lüktetését tartja külön megemlítenedőnek. Nyéki Vörös Mátyás zsúfolt, de mégis proporcionált barokk stílusáról ír, ami rokon fogalom lehet a Pázmány írásmódját meghatározó „szövevényes egyszerűséggel”, de mindenképpen az ugyanebben a korszakban föllelt porcelánszerű törékeny bájjal ellenkező stílusjelenség. Hasonlóképpen egyszerre kap dicséretet a világszerte elterjedt népkönyvnek, *A nyúl énekének* magyarítója, mert az ő változata „elevenebb és huncutabb, mint Hans Sachs moralizáló német rigmusa”, és a Barakonyi-gyűjtemény egyik verse, mely „halk zsongás, hipnotizáló álmom, mint Chopin zenéje”, továbbá Esterházy Pál, akinek a költészete pedig csupa idill és természetszépesség. Aztán fölbukkan a „szövevényes egyszerűség” szöges ellentéte is, a nehezen kihámozható, nehezen érthető, ám mégis légiesen lebegő írásmód. Erre a 18. századi debreceni református püspöknél, Szilágyi Sámuelnél talál rá, akinek az ódájáról azt írja, hogy hozzá mérve Berzsenyi ódahangja túl vastag, Aranyé meg túl deklamáló. A

szövevényes egyszerűség és a légiesen lebegő szövevényesség mintegy közrefogja az egész gyűjteményt: a szélső pólusok közelében szikráztatva ki a Weöres által legértékesebbnek tekintett költői tulajdonságokat.

* * *

Antológiához készített jegyzetekben ritkán szólal meg kritikai hang. Weöres gyűjteménye ebben a tekintetben is rendhagyó munka, mert magyarázataiban és értelmezéseiben bőven fordulnak elő kritikai megjegyzések. Méliusz Juhász Pétert azért marasztalja el, mert oktanul bonyolult levezetésekbe szorítja a fogalmilag is egyszerű tartalmat, és követhetetlenül csavaros tudós nagyképűséggel igyekszik lehengerlő fölényben maradni, eszmemenetekből épült bolthajtásainak tervrajza pedig messze felülmúlja tehetségét. Bőven szerepelteti ugyan a válogatásban Debreceni Szappanyos János verseit, de nem mulasztja el, hogy meg ne említse „könnyfacsaró trükkjeinek és pufogó bombasztjainak” komikumát. Rimay Jánosnál az eleven tüzet kevesli, és megállapítja róla, hogy mívelő poéta volt ugyan, de nem tudott szakítani a „korában általános hosszadalmassággal, terjengősséggel, a moralizáló és történelmi témák agyonbeszélésével”. Amadé Lászlónak méltányolja könnyedségét, de az olasz vígopera-áriák szövegeihez hasonló verseit „súlytalan röptükben meglehetősen üres”-nek nevezi. Elismeri Verseghy (ahogy a könyvben szerepel: Versegi) érdemét, hogy elődjeivel összehasonlítva szokatlanul lágy hangzást bűvölt elő a magyar nyelvből, de azért a *Klárrikához* című versről megjegyzi, hogy csak „látszólag szerelmesvers, voltaképpen műdal-szöveg; a kulissza-szerű tájon viaszból van a szerelmespár. A dal rendkívüli édessége nem természetes méz, hanem gyári szaharin”. Az eredendő természetességet hiányolja Baróti Szabó Dávid költészetében is: a költő, aki kezdetben gátlástalan különködéseiről volt nevezetes, később „lecsapolta vadvizeit”, normalizálódott, hozzáidomult a konvencionalitásokhoz, és elszürkült.

Vörösmarty költeményei közül csak a *Hedviget* emeli be a gyűjteménybe, a magyarázó jegyzetekben pedig még a *Szép Ilonkát* állítja mellé elismerően, mondván, hogy e „bűvös epyllionok” a romantikus szcenírozás és az örök művészet ellentmondásában repedezettek ugyan, de mégis olyan szépek, hogy elbírják e repedezettséget. Eposzairól már rosszabb véleménynel van, és általában lesújtó szavakkal szól a 19. századi eposzokról: ezeket Székely Bertalan, Munkácsy Mihály, Benczúr Gyula, Lotz Károly teátrális történelmi tablőfestményeihez hasonlítja, melyek élettelenül tündökölnék a színpadias elrendezés uralma alatt. Szinte sóhajtva kérdi: „Hová lettek Tinódi és Ilosvai elcsigázott, nyomorult, gyarló, fáradtságtól piszkos-bűdös vitézei, ezek az esendő, de nagyon is eleven bajnokok?” Az élet eleven színeit kiszűrő művi elrendezést veti a Petőfi utáni költők szemére is, és azt írja, hogy Arany, Vajda, Reviczky és még néhányuk műveinek kivételével verseikben összezsugorodott a magyar líra szemhatára, és stílus, tematika, szemlélet terén albumpoézissá szűkült.

A kifogások és kritikai észrevételek külön fejezete állítható össze a didakcióellenes és moralizálásellenes megjegyzésekből. Irodalomtörténetileg ezek nem jogos kifogások, mert a romantikát megelőző korábbi korok ízlése és közönségvárákozása legtöbbször éppen az erkölcsi és vallási tanítást írta elő követelményként, de esztétikailag igazolható Weöres berzenkedése, hogy csaknem mindenütt szóvá teszi, ha tanító célzatú fogalmazások lógnak ki a versekből, ha a mozgósítás szándéka – mégoly jó ügy érdekében is – a művészi eszközöktől függetlenül érvényesül. A mondanivalót képekbe oldó, imaginista alkotómódot pártolja, és idegenkedik a versekbe szőtt tételektől, a rímelő-ritmusos szentenciáktól. Ez az idegenkedése a válogatásban és a jegyzetekben egyaránt kiütözik. Szempontjaira jellemző, hogy a *halál diadalma* című, ritmikus prózában írt 15. századi magyar haláltáncénekeknek csak az első két részét közli, az erkölcsi tanulságokat megfogalmazó harmadik részt viszont elhagyja, holott a maga korában alighanem éppen az volt a legfontosabb. Rimayt is az erkölcsoktató és történelmi tantételek terjengősségeért rója meg. A 17. századi vagy még korábban keletkezett *Boldogasszony litániájából* szintén ugyanez az idegenkedés hagyatja ki azokat a részeket,

amelyek már nem „a hívek teremtő képzetéből” fakadnak, hanem „a papság fegyelmező és nevelő buzgalmából származó épületes szentenciákat” foglalják össze, „mindinkább kiesve a ritmusból”. Ugyancsak ennek a szemléletnek példája, hogy amikor amellet érvel, hogy *A végítélet közelségét*, a szerinte egyik legszebb magyar verset csak Bornemisza Péter írhatta, akkor egybeveti egymással a költemény két szövegváltozatát, és arra a következtetésre jut, hogy a korábbi változat még kezdetleges, vagyis „objektív oktató” hangon szól, míg a későbbi, a Bornemisziának tulajdonított változat már szenvedélyes lendületével ragadja meg az olvasót. De a didaktikus fogalmazásra érzékeny jelzőkészülék piros lámpája mindenütt kigyullad, s Csontváry verseit is elmarasztalja az oktató szándékért, és szembeállítja, ügyetlen, didaktikus költeményeit nem didaktikus, zseniális képeivel.

E didaktikaellenes szemléletmód esztétikailag és költészettanilag alighanem rokonságban van a T. S. Eliot által megfogalmazott „tárgyi megfelelés” elméletével. Eszerint az igazi irodalmi műben minden szó elkerülhetetlen, vagyis úgy hat, mintha automatikusan törne ki a helyzetből, a mozzanatból, a környezetből. Ezt pedig csak úgy lehet elérni, ha az érzelmenek és indulatnak pontos tárgyi megfelelést talál az író, ez lehet történet, személy, szituáció, viszonylat, bármi, de nyilvánvaló, hogy imaginista módon, képekben – akár absztrakt képek révén – kell kifejezést nyernie. A didaktikus, tételes, retorikus, szentenciózus fogalmazás nem más, mint csődbejelentés, akkor kerül rá sor, amikor az írónak nem sikerül megtalálnia az objektív korrelációt, és jobb híján járulékos elemekhez, pótanyagokhoz kénytelen folyamodni. Weöres ebben az értelemben vett didaktikaellenessége – ami szembefordítja a magyar irodalmi hagyomány egy részével, mégpedig sok elismert és népszerű vonásával is, így a hazafias-politikai költészet zömévei – nem ideológiai, hanem mélyen esztétikai tartalmú ellenkezés, a mű belső megszerveződését és kibontakozását illeti, sőt magába foglalja hatásmódját is.

Ennek bizonyítására érdemes számba vennünk a jegyzetekből, értelmezésekből kiolvasható társadalmi eszményeket. Annak ellenére, hogy a válogatás nem a közvetlen társadalmi-politikai tartalmú magyar költészethagyományra veti a hangsúlyt, mind a beválasztott versekből, mind az azokat kísérő jegyzetekből félreérthetetlenül kifejezésre jutnak Weöres társadalomfelfogásának elemei. Túlzás volna azt állítani, hogy irodalomszemléletének középpontjában ideológiai, politikai eszmék állnak, de ugyanilyen túlzás, amikor elvitatják, hogy egyáltalán szerepet játszanak nála ilyenek. Verseiben – költészetének természetrajza miatt – nehezebb kézzelfoghatóan tetten érni társadalomfelfogását, ellenben szöveggyűjteménye most a bizonyítékok néhány perdöntő adatát teszi közzé. Mindenekelőtt azt, hogy az irodalomszemléletben jelenlévő társadalmi eszmék központi mozzanata a humanista demokrácia. Ez meghatározó, értékválasztó szempont nála.

Már a jegyzetekből is nyilvánvaló, hogy Szkhárosi Horváth András társadalom ostromozó dühe eléggé idegen tőle, mert a költészetnek másfajta munkát szán, mint az erkölcsi tanítás és a politikai mozgósítás, de azt határozottan kiemeli, hogy Szkhárosi „szegény-párti, majdnem demokrata” költő volt, sőt azt sem mulasztja el, hogy megjegyzéséhez rosszallóan hozzáfűzzön egy pontosító kiegészítést: „csakhogy nem népuralmat, hanem a népnek jó és bölcs uralkodókat kívánt”. Demokratikus „szegénypártisága” nyilatkozik meg, amikor élesen szót emel a népszerű Csinom Palkóban megszólaló kuruc fennhéjázás ellen. „A paraszt embernek / Fogd meg az szakállát, / Hajtsd el az marháját, / Verd pofon ő magát” – hangzik az egyik strófa, amihez Weöres hozzáteszi: „Nem csoda, hogy a nép ugyanúgy nyögött a daliás kuruc nyargalódzás alatt, mint a török járomban, a tatár kínzásban, a német adók hínárjában.” Szőnyi Benjámin verseihez érkezve ugyanez az indulat lobbantja fel a gúnyt a hivatalos énekszerző örömfilozófiájáról, ami szerint mindenki örvendjen a dolgok állapotának, minden maradjon úgy, ahogy van, a jobbágyok imádkozzanak földesurukért, és a szegények ériék be azzal a tudattal, hogy Jézus is szegény volt. Szőnyi Benjámin meglegedést papoló tantételei ki is maradnak az oktató fogalmazástól idegenkedő válogatásból, csak a jegyzetek utalnak

rájuk kiegészítésképpen, az igazság kedvéért. E tantételekre aztán néhány lappal később egy ismeretlen 18. századi szerző verse felel, a *Nincs boldogabb a parasztembernél*, és lázító diákpaszkvillus formájában megmutatja – mint Weöres írja – a rendi Magyarország sötét mélyét, a parasztnyomorúságot.

E gondolatmenet természetes folytatásaként a humanista demokrata szemlélet váltja ki a retrográddá váló nemesi költészet bírálatát is. A versek főleg esztétikai, formai tulajdonságait taglaló jegyzetekből szembeszökően ugrik ki egy-egy történelmi-ideológiai ítélet. Gvadányi-ról például azt írja: „versein lemérhető, hogy Bocskai, Bethlen, Thököly, Rákóczi szabadságmozgalmaitól hová jutott a magyar nemesség; egy kis kényelmes rabság többet ér, mint a kockázatos szabadság...” Hasonlóképpen kárhoztatja a zseniális örült Kalmár Györgyöt, amiért a Habsburg-abszolutizmus imádó híve volt, s oly embergyűlölő, hogy „hazafisága is szadista, mint valami hivatalos spiclinek vagy keretlegénynek”. A jegyzetek egyik visszavisszatérő kritikai szempontjának engedelmeskedve minduntalan pellengérré állítja a színpadias, frázisos hazafiaskodást, és leleplezi a visszahúzó, demokratikusellenes nacionalizmust. Nemcsak olyan esetben, mint a századvégi népi-nemzeti iskola, ahol Vargha Gyuláról kereken kijelenti, hogy „verseinek zömében mindvégig sovíniszta oktató maradt”, hanem elítéli a 19. század egész idealizáló hősi pátozát. Amikor a 18. században jár a válogatás, és a Hódosi Névtelen *Generalis insurrectio*ját közli, akkor megjegyzi, hogy: „Földhözragadt, naturális, józan szemlélet ez: a háborús ínségben is kell ruházkodni, enni, inni, szórakozni, akkor is, ha a megélhetésnek a tisztesség az ára. De majd közeleg a XIX. század idealizáló hősi páthosza, költők álmodják íróasztal mellett: a hűséges nő távolba merengve gondol hős férjére, aki nyargalászva kaszabolja le az álnok ellenséget, vagy végső leheletével susogja: hazám! Mily züllötten és rohadtul emberi az előbbi, az igazi; s mily képmutató és embertelenül bárkit feláldozó az utóbbi, az idealizált.”

Nem kis meglepetéssel, sőt megrökönyödéssel olvashatjuk ezeket a szövegek után biggyesztett kiegészítő glosszákat. Hogy-hogy? A valóság fölött lebegő játék és varázslat költője, a csodás tündérálmom és irracionális mítoszteremtő képzelet tulajdonosa feladná önmagát egy verses olvasókönyv összeállításakor néhány filológiai jegyzet kedvéért? Alakot cserélne, csak hogy néhány történelmi tudatunkba illeszthető mondatot írjon? Aki patakká válik, örmény szerzetes csuhát ölt, múlt század eleji költő szájával szól, most újabb szerepet játszana? Szembe kell néznünk evvel a szövevényesebb igazsággal, hogy a jegyzetek és magyarázatok keresetlen prózanyelvén a Weöres Sándor verseit irányító – már nem is szemlélet, hanem – diszpozíció alapelemei közül bukik ki a felszínre néhány. A már eddig felsorolt adatokat még bőven szaporítani lehet, néhányal okvetlen kell is. Mert szorosan az eddigi gondolatmenethez tartozik, hogy Weöres nem ért egyet Kazinczy szellemi arisztokratizmusával, a vulgáris irodalom megvetésével, s a gondolatmenet sodrába vág, hogy ezt a megjegyzését mindjárt kiegészíti avval a másikkal, hogy Kazinczy csak a művészetben volt arisztokrata, de a politikában mérsékelt demokrata elveket vallott. A humanista demokrata szemlélet és beállítottság jelenlétét igazolja a válogatás is, amikor Szentmártoni Bodó Jánostól az ácsok és molnárok munkáját dicsérő ének kerül be, az egyik utolsó vers pedig a pesti munkáslányokról szól.

* * *

Összegezõ tanulságok megfogalmazása nélkül a szöveggyűjtemény jegyzetapparátusának néhány jellegzetes értékelõ szempontját, kategóriáját, társadalmi eszményét vettük eddig szemügyre. Most ideje már, hogy egy körrel mélyebbre szálljunk, és megvizsgáljuk a szöveg-válogatás jellemző vonásait és mûködteő elveit is. Gondolatmenetünk kiindulópontja az volt, hogy kétkedve fogadtuk Weöres utószavának bejelentését, hogy elfelejtett furcsaságok összegyűjtése révén csupán némiképp kiegészíteni kívánja költészetünk történetéről kialakult képünket. A vállalkozásban ennél nagyobb szabású építmény tervrajzát sejtjük. A megfogal-

mazott szándékot mégsem hagyhatjuk figyelmen kívül, és a válogatás elemző áttekintését azoknak a felfedezéseknek vagy újrafelfedezéseknek számbavételével kell kezdenünk, melyekre Weöres a furcsaságok és ritkaságok felkutatása közben bukkant.

Elsőnek jön a Tíz-sorosok Mestere. Munkáit a Winkler-kódex meg a Példák Könyve őrizte meg, de neve, személye, élete az ismeretlenség titokzatos homályába veszett. Először Szilády Áron és Horváth Cyrill gyanította – Weöres nem is feledkezik meg arról, hogy megemlítsen ezt –, hogy összefüggés lehet a tízsoros versek szerzősége között, de hogy mind, az összesen több mint négyszáz sor egyazon szerző kezétől származik, azt Weöres szögezi le elsőnek. A Tíz-sorosok Mesterét az első felismerhető költőegyéniségnek nevezi a magyar irodalomban, jelentőségét pedig festészetünk nagy névtelenjéhez M. S. mesteréhez hasonlítja. Érvelése meggyőzően hangzik, de hogy filológiailag megdönthetetlen-e, azt majd szaktanulmányoknak kell próbára tenniük. Mindenesetre a 15. századi tízsoros versek megdöbbentően fejlett verskultúráról tanúskodnak, ilyen nem szökkenhetett szárba előzmények nélkül: az ismeretlen mester strófái talán a magyar költészet Atlantisza fölött hívják búvármunkára a vállalkozó kedvűeket. Gyönyörű Szűz Mária-énekének érzéletes képei oly materiálisak-testiek, hogy hasonlóként alig néhány évtizede Radnóti Miklóst még perbe fogták nálunk.

A kötet nagy felfedezése Bethlen Kata. Bevezető tanulmányában Kovács Sándor Iván is érdemének megfelelően méltatja Weöres filológiai munkáját, amelynek során sikerült az önéletíróként ismert Árva Bethlen Katától elkülönítenie a csaknem negyedszázaddal idősebb fejedelemasszonyt, II. Apafi Mihályné Bethlen Katát, a magyar költészet egyik legizgalmasabb, legmélyebb poétriáját. A lávaként özönlő érzelem és az áradó gondolat oly, csaknem tökéletes egységbe szerveződik verseiben, hogy a régi századok líratörténetében nem sok példát lehet találni rá. Kemény, erős szavú és mégis felhők felett szárnyaló fohászkodásainak éltető eleme a természetes, póztalan közvetlenség („Mint szarvasnak, úgy van ügyem, / Sebes is, szomjú is lelkem”), amit majd csak az impresszionizmus utáni modern líra ér utol. Megrendítő a versek eleven arányossága, nyelvi tökéletessége is. „Bokros bánatokkal tellyesek napjaim”: ilyen telt, zengő sorokat csak kivételes tehetségek írnak.

Vályi Nagy Ferencről nem tud sem a Horváth János-féle *Magyar versek könyve*, sem a *Hét évszázad magyar versei*, nem tartozik a terjesztendő alpműveltséget közlő antológiák szereplői közé. Weöres azonban Babits stílusának elődjét látja benne, és legjobb verseit Berzsenyi ódáival tartja egyenértékűeknek. Az összehasonlító jelzők alighanem túlzóak és szertelenek, de az bizonyos, hogy versei megérdemlik a figyelmet, és érdemes megismerni elfeledett alakját. E sárospataki professzorban magas szellem lakott, és nagy dolgok tudója volt, mert még a parányi vízcseppről is képes volt verset írni, s mikroszkopikus leírásán csaknem kétszáz év távolából is átsüt, átragyog a megfigyelés öröme és a képzelet derűje. Márpedig ezek csakugyan a legnagyobb költői adományok között vannak.

Weöres merítőhálója máskor is kincseket húz föl a mélyből, néha már nem is méri meg, mennyit. A 16. századi Moldovai Mihály énekének vagabundus közvetlensége távolról és halványan József Attila villoni ihletésű verseire emlékeztet; „Állapotomat jelentem, / Nevemet el nem felejttem” – toppan elénk a versben oly hetykén és nyitott lélekkel, mint ahogy a *Bevezető* költője kiáltja oda négyszáz évvel később, persze lényegesen más mondanivalójú versben: „én, József Attila, itt vagyok!”. Ecsedi Báthory István bűnbánati zsoltára orgonazúgásos vers, sorsdal, kopár és kietlen, mint Weöres nevezi, de első két sora a legszebben hangzók közé tartozik nyelvünkön. Akárcsak Révai Miklós hatsoros *Ódakezdet*e is, amely ugyancsak elkerülte a közkeletű antológiaszerkesztők figyelmét, pedig Kazinczy egész kis történetet kerekítve köréje idézte a *Pályám emlékezetében*, s onnan került Weöreshöz. A Berzsenyi *Életfilozófiájából* kimetszett öt sor viszont Kardos Tibor szemét dicséri, ő vette észre a tízszakaszos vers egyik strófájában föl fénylő részletet, mely Keats éteri dalaira emlékeztet. S a kötet legmegrendítőbb versei között van Vajda János ritkán emlegetett költeménye, a *Tömlöc-*

tartó lehetett..., mert páratlan elementaritással tör fel belőle a zaklatott, tépelődő lélek panteizmus. A halálról írott legszebb magyar versek közé tartozik ez, Ady, Kosztolányi és Juhász Ferenc rokona.

Külön kell szólnunk a 19. századi csodagyerek, Karay Ilona felfedezéséről. A kislány, aki 1881-ben apja revolverével szíven lőtte magát, eddig teljesen ismeretlen volt irodalomtörténetünkben, csak egy – különben ugyancsak elfeledett – századvégi könyv tudott róla, s ez irányította rá előbb Károlyi Amy, aztán Weöres Sándor figyelmét. Hosszas bűvárlással tizennyolc versét sikerült föllelni a családi hagyatékban, abból közöl négyet a válogatás. Weöres azt írja róluk, hogy a szenvedély, szomorúság, kétségbeesés és halálvágy ilyen erejű hangját csak Beethoven némelyik szonátájához hasonlíthatja – ám a versekben sajnos nem találjuk aranyfedezetét lelkesen méltató szavainak. A négy vers kétségtelenül századvégi költészetünk átlaga fölött van, különösen jó a *Szívem* című, amelyben a balsorsú kislány a vérkeringés materiális motívumára szötte egzaltált érzelmeit, de ez sem remekmű, nem érdemli meg Weöres jóindulatú túlzásait, inkább csak romantikus szerepjáték, ahogy Károlyi Amy nevezte szép és pontos krétarájában.

Nemcsak emlékezetünkől kihullott költőket és elfelejtett vagy észrevétlenül maradt verseket fedeztet föl velünk ez a gyűjtemény, hanem tudatunkba idéz eddig kevés figyelmet keltett műfajokat, vers szerkesztési formákat is. Ilyen például a „makaróniversnek” elkeresztelt kompozíció, a kétnyelvű versek műfaja. Magyar és idegen nyelvű sorok váltakoznak benne, egy latin sorra egy magyar rím (,In dulci júbilo / Zengjen víg ének-szó”), vagy a szlovák szavak keverednek magyarokkal, mint a múlt századi Ján Kalinčák *Orava* című versében (,Hej! mikor én kuruc voltam / Rákóczi vojnában, / Cifra plachta-zásztavában / Jártam Oravában”). A műfaj a 15. századi olasz satirikus költészetben keletkezett a konyhalatinság és népi dialektusok keverékéből, de megtalálható majdnem minden nép költészetében, és valószínűleg nem is az olasz minta hatására terjedt el, hanem önként fejlődött ki a nemzeti nyelvű költészet hajnalán, a nyelvi játék egyik lehetőségeként. Számon tartja a gyűjtemény a nyelvi terjeszkedés egyéb vívmányait is, az első magyar szonettet, szólásokat, ízes közmondásokat, a nonszenszvers és a katalógus költészet magyar jelentkezését. A népköltészet előtörő forrásaira, a folklór hatására viszont kevesebb figyelmet fordít a szokásosnál, és elsősorban a műköltészet belső, nem folklorikus köreit világítja meg. (Az összeállítás és a jegyzetek filológiai hibáira, tévedéseire itt nem térek ki, helyreigazításuk filológiai szaktanulmány dolga lenne, csak megemlítem, hogy egyes költők – például Madách Gáspár – neve alatt szerepelnek versek, melyek szerzősége nem eldöntött, s Weöres olykor a bizonyosság érvényévei állít olyat, ami nem bizonyos, például azt, hogy a *Júlia szép leány* szövege a múlt század közepe táján keletkezett, mindenekelőtt a műköltészet hatására. Ez ellenkezik a téma olyan kutatóinak véleményével, mint például Domokos Pál Péter és Fettich Nándor.)

* * *

Jellemzők és jellegzetesek a válogatás hangsúlyai. A poétriák, a költőnők nyomatékos szerepeltetései részletesen foglalkozik Kovács Sándor Iván, s meghúzza az összekötő vonalakat a válogatást irányító vonzalom és Weöres költészete között. További gondolatmenetünk számára ez a kérdés lezártnak tekinthető, csak egy megjegyzés kívánczik ide kiegészítésül. A sor elején Horváth Heléna, Ladoni Sára, Massai Ágnes, Telegdi Kata neve olvasható, a végén pedig Ferenczi Teréz, Czóbel Minka és Karay Ilona áll. De Czóbel Minka kivételével nemcsak ők, hanem azoknak a zöme is, akik köztük vannak (Petróczi Kata Szidónia, Benefi Jánosné, Bethlen Kata, Vályi Klára, Molnár Borbála, Fábián Julianna, Dukai Takách Judit, Kazinczy Klára, Dotzi Teréz, Tuboly Rozi), mára már kiestek az irodalmi tudatból, vagy oda soha be sem kerültek, s az irodalomtörténet-írás még viszonylagos érdemüket is vonakodott elismerni. Mondhatnánk, Weöres hajtja végre elsőnek az irodalomtörténeti emancipáció igazságtételét, de ez nem volna egészen pontos kijelentés. Inkább arról van szó, hogy irodalom-

felfogása révén – amiről lesz még szó – vonzódik az általuk művelt bensőséges, lélek-központú líratípusokhoz.

Weöres válogatási elveit szem előtt tartva szándékosan kerül – ahol csak lehet –, hogy közkeletű antológiákban is föllelhető verseket tegyen közzé olvasókönyvében. A Horváth János-féle *Magyar versek könyve* és a *Hét évszázad magyar versei* meg az *Egyetemi szöveggyűjtemény* is egyaránt a hazaszeretet énekét, a *Siralmas énnéköm...* kezdetű verset közli Bornemisztól, Weöres ehelyett egy bölcsődalt vesz föl, amelyben, mint írja, a „lélek csendes”. A figyelem erős fénysugara emeli ki a homályból a vagabundus rigmusfaragás emlékeit, a nonszensz-verseket és a vándordalosok fönnmaradt énekeit vidám, vaskos, földközeli dalokat. Másfelől viszont például Gyergyai és Vörösmarty Csongor-feldolgozásának egybevetésekor azt emeli ki, hogy Vörösmarty visszatér a téma misztikus-filozofikus eredetéhez, ami az Amor és Psyché típusú mítoszok változata. Weöresnek ebbe a vonzódási körébe tartozik, hogy fölértékeli az olyasfajta költeményeket, mint *A halál diadala*, *A végítélet közelgése*, amelyek az irreálist próbálják az érzékelés köré vonni.

Feltűnő, hogy mennyivel melegebben méltatja a katolikus Pázmány Pétert, mint a kálvinista Szenci Molnár Albertet, s általában milyen erős hangsúlyt vet a protestantizmus és az ellenreformáció korának katolikus irodalmára. Ismeretes, hogy a protestáns irodalom nemzeti szerepének megvilágítása 1945 előtt a konzervatív fölfogással szemben álló progresszív kritika egyik szellemi fegyvere volt. Weöres nem fordul vissza a régen elavult és túlhaladott konzervatív irodalomtörténeti képhez, de határozottan eltér a protestáns hagyományokat középpontba állító szemlélettől is. Ugyan Féja Géza már évtizedekkel ezelőtt leszögezte, hogy „az irodalomtörténet egyik lényeges feladata, hogy a valódi magyar katolicizmus lényét és lényegét feltárja”, ebben az ügyben a népi mozgalom irodalomtörténet-írása és esszéirodalma sem tett sokat, sőt gyakorta hirdette – más szellemi áramlatokkal együtt – messzehangzóan azt a tételt, hogy a magyar érdek és magyar néplélek a protestantizmusban jutott igazán szóhoz, szemben az „idegen”, vagy legalábbis idegeneknek hódoló katolicizmussal. Nem feladatunk most, hogy pontosan meghatározzuk, mennyiben volt jogos a katolikus és a protestáns irodalmi hagyomány elkülönítése és szembeállítás, mennyiben állt szemben maga a két hagyomány egymással, mennyiben fejezte ez ki társadalmi érdekek valóságos, történelmi ütközését, és nem feladatunk, hogy eldöntsük, hol fordult át az ellentétgyártás már nemcsak túlzásokba, hanem mesterséges értékcsökkentésbe, és hol találkozott – akarva-akaratlan – a progressziót megbontó jobboldali elméletekkel. Itt Weöres irodalomszemléletéről van szó, Weöres hangsúlyvetése pedig önkéntelen következik abból, hogy irodalomfelfogása szerint az egész kérdés merőben értelmetlen, és megkülönböztető jegyeket nem abban keres, hogy a magyar irodalmi hagyományon belül vannak-e, egyáltalán lehetnek-e „igazi” és „nem igazi” vagy „kevésbé igazi” magyar jellemvonások, mert a magyar nyelvű irodalmat minden színárnyalatával együtt fogadja el és fogja föl nemzeti jelentőségű egységnek – s ezt szem előtt tartva válogat ízlése szerint.

Megkülönbözteti és a többi közül kiemeli viszont a manieristák vagy más néven „mesterkedők” irányát, mint a magyar költői hagyomány egyik nagy és összefüggő áramát a 17. század elejétől a 19. századig. A kifejezés először a válogatásban szokatlanul bőven bemutatott Debreceni Szappanyos János költészetének ismertetésénél fordul elő: „Hodászi Lukács, a vitázó, veszekedő, erőszakos debreceni református püspök halálára írt 37 strófás vers-kígyója a késő reneszánsz manierizmus tipikus példája. Óriási hatása volt, mint a sok variáns és utánzat mutatja; a 18. században külön költői irány nőtt belőle, mely népszerűségében sokáig minden mást felülmúlt, Kazinczy és köre évtizedekig küzdött ellene.” A jegyzetben mindjárt közli is ennek az iránynak rövid történetét, és néhány mondattal megvilágítja életvonalát. Eszerint a 17. és 18. századi népszerűség után a 19. században leáldozott az irányzat csillaga, már Kölcsey a „Lukács pap énekének” egyik szakaszát olvasta Berzsenyi fejére vádoló

kritikájában, s Arany is megvetően legyintett a mesterkedőkre, pedig, mint Weöres írja (s ezt Bán Imre a debreceni diákirodalomról szóló könyvében már részletesebben kifejtette), „koreografikusan kirajzolt ritmusai, gyakori mozaik-rímei, csavaros mondat szerkezetei a mesterkedőktől erednek”. Debreceni Szappanyos János után Rimay néhány versrészletében fedezi föl a manierizmus első jelentkezését, majd az ismeretlen szerzőtől eredő, vagy Klaniczay Tibor és Stoll Béla érvelése szerint Petki János művének tulajdonítható *Szerelmi kaland Prágában* című vers édességét, kecsességét, „középrímekkel csipkézett, finom versformáját, bonyolult manierista szórendjét” említi a közlést kísérő magyarázó jegyzetben. Thordai Jánost dekorativitása, éles, tiszta rímei alapján ítéli „vérbeli manieristának”, Benitzki Péter motiválásának képi és nyelvi gazdagságát, szórakoztató könnyűségét emeli ki, és azt írja róla, hogy „költészetének formavilága, kompozíciós rendje Balassi követői között sarjadt, de szelleme nagyon különbözik mesterétől: renaissance stílusát barokkba hajló manierizmusra cserélte, vallomásos szubjektivitását részletező objektivitásra”.

A 17. századi költők után a 18. századba érkezve először Faludi Ferenc méltatásakor kerül elő a fogalompár másik tagja, a manierista ikertestvéreként fölfogott mesterkedő költő vagy poétamester. Faludit – akinek kezdeményezéseiről, közvetlen és még nagyobb közvetett hatásáról a jegyzetek terjedelméhez képest bőven és feltétlen elismeréssel nyilatkozik – Weöres az első magyar „poète mineurnek”, kismesternek titulálja. Ő az első „sorsdöntően Európába vezérlőnk”, vele kezdődik a hajlékony, civilizált új hangzás, néhány korábbi kísérletezéstől eltekintve ő kezdeményezi a később általánossá vált magyar jambikus verselést, ő próbálkozik elsőnek a szonett meghonosításával, s ritmusait, verselési leleményeit Vörösmartyhoz sőt Babitshez és József Attilához viszi a költészet vérárama. Ezért „kulturált ízlésevei, tehetsége határait egyenletesen betöltő eredményeivel többet ér sok alaktalan unalmas nagymesternél”. Ezután a Bessenyei *Filozófusában* kigúnyolt, de a maga idejében népszerű Kónyi János formajátékait és furcsa ötletességét említi a mesterkedők sorában, majd a leoninusairól híreshírheht Gyöngyössi János „provinciális manierizmusáról” ír. „Gyöngyössi János és követői, a *mesterkedők*, a komoly irodalom részéről annyi gúnyt és elutasítást kaptak, hogy sikerült teljes feledtségbe buktatni a parlagi pengetőket. Rigmusaik túlnyomó része valóban avult és érdektelen (éppúgy, mint az igényeseké) – mégis, néhány versükben annyi helyi szín, ötlet, édes-büdös illat, képtelen bizarréria van, hogy megfelelően válogatva érdemes újra közrebocsátani”. E válogatásra és kiadásra váró „parlagi pengetők” közé tartozik Kónyi János és Gyöngyössi János mellett a 17. században a Weöres által „trágyadombi Baudelaire-nek” nevezett Csenkeszfai Poóts András, a váratlan fogalmi csavarások mestere, azután a csupa „e”, csupa „ö”, csupa „a” magánhangzós fülsüketítő verseiről nevezetes Édes Gergely, a tiszta rímeket ugyancsak fülbe hasogatóan csattogtató Mátyási József, valamint a pataki és debreceni kollégiumi költészet nagy része diákostul és tanárostul.

A századfordulón és a 19. században már ellaposodott és végleg elsüllyedt ez az irány, de Rimkovács Józsefnél, Kézy Mózesnél, Terhes Sámuelnél még talál figyelemre érdemeset Weöres válogató ízlése. Az utolsó nagy lobbanás pedig Katona József. Katona lírájának különösen megemelt és éppen ilyen irányba hajlított értékelése az egész antológia legmeglepőbb furcsaságai közé tartozik. Katona József lírai költészetét alig ismeri az olvasóközönség, a hatkötetes akadémiai irodalomtörténet is a huszonkét oldalas, sokrétűen elemző portréból mindössze egyetlen bekezdést szentel a versek ismertetésére, igaz, elismerő szavakkal szólva Katona elfeledett költői tehetségéről. Weöres viszont a Tíz-sorosok Mestere, Bethlen Kata, Vályi Nagy Ferenc, Czóbel Minka és még néhány kiemelt költő mellett szöveggyűjteményének egyik központi szereplőjévé teszi. Az őt ismertető jegyzetben írja le, hogy a mesterkedők iskolája úgy húzódik a magyar költészet mélyén, mint egy tengerfenéki hegylánc, a józan mértéktartás hívei kezdettől végig elsüllyesztették ezt a hagyományt, s csak két szirtje emelkedik ki a hullámokból: Rimay és Csokonai. Az iskola legszélsőségesebb tagja és betetőzője

viszont Katona, aki Góngora egyenlő rangú és erejű társa, noha Góngoráról talán soha nem is hallott. „Mindkettőnél a végsőkéig vitt modorosság sok szálból tekeredő, hosszadalmas, fárasztó kanyargásába, álomszerű irrealitásába rengeteg apró reális megfigyelés, tapasztalat keveredik, és sok életbölcesség, s inkább célzással jelzett, mint kimondott tudós ismeret, metafizika, mithológia, s a világ szemétdombja és kincstára”.

A kettős fogalom: manierista-mesterkedő, két szemléletmód keveredéséből származik. Az egyik a szellemtörténetből ismerős stíluskorszak-fogalom. Eszerint bizonyos stílusjegyek időszakonként váltogatják egymást a művészetek történetében, eltűnnek, majd újra fölbukknak, háttérbe szorúlnak és előtérbe kerülnek, száműzik őket, és trónra jutnak. Az örök barokk és az örök romantika után így megjelent a szakirodalomban az örök manierizmus fogalma is, de Weöres bűvópatakként felszínre törő manieristái, akik ádáz küzdelmet vívnak (mint Terhes Sámuel Ungvárnémeti Tóth Lászlóval) a szent augurokkal, az éppen uralkodó klasszicizmus híveivel, inkább Curtius és Hocke elméleteiből lépnek elénk, mint a magyar irodalomtörténeti valóságból. E szellemtörténeti manierizmusfelfogás bírálatát megtaláljuk Hauser Arnold és Klaniczay Tibor munkáiban, itt elegendő annak leszögezése, hogy a manierizmus a reneszánsz korát követő periódus időben körülhatárolható jelensége, s ennek a jelenségnek történelmi, társadalmi, ideológiai magyarázata van. Ezért a manierizmus terminológiájának használata akkor helyénvaló, amikor a 17. század magyar irodalmát tárgyaljuk, sőt föl lehet vetni, hogy már a 16. század második felében is felbukkannak manierista tünetek – például Ecsedi Báthory Istvánnál –, mint azt Weöres a Rimayról szóló jegyzetében teszi, de nem sok értelme van annak, hogy a 18. és 19. század manierista áramlatairól beszéljünk, ahelyett hogy az akkori költők lírájának jellemvonásait a korszakok megfelelő irányzataihoz kötnénk.

A manierizmus nem merült ki a rímelés, ritmusalakítás, mondatfűzés, képalkotás néhány könnyen fölismerhető és közkinccsé válva később alkalmazott mesterfogásában, hanem – mint arról Klaniczay Tibor írt – a reneszánsztól és a barokktól megkülönböztethető esztétikai rendszere volt. Jellegzetességeinek; sajátos vonásainak elemzése csak ennek az esztétikának a fényében válhat teljes érvényűvé. Ennek ellenére még legújabb irodalomtörténetünkben is főlemlítik a manierizmust későbbi korokkal foglalkozva, Julow Viktor például Csokonai költészetében fedezett föl manierista jegyeket. De ő sem azt állítja, hogy a manierizmus áramlata folytatódna, akár láthatatlanul, föld alatt a 18. század végén, és Csokonai manierista költő lenne, hanem arról ír, hogy Csokonai olasz olvasmányai alapján tudatosan fordult a manierizmushoz, mert ez hozzásegítette, hogy elszakadjon a beszűkült hazai iskolás klasszicizmustól és barokktól. Julow mindössze néhány, tudatosan manierista módon megformált verset talál Csokonainál (*A dél második változata*, *A pendelbergai vár formája s megvétele*, *A pillantó szemek*), s ezeket elemelve gondosan megkülönbözteti a manierizmus éles intellektualizmusát, dezantropomorfizáló tárgyiasítását a stílusjegyekben egyébként sokszor hasonló rokkó verseléستől. Elemzésével azonban ő is a tudományos bizonyítás határterületére jut, mert minden távolabb vezető és nagyobb arányú analógia már csak metaforikus értékű lehet.

Nem szabad azonban túlzott jelentőséget tulajdonítanunk annak, ha Weöres irodalomszemléletében valamelyik irodalomtudományi iskola vagy irányzat érintését találjuk. Manierizmusfelfogása is inkább egyéni invenció, illetve bizonyos írói irodalomfelfogásokkal rokonítható. A manieristák és mesterkedők iskolája ugyanis nemcsak összefüggő stílusirányzat, irodalmi áramlat értelmében fordul elő a kötet jegyzeteiben, hanem egy elfeledett, elsüllyedt irodalmi réteg értelmében is. Úgy kell elképzelnünk, hogy a manierizmus technikai vívmányai föl szívódtak a barokk irodalomban, s különösen egy meghatározott irodalmi rétegben fejtettek ki a megváltozott ízlésnek megfelelő hatást. De a réteg és az áramlat összekeveredik Weöres magyarázataiban, pontosabban fogalmazva összetéveszti és összekeveri a korhoz kötött áramlatokat az egyes korszakokban jelenlévő irodalmi rétegekkel, az esztétikai szemléletet a

szociológiaival. Ha az összekuszált szálakat kibogozzuk, akkor egészen közelről szemügyre vehetjük Weöres esztétikájára és alkotómódjára jellemző irodalomfelfogását.

Előtte azonban meg kell még jegyeznünk, hogy a 17. századi költészet jellegzetességeinek fölnagyítása és középpontba helyezése nem Weöres Sándor találmánya, hanem másutt is előfordul a hagyományt és eszményt kereső modern lírában. Mindenekelőtt T. S. Eliotnak az angol metafizikus költőkről szóló híres tanulmányára kell hivatkoznunk, amelyben Donne, Crashaw, Vaughan, a két Herbert, Marvell és King alkotómódját elemezve kidolgozta a „dissociation of sensibility” elméletét. Nálunk éppen Weöres nemzedéke, a harmadik nemzedék indult el hasonló irányban, s rokon vonzalmukat fejezte ki Vas István semmivel sem kevésbé gondolatébresztő tanulmánya az angol barokk líráról – ugyanis akkor még többnyire a barokk címszava alatt tárgyalták az azóta manieristának tulajdonított jellegzetességeket. Eliot és Vas homlokegyenest ellenkező véleménnyel voltak a metafizikusokról, Eliot az azóta eltűnt harmónia utolsó föllobbanását látta bennük, Vas pedig éppen az összhangtalanság rokon hangulatára lett figyelmes könyveiket lapozva, mégis mindketten hasonló érdeklődéstől hajtva, hasonló kérdésektől ösztönözve hajoltak együttérzően verseik fölé: mindketten az ész és hit, az értelem és érzelem helyreállítandó – mert megbomlott – egyensúlyát keresték. Weöres Sándor 17. századi és manierista vonzódása sem a tényeket rendszerező, pontos tudományos munkát végző történészé, hanem az irodalom mai kihívásaira válaszoló költőé.

* * *

Az irodalmi rétegek gyűrődésvonalára Bata Imre hívja föl a figyelmet az antológiát kísérő tanulmányában. Ő úgy látja a gyűjtemény alapján kirajzolódó képet, hogy Bessenyei föllépése után „lentre” és „fentre” oszlott költészetünk: a Faludi Ferencig egységes fejlődés kétfelé szakadt, megkezdődött a magasköltészet fölemelkedése, a földközelen pedig tovább tenyészett a mesterkedő poétaság, az olvasmányos, ám parlagi költészet. A manierista hagyomány ebben a megfogalmazásban már nem a 17. századi manierizmus stílusirányzatának és esztétikájának szinte önmagát túlélő vegetációjával azonos, hanem pusztán a népszerű költészet rokon értelmű szava. Ezt Bata Imre nem szögezi ugyan le ilyen határozottan, de érvelése a szöveggyűjteménnyel szembeesítve ezt a gondolatot ébreszti.

Természetesen Weöres Sándor is ír az irodalom 18. századi kettéhasadásáról, és Gyöngyössi János költészetét magyarázva említi a parlagi manierizmust és a magasztos műzsafikat, máskor meg parlagi pengetőkről és szent augurokról beszél. A gúnyosan hangzó elnevezések ellenére Weöres nem kel a pártjára sem a „lenti”, sem a „fenti” költészetnek, de a két ágban csörgedező poézis szüntelen regisztrálása már önmagában a kialakult történelmi állapot bírálata. Amikor a magyar költészet rejtett furcsaságai után nyomozva ráakad a mesterkedő iskola gazzal benőtt romjaira, nem a felfedezés öröme sugározza be a gyűjteményt, hanem a kettészakadt hagyomány kritikája szólal meg.

Csak hogy ez nem egészen igaz, mert nem kétfelé hasadt a magyar költészet egyébként egyetlen korábbi korszakban sem teljesen egységes tömbje, és ezért nem is a „lenti” és a „fenti” egymástól mindegyre távolodó életrajzában dokumentumait tárja fel ez a ritkaságokat és furcsaságokat közzétevő olvasókönyv. A mesterkedők iskolája Debreceni Szappanyos János körül kezdődött el, és Katona József tájékán ért véget. Azután nemcsak hogy elfelejtették az emlékét, és kihullott a más csillagok fényét kereső közönség tudatából, nemcsak hogy ki-maradt a figyelmét csak a magasköltészet eseményeire fordító irodalomtörténetből, hanem maga is megszűnt, belepte a por, lesüllyedt és elpusztult a levegőtlenységben: a reformkortól kezdve egyszerűen nem volt folytatása. Követőinek keze nyoma föllelhető még Vörösmarty-nál, Aranyánál, sőt később Babits és József Attila egy-egy mozdulatán is meglátszik a hatásuk, néhány kezdeményezésük száz év múlva talált megvalósításra, de folytatói nem akadtak, az

iskolaszervezet föloszlott és tagjai kihaltak. Mintha vidám furcsaságok olvasása közben egyszerre csak egy komor tragédia árnyéka bontakoznék ki szemünk előtt.

Terhes Sámuelről, akit még a mesterkedők közé sorol, azt írja Weöres, hogy „tőle való a népdallá vált *Nem úgy van már, mint volt régen*. A sírva vigadó magyarnótázás egyik őse.” A megjegyzés csak odavetett, akár zárójelben is állhatna, de az antológia további lapjain egyre nagyobb jelentőségre tesz szert. A talajvizsgáló mélyfúrások egy újabb réteg közeteibe ütköznek: a népszerű költészet egészen más funkciójú és másfajta szabályoknak engedelmeskedő alakzatába. A „lent” költészetében a múlt században gyökeres változás következett be, s miközben elsovadt a mesterkedők iskolája, kivirágzott a cigányzenés, magyarnótázós, álnépdalos szórakoztatóipar. Lisznyai Damó Kálmán, Tóth Kálmán, Szentirmay Elemér, Pósa Lajos, E. Kovács Gyula, Boruth Elemér, Csepregy Ferenc, Rátkay László, Szabolcska Mihály stb. sírva vigadó dalainak (egyikük-másikuknak voltak a magasköltészetbe tartozó verseik is!) hosszú évtizedekig tartó népszerűsége következett, s ennek hatása máig tart, mert amikor Kónyi János vagy Csenkeszfai Poóts András nevét már csak a szakutatók és lexikonbúvárok ismerik, Pósa Lajos „Szőke kislány, csitt, csitt, csitt! Hallgass édes egy kicsit!” kezdetű slágerének szövegét még ezrek tudják kívülről, talán jobban, mint a *Szózatot*, és további ezrek hiszik rendületlenül, Bartók és Kodály minden érvelése ellenére, hogy a magyarnóta csakugyan magyar nóta.

A hagyomány nem két réteget, hanem három réteget mutatja be Weöres szöveggyűjteménye, s legfőbb érdemei között tartozik, hogy világosan különválasztja a magasköltészetet, valamint a mesterkedők és a magyarnótázó slágerszerzők versezetét. Vállalkozását ez az önkéntelenül is jelenlévő és érvényesülő szociológiai szempont teszi irodalomtörténetileg gondolatébresztővé, s arra készíti a magyar költészet történetének kutatóit, hogy az antológiában kinagyított és láthatóvá tett tényekkel szembenézve átértékeljék, átminősítsék a modern líra kifejlődéséhez vezető út néhány jelenségét.

A népszerű irodalom múlt századi átszerveződése az irodalom egész organizmusát megváltoztatta, és hatással volt a magasirodalom alakulására is. A mesterkedők méltánylandó feladatot töltöttek be: frissen tartották közönségük esztétikai fogékonyságát, és egy nem megvetendő színvonalon formakultúrát oktattak. Nehéz ritmusképleteik, bonyolult rímelésük, szövevényes mondatszerkezeteik révén a nyelv anyagszerű alakíthatóságához szoktatták olvasóikat, élő példákon a nyelv természetrajzát mutatták be. Szórakoztató irodalom volt ez, nem világított mélyre, de a szónak nem abban az értelmében szórakoztatott, hogy kikapcsolta volna a figyelmet, és felszámolta volna az összeköttetést a világgal. A szórakoztatásnak evvel a valóságtól eltávolító fajtájával szemben létezik egy másik válfaja is. Az angol nyelv a szórakozásra két szót ismer: „amusement” és „entertainment”, mindkettő francia jövevényszó, az elsőt az időfecsérlés értelmében is használják, a második pedig azt is jelenti, hogy fenntartás, karbantartás, rendtartás. Az idővesztegető szórakozással tehát szemben áll az ember világra nyitott érzékszerveit készenlétbe helyező, magasabb rendű szórakoztatás. A magasirodalom az emberi élet kifejezésének és alakításának egyik eszköze, az evvel össze nem tévesztendő magasabb igényű szórakoztatás nem kreatív, csak arra vállalkozik, hogy karbantartsa a magasirodalom vételi készülékeit, fenntartsa az érzékenységet, és bevezessen a nyelv rejtelmeibe. Az az irodalmi réteg, amelyet Weöres mesterkedő iskolának nevez, ellátta ezt a feladatot a reneszánsz felbomlásának időszaka, a valóságos manierizmus és az irodalom reformkori újjászerveződése között.

A reformkortól kezdve azonban megszűnni látszik. Ami a század második felében helyette létesült, az már egészen másfajta terhelésre volt méretezve. A cigányzenés slágerszövegek együgyű ritmusai, édeskésen egybecsengő rímei, banális képei, üres mondatai, fölösleges díszítményei nem ízlésfenntartók, hanem ízlésrombolók voltak, nyelvi játék és agytorna helyett az igazi szellem és érzelm leszereklését szolgálták. Álnépiség, álmagyarság, álpolitizá-

lás, álvigadozás: itt minden mozdulat álságba fordult, és a gondúzó multság és a kényelmes elnyújtózás eszköze lett. Az alacsonyrendű szórakoztató irodalom valamilyen fajtája bizonyára korábban is létezett, de hogy milyen formában és milyen mértékben volt jelen, azt még a jövőben kell majd kikutatni. Mindenesetre nem valószínű, hogy a nemesi olvasóközönség és a városi (egyelőre még gyéren magyar nyelvű) lakosság korábban ne tartott volna rá igényt, és csak a magasirodalmat meg a szórakoztató irodalom magasabb rendű válfaját támogatta volna. Talán a vándordalosok és a mesterkedők távolról egységesnek látszó versezetének átfogó és tüzetes elemzése révén lehetne a szórakoztatás két rétegét elkülöníteni egymástól a korábbi századok irodalmában.

De ha egyelőre nem ismerjük is pontosan a három irodalmi réteg jelenlétének és szerepének arányát a korábbi századokban, azt már Weöres antológiája is elegendően dokumentálja, hogy a három réteg a 19. században kettőre csökkent, és éppen ez a középső szint épült le és szűnt meg, amely a rohamosan kiterjedő és gyarapodó olvasóközönség ízlésnevelésében és nyelvkultúrájának pallérozásában még a magas kultúra segítőtársa lehetett volna. Azáltal, hogy a „lent” világában egyeduralkodóvá vált az alacsonyrendű szórakoztatás, és a kialakuló cigányzenés-magyarnótázós verselés a szellemi igénytelenség és primitívség erőszakos terjesztője volt, azáltal újabb feladatok hárultak a társadalmi feladatokkal nálunk amúgy is túlterhelt magasirodalomra. A század második felének költészete nem is volt képes elhódítani az olvasóközönséget a silány szórakoztatóipartól, s nem tudta ellensúlyozni a hosszú ideig megfelelően működő „közép” elsorvadását.

* * *

Robert Escarpit ír arról, hogy minden kultúrközösség kialakít egy evidenciarendszert, megalkotja azoknak az eszméknek, értékeknek, fölfogásoknak, fogalmaknak a hálózatát, amelyeket evidenciaérvényűeknek tekint és a további műveletek számára kiindulásul ajánl. A közösség evidenciahálózatába tartozik az is, amivel koronként meghatározza az irodalom fogalmát. Az irodalom mai fogalom – írja Escarpit –, a 18. század utolsó éveiből való, az európai polgári fejlődésen belül azonban lényeges különbségek vannak, és ezeknek megfelelően eltérnek egymástól az egyes nemzeti irodalmakhoz kapcsolódó irodalomfelfogások is. A magyar literátus olvasóközönség irodalomfelfogása szintén a 18. század végén és a 19. század elején, első felében alakult ki, a felvilágosodás és a reformkor tájékaról származik. Ennek a történelem harapófogójában létrejött irodalomfelfogásnak lényegét Illyés Gyula fogalmazta meg a dunai árvíz parabolájával, amikor arról írt, hogy a magyar irodalomnak mindig nemzeti, társadalmi feladatokat kellett teljesítenie, mintegy azoknak az intézményeknek a híján, amelyek másutt ellátják az ilyen feladatokat.

A magyar irodalomfelfogás a *feladatátvállaló* irodalomtípust helyezte középpontba, azt a típusú irodalmat részesítette előnyben, amelyben – ha kellett, publicisztikus formában is – alakot öltött a társadalmi, politikai, nemzeti elkötelezettség, és amely mindig kész volt arra, hogy magára vegye a közösség életében rosszul működő vagy elromló gépezetek munkáját, s átvállaljon gazdátlan feladatokat, amíg a társadalom megfelelő intézményeket szervez ellátásukra. Ezáltal a magyar irodalomfelfogás – és maga az irodalmi fejlődés fő vonala is – nagymértékben eltér a nyugat-európai típusú irodalmaktól, mivel azoknak nem volt szükségük társadalmi feladatvállalásra, mert a nemzeti, politikai mozgósítás szerepét jól töltötte be egy másfajta mechanizmus a kurzuspolitika ellenében: az éber figyelemmel dolgozó sajtó. A mi elkötelezett, politizáló irodalmunk tehát a nyugati társadalmi élethez és kultúraszerkezethez hasonlítva nem közvetlenül a politikai fórumok, hanem a sajtó feladatait vállalta át magára, abból következően, hogy igazi sajtószabadság híján sok mindent csak a szépirodalom nyelvén lehetett elmondani. De az már a magyar társadalmi tudat történetének egyik magyarázatra váró furcsasága, hogy az olvasóközönség még e sajtó legfejlettebb, legnyíltabb, legvakmerőbb

periódusaiban is szívesebben és több bizalommal fogadott el felszólítást a szépirodalomtól és a szépirodalmi publicisztikától (például a szociográfiától), mint a kifejezett sajtóforumoktól.

Weöres Sándor azonban antológiájában nem ezt a feladatvállaló irodalomtípust állítja előtérbe, hanem egyéb típusok jelenlétére vet hangsúlyt avval a megfogalmazott, megfogalmazatlan céllal is, hogy a hangsúlyvetés módosításokat kezdeményezzen a kialakult kulturális evidenciahálózaton. Nem is valamiféle csendes, halkszavú hermetizmus felé hajlik válogatásával – hiszen láttuk – az eleven, szerkezetében belül is mozgalmas költészet megnyilatkozásait keresi a „szövevényes egyszerűség” és a „légiesen lebegő szövevényesség” szélsőséges határesetei között. Báróczi Sándorról szólva megjegyzi, hogy a testőr írók szemében saját fölépítésükig nem is létezett magyar irodalom, „mert nem volt nyugati sémára húzható, nem voltak szabályos műfajai, vadon termett, mint a bogáncs. De milyen szép a bogáncs, szebb annyi kerti virágnál! Ők nem szerették: az akkori megtervezett, kimért, nyesett francia kertben nem volt helye.” Ugyanakkor – emlékszünk – Ányos Pált az igazi belső fantáziáért dicséri. A vadon tenyésző bogáncs, vagyis a műfajok babonáját lerázó, elvont előírásokat megtagadó irodalom eszménye és a teremtő képzeletbe vetett hit jellemzi irodalomszemléletét. Három szóval jelölve: dinamikus, organikus, elementáris irodalmat kér számon, olyan erős, mozgó, szervesen növekvő, lélekből kiszakadó irodalmat, amibe minden mentegetőzés és magyarázkodás nélkül természetesen beletartozik a szertelen kísérletezés és az önfeledt játék. S amihez méltatlan mindenfajta fellengzős gondolat és dagályos beszéd. Weöres kritikaellenes, elméletellenes tévhitek ködeit oszlatóan bizonyítja, hogy az irodalom interpretálható, a szöveg – ha mégoly elvont is fogalmilag értelmezhető, s tilalomfákat távolít el, amikor a vers bonthatatlan egészét megbolygatva néhány soros részleteket emel ki ismert vagy kevésbé ismert költeményekből.

A feladatátvállaló irodalomtípusból csak azokat a műveket fogadja be, amelyekben az átvállalás és a másfajta irodalmi lehetőségekről való lemondás drámája versalakító erővé tud fejlődni, de elveti a külsőségeket, a didaktikus moralizáló fogalmazást, és nem ismeri el a tételes felhívás irodalmi érvényét. Ennek értelmében állítja szembe a Hódosi Névtelen *Generalis insurrectio* című versének nyers valóságghűségét, naturális józanságát a 19. századi költészet idealizáló nemzeti pátozával és retorikusságával. Szemben a tételes fogalmazással, de még a mozgósító, felhívó szóval is, Weöres szerint a költészet nemzeti tulajdonságai mindenekelőtt abban nyilvánulnak meg, hogy az emberi lélek többé-kevésbé közös jellemvonásai hogyan öltönek alakot magyar nyelven kifejezve, és hogy a nyelv hogyan veszi birtokba e jellemvonásokat. A költészetnek így az a legfőbb nemzeti feladata, hogy szüntelen erőpróbával eddze és fejlessze az érzelmeket és tárgyakat nevükön nevező és humanizáló anyanyelv képességeit. Az ilyen költészet lehet funkcionálisan nemzeti és tartalmában, témájában mégis nemzetközi és általános érvényű.

Az ebben az értelemben fölfogott nemzetköziség Weöres irodalomszemléletének egyik lényeges alkotóeleme. Mondhatni vezérlő eszméje és értékelő mércéje. Farkas Andrással kapcsolatban például összehasonlítja a 16. század irodalmát a korábbiakkal, és a következőt írja: „A katolikus himnikusok hangja elhalkult, helyüket a protestáns prédikátorok foglalták el; a magasságos szárnyakat bontogatni kezdő Pegazus helyett megjelent a gyalogló Múza, ének helyett a hosszadalmas verses beszéd, tanítás, vitatkozás, veszekedés, prófétálás, az ihlet helyett az elkeseredésből, haragból fakadó rigmusok egyhangú menetelése.” Weöres nyilvánvalóan kortévesztő módon használja az internacionalizmus kifejezést, noha a középkori értelemben vett univerzalizmushoz hasonló későbbi jelenségekre nincsen általánosan elfogadott szó. Téved a 16. század megítélésében is, mert Balassi századát aligha lehet ilyen egyetlen mozdulattal a regionalitás címszava alá sorolva hanyatlásnak minősíteni a megelőző századok katolikus himnusz-költészetéhez hasonlítva. Korábbi irodalmunk nyilvánvalóan nem volt internacionális a szó mai értelmében, a 16. századi „regionalizmus” meg éppen a nemzeti

nyelv és kultúra fennmaradását és életlehetőségét biztosította a kifosztott, három részre szakadt országban.

Történelmileg nem áll meg Weöres sommás érvelése, de megvalósítandó eszményként, egy virtuális irodalom ideájaként alkotó szerepet tölt be saját költészettanában. (A *Psyché* példára.) A funkcionálisan nemzeti, de tartalmában, témájában általános, nemzetközi érvényű az ő ars poeticájához tartozik, s az ő költészetének egyik magyarázó elve. Ritmusjátékaitól mítoszteremtő verseiig az ő költészete van tele a magyar nyelv génuszával való azonosulás csodáival – Kardos Tibor írt erről –, az ő költészete funkcionálisan nemzeti, anélkül hogy tematikusan az lenne, és hazafias érzelmeknek és elmélkedéseknek adna hangot. Az olyan verseknek, mint a *Háromrészes ének*, vagy a *Mária mennybemenetele*, semmi tematikus kapcsolatuk nincs a magyar történelemmel, csakugyan olyan általánosak, mint a középkori himnuszok, mint a Tíz-sorosok Mesterének versei, de a nyelv szellemében mégis a 20. századi magyar szellemiséget szólaltatják meg, és nemcsak megszólaltatják, hanem szólni tudását bővítik, növelik, fejlesztik új képek, szókapcsolatok, asszociációs lehetőségek megteremtése révén. A nyelviileg dinamikus, tevékeny, újat teremtő irodalom az emberi létezés alapvető funkcióihoz járul hozzá, és minden egyéb funkciókeresés már feladatátvállalásból származik, ami kényszerítő körülményekre vall, és akkor van rá szükség, ha a társadalom organizmusa nem működik jól.

Weöres sem költészetében, sem itt az antológiában nem a küzdő szellemű, militáns ember propagátora. Felkapja a fejét minden kemény perelő szóra. A 16. század irodalmában csupa veszekedést lát, Szkhárosinak csak a humorát fogadja be, de a katolikusok, garázdák, fősvények ellen haragvó indulatával nem tud megbarátkozni. Közelebb van hozzá a békésebb lelkű Pesti Gábor bölcselkedő hajlama, aki – mint írja – „élesen elüt a korszak többi magyar szerzőjétől”. Weöres úgy állítja be, mintha a küzdő, vitázó szellem a teocentrikus szemlélettel kötött volna szövetséget a protestantizmus korában, és evvel szemközt tűnt volna föl az emberközpontúság, ami nem harcos, hanem békés formában nyilatkozott meg. A történeti megítélésben alighanem téved, de a hitvitázó irodalom indokolatlan esztétikai gyengeségeit, a művek belső anyagává nem váló indulati, érzelmi tartalmat a nagyobb tudású és képességű utód pontos hallásával fogja föl. A publicisztikus fogalmazás művészi fogyatékosságát súlyosabbnak ítéli társadalmi szerepének erényeinél.

Különvéleményen van a korábrázolás lényegéről is. A feladatvállaló irodalomtípus gyakran vállalkozik történelmi események krónikás megörökítésére, evvel szemben Weöres a krónikás szerepét újságírói feladatnak tekinti. Sztárai Mihályt, aki versbe foglalta Thomas Cranmer máglyahalálát, a magyar újságírás egyik ősenek tartja, Tinódit pedig a végvári harcok fürge riporterének nevezi. Weöres a történelmi események egyszerűsége vagy különössége helyett az általánosat, az örök érvényűnek mondhatót keresi, amit azonban nemcsak nagy sugarú, távoli absztrakciókban ragadhat meg a költő, hanem a hétköznapi élet eleven forgatagában és apró eseményeiben, csendes, észrevétlen történeteiben is föllelhet: a hétköznapiságnak is van általános és közös jellege, és az ezt föltáró és bemutató költészethez vonzódik az elmúlt századokban. Azért emeli ki Bessenyei *Delfén* című versét sok más közül, mert a maga korában híres bécsi táncosnő megelevenítő leírása eljut a pontosan megfigyelt részletekből kibontakozó általánoshoz, más korban is érvényeshez. A hajdan volt táncprodukció szemléletes, ma is élményszerű felidézését költőibbnek látja a nagy események versbe vételénél: az eseménytörténet megörökítése helyett az életközlő irodalomra figyel, a hétköznapiak eltűnő, pillangólétű és mégis mindig megújuló, újjáteremtődő világáról szóló műveket választja. Az életközlő irodalom azt ragadja meg, ami az eseménytörténet külső rétege alatt tartós, huzamos létű és közös, mivel mindennap jelen van, és mindenütt megtörténhet. Ezért áll közel hozzá Csizi Istvánnak és Vályi Klárának, később Fábíán Juliannának és Gvadány Józsefnek a kor

hétköznapijaiba bepillantást nyújtó verses levelezése, és azért áll közel hozzá a betokosodó rovarról, az álomról és a vízcseppről eleven verset író Vályi Nagy Ferenc.

Weöres irodalomszemléletének egy következő kategóriáját a 19. század eleji Kolozsvári Névtelen *Dal-vázlat*ához fűzött megjegyzéséből olvashatjuk ki. „Mintha az ős-zengés szólana meg, a formálódás kezdetén. Vagy eolhárfa, kertben kifeszített húr, amit nem penget más, csak a szél? Nem – ennél már emberibb hang, vágyakozóbb, de még ugyanolyan személytelen.” Ez a jegyzet Weöresnek ahhoz a pályakezdéstől szakadatlan jelenlévő, több évtizedes gondolatmenetéhez kapcsolódik, ami szerint a vers nem elsősorban a személyesség megnyilatkozására hivatott, s a személyes élménylíra csak közbeeső állomás a költészet történetében. Magasabb rendű nála az általános és közös emberi tartalmat megragadó személytelenség. A személytelenségnek azonban kétféle megnyilvánulása van: a didaktikus, objektív-oktató, moralizáló fogalmazás, ami művészi fogyatékoság jele, és az eleven, dinamikus személytelenség, ami nem élményt ír le, hanem élményt nyújt. Ez utóbbi Weöres verseszménye. Ez az objektivitás azonban nem egészen azonos az *Újhold* költői által meghonosított objektív lírával. Weöres szertelenebb és irracionálisabb, egyszersmind naturálisabb, részletesebb és talányosabb, és többet bíz a vers architektikus és zenei szerkezetére. Az *Újhold* személytelensége, tárgyiasága szikárabb, gondolatibb, egyértelműbb.

Az „ős-zengés” jelszavából nemcsak a szókapcsolat irracionális távlatba vezető első tagjára érdemes figyelmet fordítani, hanem a nagyon materiális másodikra is. Weöres szerint a költészet nem gondolat, nem filozófia, hanem zengés, hangzás, nyelvi kifejezés. A nyelvi funkcióra való összpontosítás, a formának tartalomként való megjelenése az a pont, ahol Weöres irodalomszemléletének lényegéhez jutunk el. Esztétikai közhely, hogy a tartalom csak formában nyer érvényességet, s még a csend versbeli szerepe is strukturált. Erről Weöres sem mond mást, de fejtetőre állítva a kérdést, magának a tartalmasságnak a megítélésében van más véleményen. A társadalmi tudat az irodalom történeti értékét csaknem kétszáz éve evidenciaszerűen a feladatátvállalás valamilyen formájának (közvetlen politizálás, moralizálás, filozofálás stb.) művészi megnyilatkozásában jelöli meg. Weöres költészete és irodalomszemlélete másfajta evidenciákhoz igazodik, s antológiájában ezeknek elődjait, szövetségeseit, hagyományait keresi részben tudatosan, részben csak ízlésének mozdulatait követve. A nála megtalálható másféle evidenciahálózat szerint a megformálás nem cél, hanem a nyelvi terjeszkedésnek, a világ nyelvi birtokbavételének eszköze.

A cél az emberi megismerés és érzékelés határainak kiterjesztése, eddig el nem ért övezetek bevonása és megművelése. A költészet tartalmassága ennek a célnak szolgálatával azonosul, azt jelenti, hogy a költészet részt vesz, közreműködik ennek az általános, minden korban továbbfolytatódó és megújuló funkciónak a betöltésében. Míg a feladatátvállaló irodalomtípus szélső esete, a váteszköltészet túlbecsüli a művész közvetlen társadalmi szerepét és lehetőségeit, Weöres ellenkezőleg jár el, és redukálja a költészet tartalmát. Az ő értelmezésében, s még inkább gyakorlatában, létrejön egy olyanfajta költészet, amely a nyelvépítés és formateremtés révén előmozdítja az általános célt, a világ nyelvi birtokbavételét, de ő maga nem veszi birtokba a világot. Ez a költészet, amelyhez Weöres verseinek egy része, egyik vonulata is tartozik, eltér a magyar hagyományban központi helyet betöltő irodalomtípustól, de nem nevezhető üresnek vagy tartalmatlannak. Tele van mozgással, dinamikával, részletmegfigyelésekkel, játékkal, varázslattal, naturális hűséggel, parázsló fantáziával. Nem a valóság teljes bemutatására vállalkozik, hanem a megismerés lehetőségének elősegítésére. Az immár hagyományos evidenciarendszerek számára ez fából vaskarika – az ő evidenciarendszerében azonban értelmes teljesség.

Weöres a Tíz-sorosok Mesterétől a vándordalosok rigmusain át a mesterkedők iskolájáig, Vályi Nagy Ferentől Czóbel Minkáig kihúz néhány szálat a magyar hagyományból, hogy a maga útját megerősítse és megvilágítsa. A szálakból egy másfajta evidencia-rendszer hálóját

szövi: dinamikus, eleven belső forma; funkcionális társadalmi-nemzeti tartalom; nyelvépítés; általános, eszkatológikus távlat és hétköznapiság; a személyességnél magasabb rendű személytelenség – íme egy-két körvonalazott eleme. A rendszer a magasirodalom néhány háttérben maradt, elfeledett vagy soha föl nem tárt jelenségére és a mesterkedők iskolájának elkeresztelt irodalmi „középre” támaszkodik. De azt is lehetne mondani, hogy a mesterkedők legjobb vonásai és azok magasirodalmi előzményei alkotják ennek a költészettípusnak a hagyományát, történelmi rokonságát, s az ő vonalát századunkban Weöres folytatja és valósítja meg. Persze sokfelé kísérletezik, egész költészete nem vonható be ebbe a körbe, de lírájának eddig legtöbb vitát kiváltó, legtalányosabb része nem más, mint a mesterkedők, az irodalmi „közép” hagyományainak kreatívvá változtatása, lehúzó súlyoktól való megszabadítása, megtisztítása, nagyfokú szellemi megemlése. Ezt a költészetet a lélek magasrendű szórakoztatásának lehet nevezni. A szót a zeneművészet jól ismeri, hiszen egy Bach-fűga, egy Haydn-vonósnégyes, egy Mozart-menüett, egy Beethoven-sonáta, egy Bartók-dal érzékelésünket nevelve, érzelmeket és ösztönöket humanizálva járul hozzá az emberi teljesedéshez, de a korábrázolást, valóságábrázolást, egyáltalán: ábrázolást nem lehet számon kérni tőle. A költészetnek is van egy ilyen, a zeneirodalom tulajdonságaihoz közelálló fajtája, ez Keats és Mallarmé hazájában jól látható, de nálunk majdnem mindig fényűzésszámba ment, s nem sok elismerést aratott a szellemi életben. Ezért virtuális irodalomnak kell ezt hívnunk, mert noha ötszáz éves hagyománya van, örökké elképzelt lehetőségekből élt, légvárakban lakott, és nem tudott kibontakozni. A történelem szorítása mindig erősebbnek bizonyult nála.

A Zrínyi-kortárs Esterházy Pál egyik verséről jegyzi meg Weöres, hogy „csupa idillikus örvendezés, csupa bizalom a jó termésben, mintha nem a török, tatár, német, hajdú paták gázolnák a mezőt”. A lélek magasrendű szórakoztatásának egész költészettípusát ez a virtualitás jellemzi. A gondokkal, bajokkal szembenező költő mellett időnként ott áll a másik, aki elnéz a történelem, a nemzet, a haza sötét felhői fölött, és a hétköznapok bűdös-csodás realizmusában a lélek megművelésére váró tereit keresi. A Tíz-sorosok Mesterének, Ecsedi Báthory Istvánnak, Esterházy Pálnak és a többieknek mindig megszakadt a hagyománya, ez a költészettípus nem tudott folytonosságot teremteni, de bűvópatakként elő-előtört. Huzamosan csak egy alacsonyabb irodalmi rétegben, a mesterkedők iskolájában tartotta magát, majd hosszú időre ismét eltűnt, Czóbel Minkánál még újra fölbukkant, aztán a mi századunkban folytatódik tovább. S hogy folytatódhassék, Weöres Sándor előhívja a homályból ennek a sokszor megszakadt és sokszor megbukott hagyománynak a dokumentumait. De hogy a köztudat mennyire fogadja be ezt a „másfajta” irodalmat, azon a hajlandóságon önmagát és korát veti próba alá.

1977

MŰVEK

BALÁZS BÉLA *DIALÓGUSA*

Balázs Béla egyszerre készült esztéta-filozófusnak, irodalomtörténésznek, drámaírónak, költőnek, novellistának, regényírónak. Babitsot kivéve nincs is nemzedékének még egy tagja, aki oly eltökélten kísérletezett volna egyszerre ilyen sok irányban és kísérletezését az elméleti megfontolások oly tudatossága járta volna át, mint az övét. Nemzedékükből – Lukács Györgyöt is beleértve – ő készíti el (1906-1907 folyamán) az első esztétikai koncepcióvázlatot (*Halálesztétika*, 1908). Ennek az első könyvének megjelenésére már elkészül első drámájával, a *Dr. Szélpál Margittal*, ezt naplójának tanúsága szerint 1906 decemberében fejezi be. Ugyancsak a naplóban olvasható, hogy 1907-ben kezd el foglalkozni az európai irodalomban Perrault óta jól ismert „Kékszakállú”-motívummal (a témát Maeterlinck és Anatole France is feldolgozza abban az időben), 1906-tól írja Hebbelről szóló egyetemi disszertációját, mely 1909-ben jelenik meg az Egyetemes Philológiai Közlönyben. Bontakozó esztétikai nézeteinek fontos állomása, a Nyugat első évfolyamában megjelent Maeterlinck-tanulmány: benne körvonalazódik (egy Maeterlinckről szóló könyv ismertetése kapcsán) a cselekménynélküli drámaiságnak, a mozdulatlanságnak és a csend misztériumának gondolata. 1908-1909-ben verseivel szerepel A Holnap két kötetében, első önálló verseskötönyve *A vándor énekel* 1911-ben jelenik meg. Közben 1909-ben megírja *Az utolsó nap* című történelmi drámáját, 1910-ben pedig befejezi *A Kékszakállú herceg várát*. Ez utóbbi először a Bárdos Artúr szerkesztette Színjáték című folyóiratban jelenik meg – Osvát nem hajlandó közreadni a Nyugatban – a következő esztendőben Bartók szövegkönyvéül választja (1911 szeptemberében készül el operájával, de csak 1917-ben mutatják be), másodszor Balázs *Misztériumok* című kötetében lát kisebb-nagyobb korrekciókkal napvilágot 1912-ben. A kötetről, melyben a *Kékszakállú* mellett még két misztériumjáték, *A tündér* és *A Szent Szűz vére* szerepel, Babits ír kritikát a Nyugatban 1913-ban. Írására Lukács György válaszol s kettőjük között a korai Nyugat egyik legfontosabb elméleti-esztétikai vitája bontakozik ki. Ugyancsak 1913-ban a Nyugat részletet közöl második társadalmi drámájából, a *Halálos fiatalságból*, s megjelenik első önálló szépprózai könyve, a *Történet a Logody utcáról, a tavaszról, a halálról és a messzeségről* (ami egyébként 1910-ben megjelent már a Renaissance hasábjain).

1906-8 és 1913 között játszódik le Balázs írói pályájának első és alighanem mindvégig legtermékenyebb, legértékesebb és legérdekesebb periódusa. Ezt az első korszakot 1908-tól keretezi és átszövi egy, a szakirodalomban kevésbé méltányolt, a nagyközönség által pedig alig ismert mű, a *Dialógus a dialógusról*. Ez a már pontosabb műfaji meghatározásával is nehézségeket támasztó írásmű három részben készült és a Nyugatban jelent meg 1908-ban, 1909-ben és 1911-ben. A Nyugat az írásmű jellegét értelmezve tartalomjegyzékében a cikkek rovatában szerepeltette, a Galambos-féle Nyugat-repertórium viszont a színművek közé vette föl. Színműkísérlet vagy esszé? Modern polgári környezetbe helyezett platóni dialógus, vagy filozófiai tételek felmondására csupaszított dráma? Az első két rész színpadi szcenírozása nem lehet megtévesztő: nem igazi dráma ez, hanem párbeszédes formában előadott értekezés, melyben az elképzelt jelenetezés mégis némi keretező, tartalmi szerepet tölt be. Késő este van, fiatal szerelmespár ül a leány szobájában. A szobában szőnyeg, kerevet, sok párna, ám Mihály és Márta legfeljebb egymás kezét érintik meg néha, a jelenet fojtott erotikája elvont bölcséleti párbeszédbe szublimálódik. Ez folytatódik aztán a második részben, ahol egy társaságba csöppenve immár többedmagukkal áldoznak az absztrakt gondolatok oltárán. A harmadik részben ismét kettesben beszélgetnek tovább. Színpadi alaphelyzetként inkább humorosan hat nagy és mélységes bölcselkedésük, intellektuális lelkesültségük, ám ismerve Balázs levelezését és 1903-tól vezetett naplóját olvasva, a jelenetekben még hétköznapi valóságának mozzanatait is föl lehet lelteni. De természetesen nem ebben rejlik az írásmű

értéke, hanem a gondolkísérlet távlatosságában és abban az igényes erőfeszítésben, hogy sok helyről, eklektikusan összeszedett filozofikumát eredeti egésszé gyúrja össze.

*

A fiatal Balázs egyszerre kísérletezik filozófiai traktátussal, esztétikai tanulmánnyal, versekkel, drámával, prózai művekkel. Mindegyikhez úgy nyúl hozzá, hogy keresi benne formájának lényegiségét s ezen keresztül magának a formának és formaadásnak, a lényegét. A bölcseleti hatások sokasága éri, s eklektikusan válogat Schopenhauer, Nietzsche, Simmel, Bergson, Mach, Avenarius és mások (bár nem idézi, de feltehetően – közvetve vagy közvetlenül – pl. Dilthey) gondolataiból, ahogy beállítódása megkívánja. Alapállása szubsztancialista; a lényegiséget transzcendentálisan képzei el, olyasvalaminek, ami a művek alapját képezve valami rajtuk túlmutató általános létezőhöz kapcsolja őket. Míg a korai Babits többé-kevésbé következetesen használja az amerikai pragmatizmusnak és az európai életfilozófiáknak, mindenekelőtt Bergsonnak az életszerűségről, mint mozgásról szóló nézeteit, addig Balázs kezdettől a mozgásfolyamatból ismeretelméletileg valamiképp kiragadható, létében viszont afölött álló, azt magában foglaló mozdulatlanságban véli megfogalmazhatónak a keresett lényegét. Még később, a marxista korszakának elején *A színjáték elméletének* 1922-es bécsi kiadásában is egy – 1920-ban lejátszódott – pétervári kommunista ünnepi ceremónia elemzéséből azt a következtetést vonja le, hogy a totalitás lényege szerint „álló állapot szigetje az élet folyójában”. A gondolat eredete a pályakezdés éveire, szellemtörténeti indíttatású szubsztancializmusához vezet. E szubsztancializmus olyan felfogás irányába vezeti Balázst – nem kis mértékben Simmel inspirációjára –, hogy a hozzá kapcsolódó totalitás-eszme és zártság transzcendenciaként működve a töredékes művekben is megvalósulhat, mint erről 1909-ben a Nyugat hasábjain folytatásokban megjelent *Művészetfilozófiai töredékekben* beszámol.

Már a *Halálesztétikában* önmagán túlmutatónak fogja fel a művészetet. Nem immanenciáját keresi, hanem transzcendenciáját akarja megragadni. Nem arra törekszik, hogy valami nagyon sajátlagosat mutasson ki benne, ami minden mástól elhatárolja, hanem arra, hogy nagyon általánosat lásson bele, olyasvalamit, amivel a művészet szinte mindent magába tud fogadni. Így jut el ahhoz a meghatározáshoz, hogy „a művészet az élet öntudata”. A *Dialógus* jelentősége abban rejlik, hogy ebben talál rá egy olyan princípiumra, amely – noha látszólag csak a dráma formájához tartozik – mégis minden formálás mélyén meghúzódik. Ez a minden formának és léleknek alapformája a dialógus. A *Dialógus a dialógusról* nem egyszerűen párbeszédes formában írott dramaturgiai eszmefuttatás, mely az őt ebben az időben különösen izgató műfaj, a dráma alapját képező párbeszédeség természetét kutatja. Ez az értekezése elsősorban az életlényegiségről szóló eszmefuttatás, mely életlényegiséget éppen a drámának is alapját képező dialógus-formában találja meg. A dialógus eszerint túllép a dráma műfaján és magát az életet is átjárja: az Én és a világ alapproblémái a dialógusnak, mint érintkezésnek és viszonynak az elemzésével világíthatók meg. S hogy lehetne a dialógusról hozzá illőbb módon értekezni, mint dialógusformában? Innen az írásmű párbeszédes jelenetezése. De a dráma, mint irodalmi és színpadi forma csak kiindulás gyanánt szerepel a gondolatmenet előtt és később csak érintőlegesen kerül benne szóba. Igaz, nem súlytalanul.

Balázs szubsztancialista és akárcsak a *Halálesztétikában*, ezúttal is az általánosan érvényeset, az alapvető lényegiséget boncolgatja. Mégpedig nem hirtelen támadt gondolatmenetként, hanem inkább összefoglalás gyanánt. A párbeszédes értekezés nem egy részleteleme már olvasható naplójának a megelőző években papírra vetett megjegyzései között. Alapmagatartása, említett szubsztancialista beállítottsága már évekkel korábban, 1904-1905 körül rögzítődik. A lényegiség valódi létezésébe vetett meggyőződés, a filozófiai pszichologizmus iránti érdeklődés, a drámának tulajdonított kitüntetett szerep, a formakérdésnek, mint elsősorban a drámai formának a kérdése, a szubjektum kettőző volta, az, hogy a világ poézissé olvad a szá-

mára: ezek mind megjelennek a napló bejegyzéseiben. Megjelenik a pozitivizmus hatása és a vele való következetes hadakozás. A pozitivistá relativizmus és az avval rokon impresszionizmus a benyomások záporozó sokaságáról beszél, egymással egyenértékű jelenségek végtelen sorozatáról, szüntelen változásról, melynek nincs sem megnevezhető oka, sem meghatározható iránya. A szubsztancialista okot, irányt, lényegét keres. Szerinte a formának csak mint lelki lényegnek van létjogosultsága. A lelki lényegiség pedig az élet lényegiségében keresendő, mert egy és egyetlen lényegiség van. A művészet ebből részesül, más szóval lényege részét alkotja „a” lényegiségnek. Mi a drámának már ránézésre is meghatározó formai jellegzetessége? A párbeszédekesség, a dialógus. Ennek azonban csak az ad általánosabb szerepet, ha formájával is, sőt éppen formájával valami szubsztancialitást hordoz, ha formaként az életlényeg részét képezi. Vagyis a drámát mint irodalmi megnyilvánulást az hitelesíti, ha az alapját képező dialógus az élet meghatározottságai közé tartozik. A dialógus lényegének egyszersmind életlényegnek kell lennie. Először tisztázni kell tehát, hogy a dialógus elvileg életlényeg-e, aztán tisztázni kell, hogy megvalósítható-e az életlényeg alkotó dialógus vagy csak, mint elvi lehetőség áll fenn.

Az első kérdésre határozott igent mond az írásmű, a másodikkal kapcsolatban azonban kétségeket vet fel. A dialógus életlényeg, mert két lélek eggyé válását jelenti. Az „Egy” princípiumát szolgálja. Az ebben a értelemben felfogott dialógus azonban nem biztos, hogy megvalósítható. Márta, aki a Mihály nézeteivel elégedetlenkedő antagonista szerepét tölti be a szcenírozott dialógusban, azt mondja, hogy az igazi beszélgetésben nem eshet szó semmiről, ami a beszélgetés előtt történt, mert az igazi beszélgetés misztériumszerű egyesülése két léleknek. Ebben pedig nincs helye az egyik vagy a másik fél emlékeinek. Az emlék és élmény a lélekegyesülést megbontó különvalóságot hozza be a dialógusba. Az emlék és élmény a magányos Én-hez tartozik, a dialógus pedig lényege szerint egymás felé fordítja és kinyitja a két Én önmagába záródását. Mihály még tovább megy, más a beszélés, mondja és más a dialógus. A dialógushoz talán nem is kell beszélni. A „dialógus a történelem centrális, sőt egyetlen igazi eseménye”. S a beszéd ennek korántsem egyetlen lehetősége. Sőt, beszéd nélkül is lehet dialogizálni. Balázs Béla evvel a gondolattal korábbi Maeterlinck-cikkének fonalát veszi fel. A beszéd nélküli dialogizálás tükörképe a beszélve hallgatás. Csak beszélve lehet igazán hallgatni. A dialógus, mint a szó is mutatja két lélek aktusa, sőt, Mihály, Mártát megbotránkoztatva azt mondja, hogy a dialógus a tudat életében az, ami a természetében a koitusz. (Márta itt Mihály szájára üt.) A beszélés ebben az egyesülésben legtöbbször megjelenteti a „harmadikat”. A magányos, különálló szubjektumot. Márpedig a dialógus célja és értelme éppen a magányos szubjektum különállásának felszámolása lenne. A dialogicitás tehát mint általános világelv merül fel Balázs traktátusában, de olyan világelv, amely alapvetően az individuum és a szubjektum problémájával van kapcsolatban.

*

Balázs Bélát – a hazai bölcséletet tekintve – meglepően korán megérinti a dialogicitás-elv, és az a gondolat, amely majd a 20-as évektől kezdve megpróbálja diametriálisan elfordítani a hegelianus tételezésű objektum-szubjektum viszonyt és áthelyezni dilemmatikusságát az Én – Te-viszonyba. Ebner, Rosenzweig, Buber dolgozza ki ennek alapjait, s tőlük halad előre e gondolat Lévinasig. A dialogicitás közben alapvető tényező lesz a modern filozófiában, s ugyancsak a 20-as évektől, Heideggertől kezdve mintegy magába olvasztja Hegel dialektikafogalmát. Balázs mindennek előtte van még s az alighanem Simmeltől származó indíttatások csak a premodern szubjektum-kérdésig s abban is az elidegenedés-problémához vezetnek el. Esztétikailag pedig ahhoz, az abban a korban minden költői kifejezés mélyén feltárulkozó kérdésig, hogy meghaladhatók-e a romantikában kimunkált Én nézőpont-változatai vagy feltörhetetlenül rázárulnak ezek horizontjai a költőre. Babits is éppen evvel küszködik ebben az időben. A dialógusban szereplő Mihály a szkepszis hangján szól erről, és szinte a „csak én

birok versemnek hőse lenni” szavait fogalmazza meg, ugyanabban az évben, de néhány hónappal korábban, mint Babits. A *lírikus epilógja* december 25-én jelenik meg a Szeged és Vidéke hasábjain (akkor még *Csak én* címmel), Balázs írásának első részét a Nyugat szeptember 16-i száma közli. Babits a költői kifejezés lehetőségeiről beszél, Balázs tágabb körben gondolkodva az Én létezésének moduszait keresi. Igazi, ideális dialógus nem létezik – adja a jelenetbeli Mihály szájába a szavakat – „teli érzed magaddal az egész világot /.../ hol a másik? (...) Milyen szimplán és banálisan hangzik, hogy csak azt értjük meg igazán, amiben magunkra ismerünk.” Áttörhetetlenül körül vagyunk falazva magunkkal. Mindenbe önmagunkat vetítjük bele, s a Másik talán nem is létezik, vagy éppen a Másik is mi magunk vagyunk. „Talán ugyanaz a millió lélek vagyunk mindnyájan, ugyanannak a millió léleknek kaleidoszkóp képe? (...) Szuggesztíó és jellemváltozás és örület és minden titkunk benne kavargok ebben az örvényben. – Ugyanaz a millió lélek vagyunk valamennyien, de egy részét objektiváljuk a dialógussal. Ebből születik egységünk hite, az Én, ebből születik a Másik. Innen az olthatatlan szomorú vágy a Másik után.”

Nem létezik ideális dialógus, olyan dialógus, amelyben az Én és a Másik lelke egybeolvad. Ennek az idealitásnak csak a hite van megadva. Balázs szubsztancializmusa ebben az időben merőben irracionális. Az individuum, a személyiség-integráció mint kitörhetetlenség a magányból, mint körülfalazottság, mint az „individuáció örök tragikus harca” artikulálódik írásában. Feloldódás, összeolvadás csak az Én felszámolásával volna lehetséges. Vagy, vagy. Vagy a lélek átjárhatatlan magánya, vagy az Én szétporladása. Balázs értekezése nem lenne igazán jelentős, ha csak idáig jutna el. A dilemmának ezen a kiélezett pontján azonban felvetődik egy figyelemre méltó gondolat. A kor irodalmát Európa-szerte átjárja a Doppél-genger-motívum. Legtöbbször, mint a romantikából örökölt fantasztikum-forrás szerepel, az írók érdekes témalehetőségként használják. Balázs a megkettőződés forrását abban látja, hogy az Én csak önmaga kivetítődéséhez jut el, nem az igazi Másikhoz. Tulajdonképpen csak önmaga az, akit a Másiknak lát. A valóságos, megvalósuló dialógusokban az Én nem a beszélgetőtárral kerül benső kapcsolatba, csak korábbi önmagát tárgyasítja. Nem a kettőből jön létre az Egy, hanem csupán a magányos Én kettőződik meg. Ez a kettőzöttség pedig éppen ellentéte a dialógus-ideálnak, amely az Én és a Másik, vagyis két valóságos személy önmegtartását és mégis egybeolvadását jelentené. Ebben rejlik az igazi dialógus megvalósíthatatlansága: a kettőből – Mihály szavai szerint – nem lesz egy.

Ez az individuáció tragédiája. Ennek felismerése azonban poétikai vívmány is lehet: innen indul majd el a tárgyas költészet kísérlete. Ha a Másik, voltaképpen az Én kivetített formája, akkor érdemes erre az objektivált formára több figyelmet fordítani. Mintegy fordítottja, tükörképe ez annak a gondolatnak, amelyet Rimbaud vetett fel, amikor azt írta, hogy „az ÉN az mindig valami más”. A Másik az mindig az Én, mondja az értekezéssel Balázs, aki szkeptikusabb abban a tekintetben, hogy meg lehet-e szabadulni a romantikusan tételezett személyiség fogalmától és e fogalom dilemmáitól. A tárgyas költészet nagy eredményeket hoz a későbbi évtizedekben, de nem képes tisztázni az individuumnak és a szubjektumnak a korai romantika óta fel-felmerülő problémáit. Balázs a hazai kísérletezések elején állva, már itt, a kezdet kezdetén megpróbálja megfogalmazni a kísérletezés lényegi – személyiségi és személyközi – megoldásainak kétségeit. Kétséges, hogy bármiféle beszéd révén el lehet jutni az Én örök monológiájából az igazi dialógushoz. Tárgyakra gondolva, tárgyakról beszélve is csak önnön száz lelkünket osztogatjuk szét. „A fétisizmus a magányosok vallása” – mondja Mihály. Márta reménykedőbb nála. Ő arra gondol, hogy ha a beszéd nem is, de talán egy más jelrendszer, talán a zene képes megteremteni az Én és a Te, az Én és a Másik igazi lelki kapcsolatát. A tárgyak fétisekhez vezetnek és minden köben, amelyhez ragaszkodunk, továbbra is csak önmagunkba zárt énünket vetítjük bele. Az irodalom és a beszéd nem képes igazi megoldásra. De a zene talán igen. Talán a zenében sikerül a két Én egybeolvasztása. Túl

a nyelven és gondolon. Balázs fölvetett alternatívája a tudaton és intellektualitáson felül-emelkedő tiszta érzelem. A dilemmák feloldhatatlanságából menekülés ez vissza a romantika mélyére. Babitsnál majd évekkel később, mint a beszélő vers és a zenélő vers kettőssége artikulálódik hasonló dilemma a *Recitativ* írásakor.

A dialógus életjelentősége elsősorban a személyiség-kérdéssel kapcsolatban merül fel Balázs értekezésében, mégpedig alighanem Simmel hatására az elidegenedéssel összefüggésben. Úgy vetődik fel, mint a magányosságból, elidegenedettségből való kitörés kudarcra ítélt próbálkozása, amely azonban mégis jótékony hatást fejt ki, ha a megoldhatóság valamiféle reménységévé, hitévé szűrődik le. A dialógus ilyenén életszerepe mellett hangsúlyozottan szerepel Balázs értekezésében a dialógus alapjának, magának a nyelvnek a mibenléte is. Ezen a téren azonban a szubsztancialista gondolkodás és a pozitívista-impresszionista relativizmus – egymással még érintkező, egyszersmind egymástól már elváló – határterületén jár. A nyelvet fenntartás nélkül azonosítja a beszéddel – hiszen vizsgált tárgya, a dialógus, mint valóságos, élő beszélgetés kerül értekezésében elemzésre. Így a nyelv azonos a beszéddel, alapegysége pedig a szó: a kimondott szó pedig innen mintegy visszafelé haladva szinonimája lesz a nyelvnek. Balázs a nyelvről alapvetően a korabeli pszichologista nyelvfelfogás módján gondolkodik, a nyelv szinonimájaként használt szót képzet-kifejezésként határozza meg. A nyers érzelem előbb képpé, képzetté válik s ezt a képet, képzetet fejezi ki – különböző nyelveken különféle formában – a szó.

*

A *Dialógus* szerint szubsztancialitása az érzelemnek van, a nyelvnek nincs. Mégis a szó közvetettségében, áttételességében vagyunk benne. Evvel kapcsolatban Mihály arról beszél, hogy a szó súlypontja nem fogalmi tartalmában van, hanem a kimondás pillanatát érzékeltető hangulatában rejlik. Az Én mindig egy lélekhangulatban testesül meg, s ennek kifejezéséhez kell szót keresni. A szó, a nyelv így csak instrumentum: az ember válogat a szavak között, keresi a megfelelő szót, vár rá. Az Én a szó közvetettségében képes megnyilatkozni, a lélekhangulat közvetett kifejezése révén. Az értekezésből ezen a ponton nem derül ki, hogy az Én vajon csak lélekhangulat, vagy a lélekhangulat csak egyik attribútuma az Én lényegiségének. Ellentmondásosan keveredik itt az impresszionista személyiségfelfogás a szubsztancializmussal. Poétikai szempontból azonban fontosabb ennél a szó közvetettségének, mint akadályozó tényezőnek a tudatosulása: a premodern irodalom törekvései közé tartozik ugyanis az a célkitűzés, hogy a jel jelölő mivoltát minél közvetlenebbé tegye, és minél inkább előtérbe helyezze a jelanyag materialitását. Ez a törekvés ellentéte az allegorizálásnak, annak a fajta jelhasználatnak, amely éppen a távolságot, jel és jelentés distanciáját kívánja érzékeltetni.

A Balázs értekezésében boncolgatott jelhasználat éppen a távolság minimalizálását, sőt felszámolását tartja kívánatosnak. Már-már némely avantgárd nyelvalkalmazási technika előképének lehetne nevezni azt a gondolatot, amelyet Mihály vet föl a szó atematizálásáról. A beszélgetés elején Mihály és Márta már leszögezi, hogy a dialógusban valami újnak kell történnie a két beszélgető partnerrel, ami azt jelenti, hogy nem hozhatják magukkal korábbi élményeiket és emlékeiket, mert ezekkel csak konzerválják az énjük amúgy is tragikus bezárt-ságát. A beszélgetés vége felé ez a gondolat, úgy folytatódik, hogy mindenféle, már előbb létező témához kapcsolódó dialógus az izoláció eszköze. Ha a téma tudatosul, akkor már nem egymásra figyelnek az emberek, hanem a témára. A tematikus beszéd pedig nemcsak a lelkek egybeolvasztó találkozását akadályozza, hanem a magába záródó Én kifejezésére is alkalmatlan. A témába nem fér bele az Én. A tematikus beszédben a szó részint túlfut a szubjektumon, részint belül marad lelkének körén. Több is, kevesebb is nála. Csak az a beszélés képes kifejezni a lélekhangulatot, csak az a beszélés képes kapcsolatot teremteni a másikkal, amely nem máshonnan hozza a témát, hanem ott és akkor keletkezik. Balázs evvel a pszichologista nyelvfelfogás felől a nyelvi aktualizáció, a szó, a mondat, a beszéd (szöveg) friss, születési

állapotában rejlő kifejezési ereje felé fordítja a figyelmet. Ami majd a premodernségen túl kerül igazán előtérbe.

Az értekezés vibráló gondolathalmazában sok mindenről szó esik, még a korabeli feminizmus általánosabb, filozofikusabb problémái is előkerülnek. Nem társadalmi és politikai összefüggései kerülnek szóba, hanem a tárgyból adódóan a női és férfi beszédmód, nyelvhasználat egymástól való eltérő dimenziója vetődik fel. A női beszéd, mint amely közelebb áll a dialógusteremtéshez, mert hajlamosabb mellőzni a fogalmi és gondolati tartalmat. A nő lelki tartalmának nem a gondolat az egyetlen kifejezése, a nő lehet sokkal több, mint amennyit az agyveleje segítségével ki tud fejezni. Az értekezésnek ez a nyilvánvalóan Otto Weininger hatására valló tematikai kiágazása fordítja a gondolatmenetet a színpad felé. A nem-tematikus, nem-rationális női beszéd a színpadon lehet igazán termékeny a művészetek között. A színészet, ahol a testiség a lelki kifejezés fő eszköze, a színpad az a művészet, melyben a nő nemhogy egyenrangú a férfivel, de fölötte is áll. Csak a nagy színésznőkből, mint Eleonora Duse, árad az a fajta anyagtalan kisugárzás, mely közel áll a témanélküli dialógus, az igazi dialógus ideáljához. De ez árad egy másik művészetből, a szalonok művészetéből is. Mert a szalon is beszélgetés-helyet teremtő művészet, akárcsak a színpad. S nem véletlen, hogy ezt a beszélgetés-helyet szinte mindig nők tartották fenn.

Mihály még tovább általánosítva ezt a gondolatot azt mondja, hogy egy-egy ilyen kisugárzó asszony sugárkörében tudják levetni a férfiak magányosságuk páncélját. Ilyen sugárkörben jöhet létre érintkezés emberek között. A szalon már egyfajta szekta. Felekezet, ahol az igéből vallás jöhet létre. Balázs evvel nyilvánvalóan visszakapcsolódik gondolat kísérletezésének a *Halálesztikában* nyomatékosan ismételt nézetéhez, miszerint a szubsztancialista lényegkeresés szükségképp transzcendentális dimenziókba húzódik, s kitüntetett szerepet tölt be benne a vallás. A női princípium e dicséretével és a szalonok szektaszerűségével azonban messze elkanyarodik a második rész többszereplős beszélgetése az eredeti témától, a dialógus szubsztancialista felfogású életelvétől. Az egyik szereplő szóvá is teszi ezt, jelezve, hogy Balázs tudatában van a hosszú kitérőnek. A kitérő után igyekszik is visszakerülni a szecenírozott alaphelyzethez, s ennek érdekében a kezdő gondolatoknak az individualitás-kérdést illető kritikai szigorúságát is feloldja. Mintha a filozófus maga elé engedné végül a drámaíró, aki le akar zárni egy színpadi formában elképzelt jelenetet, amelynek az a tartalmi – szinte tanítás-szerű – mondanivalója, hogy a dialógusra való őszinte törekvés már önmagában közelebb képes hozni egymáshoz az embereket. Ennek értelmében a jól végzett beszélgetés mintegy jutalmaképpen a szecenírozott értekezés a szerelmespár happy endjével fejeződik be. Hiszen az alaphelyzet szerint Márta nem elvont okoskodások szálait kívánta bogozni, hanem a szerelem egyszerű szavait várta az őt meglátogató Mihálytól. Végül a dialógusról szóló dialógus – ha kissé bonyolult formában is – de ennek volt felfogható számára, s az elvontságokba egyre inkább belevesző Mihály is megérti – igaz, a pragmatikusan bölcs Emma interpretációs segítségével – hogy Márta egész esti viselkedése ugyancsak vallomás volt.

*

A színpadiasan megkomponált befejezéssel azonban nem ér véget az értekezés. Balázs naplójában nincs jele annak, hogy a második rész 1909-ben történt megírásakor még egy részt készült volna hozzátoldani az addig „kétfelvonásos” beszélgetés-drámához. Sőt, a második rész zárósorai valódi befejezésként hatnak. A második rész megjelenése után egy évvel, egy 1910 februárjában Lukács Györgyhez írott levelében mégis felveti egy harmadik rész tervét. Ezt aztán az év során el is készíti és átadja a Nyugatnak, folyóirat pedig 1911 márciusában adja közre. Ez a harmadik rész sok mindenben különbözik az egymással több szerves gondolati szállal összekötött első kettőtől. Nemcsak a színpadi szecenírozás mozzanatai redukálódnak benne egy néhány soros helyszín-leírásra, hanem a téma is más irányt vesz. Az első két rész a hegeli értelemben vett „boldogtalan tudattal” küszködött, most a „megbékélés” felé

indul el. Nemcsak azért, hogy Márta hajlik arra, hogy beletörődjék az igazi dialógus lehetlenségébe: ha a dialógusban – mondja – soha nem érhetjük el a Másikat, mivel az mindig önmagunk kivetítődése marad, ő megelégszik avval, hogy Mihály egyik víziója legyen. A „megbékélés”-eszméje azáltal kerül közel a harmadik rész gondolatmenetéhez, hogy kezdi felszámolni a rideg filozófiai oppozíciókat. Az életet – mondja Mihály – nem ismerni kell, hanem élni. A világ végső, nagy egészében úgyis egyek vagyunk, az Én problematikuságát teremtő erőként is fel lehet fogni. Balázs Naplójában már 1905-től kezdve felmerül az a gondolat, hogy a drámának problémákra kell épülnie és az igazi probléma mindig valami nem megoldható feladatot vet fel. A dialógus-elv, mint nem megoldható probléma ezért lehet művészileg cselekvés-indító. Az első két rész simmeli elidegenedés-centruikusságát ebben a harmadik részben kezdi felváltani egy művészi-esztétikai értelemben felfogott akcionizmus. Szemben a pusztán szenzuális esztétizmussal Balázs esztétizmusa filozófiai szubsztancializmusra épülő akcionizmusként fogalmazódik meg. Ennek kifejtése érdekében tolódik háttérbe az Én és a Másik és kerül helyettük előtérbe a harmadik, a „láthatatlan lélek”. A kérdés ebben a részben már nem az, hogy az Én találkozhat-e egy másik Énnel, vagy csak mindig önmagát vetíti ki a másikra, A kérdés előtérbe itt maga a viszony kerül. A viszony, amely úgy viselkedik, mint egy harmadik személy, s ezt a harmadikat nevezi láthatatlan léleknek. Balázs Lukácsal való levelezésében jön rá arra a gondolatra, amit itt bővebben kifejt: az emberek közti viszonyok általában rendíthetetlenek, egyértelműek lesznek és állandósulnak. Az érzésekből, viselkedési szokásokból álló viszony, amely két ember között kialakul, olyan, mintha létezne egy harmadik személy, aki összeköti őket. A viszony objektiválódik, olyan mint az ornamentális formák közötti üres tér, amely ugyancsak ornamentális formát rajzol ki. A láthatatlan lélek felől nézve az Én és a Másik az üres hely, az Én és a Másik felől pedig ez a harmadik az. Balázs gondolatának kifejtése érdekében – eléggé rabulisztikus módon – megpróbálja összekapcsolni a maga szubsztancializmusát, metafizikai irányultságát Mach impresszionista relativizmusával és Avenarius empiriokriticizmusával. Míg az első két rész az áttörhetetlen, tragikusan monológba záródó Én-ről beszélt, itt a megdermedt viszonyról van szó. Nem az Én áttörhetetlen, hanem a viszony. „És talán minden tragédia csak felnövés – mondja Mihály –, melyben egy elmúlt viszony, egy láthatatlan lélek gyilkol.”

A *Dialógus* harmadik részét Balázs már a *Kékszakállú* befejezése után írja: annak tapasztalatai dolgoznak benne. Ott a vár a lezárt szobákkal jeleníti meg azt az interperszonális teret, amely itt a beszélgetésben misztikus harmadik személlyé lép elő. A „láthatatlan lélek” a kiépülő interperszonalitás, mely magába foglalja az emlékeket is. A viszony, melyről szó van, lehet szerelem és lehet barátság. Mihály – érdekes fordulattal – a barátságot tartja többre. A szerelem eszköz, a folytatás eszköze, azért van, hogy egy másik szülessék. A szerelem végtelen láncolat, s ennek mentén nem lehet eljutni a metafizikusan tételezett egészhez. A barátság viszont az értelem, az öntudat műve és az öntudat egy ponton áttörheti a dolgok végtelen láncát. Az egész nem mozgásszerű, a világegész mozdulatlan, nem folytatható. Balázs szubsztancializmusa távol van attól a mozgáscentrikus bergsonizmustól, amely a korabeli Babitsra hat. Szellemtörténeti szubsztancializmusával mégis távol attól a teremtés-esztétika felé vezető gondolattól, mely ekkortájt Babitsot is foglalkoztatja, őt éppen Bergson tükrözés-felfogása felől. Az Én konstruálja a Másikat – mondatja Balázs az írásmű befejező gondolat sorában Mihállyal. A dialógusban nem jön létre az Én és a Másik igazi, lelket egybeolvasztó találkozása, mert a benne megjelenő Másik az Én konstrukciója. De tulajdonképpen minden konstrukció. Továbbá minden konstrukció összemérés és értékelés. Még tovább menve: minden érzékelés lényegében konstrukción alapul.

Ezen a ponton elválik Balázs felfogása az empiriokriticizmustól: a tapasztalás nem végső instancia, hanem a tudati konstrukció eredménye. A *Dialógus* más helyein többször is helyeslőleg hivatkozik Avenariusra és idézi Machot is. Itt azonban eltávolodik tőlük. Az

empirio-kriticizmus arra törekszik, hogy kiszűrjön a gondolkodásból mindent, ami értékelés, mindent, ami nem a tiszta érzékelés adata. A szellemtörténet és különösen a fenomenológia éppen az ellenkezőt javasolja: kiszűrni a tudatból mindent, ami nem tisztán tudati. A tudatnak és az értékelésnek az érzékelés fölé emelésében alighanem már azok a bölcseleti irányok érintik meg Balázst, amelyekkel Zalai Béla is kísérletezik a maga Brentanótól és Meinongtól Husserl felé vezető (sőt néha Husserlt meg is előző) útján. Ha viszont minden konstrukció – vonja le Balázs a következtetést – akkor elmosódik a határ élet és művészet között. Márta úgy konstruálja magában Mihályt, ahogy Mihály (aki az írásmű fikciója szerint író) a regényalakjait.

„Hol a színpad: kint-e vagy bent, / Urak, asszonyságok?” – kérdi a regős a *Kékszakállú* prologusában. A *Dialógus* befejező része ezt a gondolatot még tovább alakítja. Nemcsak meghatározhatatlanná válik a határ kinn és benn, lélek és valóság, művészet és élet között, hanem lényegében a „kint”-hez tartozik, minden „benn”, a „lélek”, a „művészet” – és ami egybefoglalja őket: a tudat – alkotása. Az alkotó, konstruktív tudat alapján nevezi el Balázs a világ-felfogását pánpoézisnek. Evvel a szóval jelzi odatartozását a kor esztétizmusához, de jelzi egyszersmind eltérését is az esztétizmus pusztán kontemplatív, érzékelő, világízlő pozíciójától. Az írásműben többször hivatkozik Schopenhauerre, de a pánpoézis fogalma, amelyhez végül eljut a bonyolult gondolatmenet eléggé összekuszálódó szálai mentén, nem hasonlít Schopenhauer nirvánaszerű képzet (Vorstellung)-fogalmára.

A pánpoézis határfogalom. A konstrukció gondolatával Balázs 1911 táján elérkezik ahhoz a határvonalhoz, amely a premodernségnek az avantgárd felé eső határa; filozófiai indíttatású megfontolásai révén – az esztétizmuson belül – elérkezik ahhoz a határhoz, amely a művészet etikai felfogását, az esztétikum-teremtés étoszát jelenti. Filozófiai megfontolásainak ötlethalmaznak nevezhető gomolygásában pedig olyan mozzanatok is fölmerülnek, melyek 20-as évek európai bölcseletében bontakoznak majd ki.

*

Nem tudni, mit értett meg a korabeli olvasó Balázs értekezéséből. Fennmaradt azonban egy későbbi dokumentum, amely kongeniális értelmezése Balázs sokfelé elágazó gondolatmenetének éppen filozófiai gondolatait illetően. Ez a dokumentum Karinthy Frigyes kritikája, amelyet 1913-ban írt, abból az alakalomból, hogy a *Dialógus a dialógusról* könyv alakban is megjelent. Karinthy – aki már ismerhette azt a vitát, mely abban az évben zajlott Balázs Béla *Misztériumok* c. kötetéről Babits és Lukács között – elismeri Balázs gondolkodói bátorságát, merészségét, hogy korábbi logikákat felbontó módon mer építkezni, hogy mer újat mondani. Ő éppen ezt az újat emeli ki és Balázs munkájának legfontosabb filozófiai mondanivalóját állítja középpontba. A dialógus-elvre fókuszol, és szinte továbbmondja, amit Balázs elkezdett. Nincs monológ, csak dialógus van. Minden szerves gondolatmenet dialógus, és addig süket, vak és tehetetlen, míg visszhangot nem vált ki egy másik ember agyában. „A könyvek nem beszélnek hozzánk, hanem beszélgetnek velünk” – írja. „Minden szavunk és gondolatunk valakinek szól, feltételez valakit, sőt egyenesen másnak születik (...) Nincs monológ és a kritika is csak dialógus (...)”

A dialógus-elvnek ezt a premodern korszak szövegértelmezési szokásait messze meghaladó felfogására – és evvel Balázs dialógus-gondolatának elfogadására – azonban Karinthy éppen ellenkező alapállásból jut el, mint Balázs. Ő nem szubsztancialista. Ki is jelenti írásában: „Nem hiszek az elvont igazság létezésében – de hiszek az értelem létezésében, mely létrehozza az elvont igazságot – minél nagyobb ez az értelem, annál többet jelent igazsága a dialógusban. Az érvek imponálnak, s nem az igazság, mely mellett szólnak – mert hiszem azt, hogy minden igazság az érvek függvénye s így az emberi értelemé – és nem megfordítva.” Karinthy esszé-szerű könyvismertetése arra is példa, hogy nem mindig az elvi kiindulópontok

mentén alakulnak ki érdemi kritikai álláspontok a Nyugat körében. Ő, aki közelebb áll a szkeptikus-ironikus igazságfelfogáshoz, mint a metafizika iránt fogékonyabb Babits, ő méltányolja Balázs gondolatkísérletét, és nem ütközik meg a „németes” elvontságokon. Igaz, a dialógus-elv, melynek jelentőségét oly pontosan olvassa ki Balázs könyvéből az európai bölcsélet későbbi évtizedeiben is elfogadható lesz mindkét fajta igazságfelfogás számára. Ugyanakkor a dialogicitás, mint filozófiai kérdés – ami Balázsnál és Karinthy-nak az ő könyvéről szóló ismertetésében először kap hangot a hazai gondolkodásban – Lukácsot is alig érinti meg, eltűnik nála a hegeli dialektika-fogalomban (ami persze a kérdés genezisének tekintve rokonságban van vele). Pedig az ő alapállása azonos Balázssal. De a dialógus-kérdés, a dialogicitás-kérdés sem ebben az időben, sem későbbi gondolkodói korszakaiban nem fordul elő jelentősebb hangsúllyal írásaiban. Legfeljebb formailag próbálkozik a platóni dialógussal (*Beszélgetés Lawrence Sternről, A lelki szegénységről*) – részben talán éppen Balázs hatására.

1998

KASSÁK LAJOS: MISILLÓ KIRÁLYSÁGA

Ez volt Kassák első regénye. A Nyugat adta közre folytatásban 1916 tavaszán és kora nyarán. Nem akkor készült, hanem jó négy-öt évvel korábban, de Osvát a szerkesztői teljhatalom önkényes mozdulatával asztalfiókjába zárta. Igaz, meg is mondta Kassáknak, hogy várnia kell, esetleg hosszú ideig várni. Talán az írónevelő lélektana játszott közre abban, hogy érlelési időt mért rá, talán hozzájárult a Hatvanyval éppen akkor folytatott szerkesztéspolitikai vita egyik-másik, ma már nehezen kideríthető részlete is. Osvát talányos viselkedésénél azonban még talányosabb volt Kassák magatartása. Önéletírásában nyoma sincs neheztelésnek, sőt szinte íróvá avatását keltezte – mégpedig nála szokatlanul átmelegedett hangon – a regény elfogadásának és a várakozás megkezdésének napjával.

Amikor 1910-ben hazatért a szellemi inasévének tekinthető európai vándorlásból, anyjához költözött a Váci útra. Anyja a Hétháznak nevezett hírhedt bérkaszárnnyában lakott a Zsilip utca és Árboc utca tájékán egy szoba-konyhás lakásban. Vele lakott három leánya. A tüneményes tehetségű Bözsi, akit később Újvári Erzsébet néven ismertek meg a versolvasók. Terus, aki hamarosan Uitz Béla felesége lett és Mariska, akinek már volt egy kislánya, s amikor nem sokkal később férjhez ment, hová máshová is vitte volna a férjét, mint – akárcsak Terus – anyja szoba-konyhájába. A csöppnyi lakásban hatan-nyolcan voltak állandóan, már nem is számolva a barátokat, barátnőket, alkalmi vendégeket, vidéki rokonokat. A versírásban nem zavarta Kassákot a jövés-menés, láрма, gyereksírás, veszekedés. A vers a lélek mélyéről bukott fel, különös féléber állapotban. Verset mindenütt tudott írni, mint önéletrajzában megjegyezte, gyári klozetban, kávéházban és a hétházi zsibongásban egyaránt. A próza azonban más volt. A prózához le kellett ülni, tünődni, beleélni magát a történetbe, más emberek életsorsába. A prózához csöndre volt szükség és nyugalomra. Mit tehetett volna: vattával bedugta a fülét, így születtek az *Életsíratás* novellái, és így született a *Misilló királysága* is. Amikor elkészült egy-egy részlettel, kivette a vattát a füléből, kiment a családhoz a konyhába és felolvasta.

A verseit 1910-ben Osvát még egyetlen mozdulattal utasította el. Kassák nem haragudott meg, csak vállat vont. Ha nem kell a Nyugatnak, majd kell másnak. Úgy is lett. Elutasított verseit elvitte Révész Bélának, aki akkor a Népszava irodalmi rovata mellett Zigány Árpáddal szerkesztette a Nyugat progresszív vetélytársának tekintett Renaissance című folyóiratot is. A Renaissance júliusban leköszölte az Osvát által elutasított öt verset, augusztusban pedig közreadott még négyet. Ez egyszeriben meglobogtatta Kassák nevét az irodalmi életben. Amikor nem sokkal később bekopogtatott Schöpplinhez a Vasárnapi Újságnál, a szigorú ítéssz már tudott róla, Szilágyi Géza is szinte ismerősként fogadta az Újság szerkesztőségében. Csak a Mérleg utcát nem volt képes bevenni. – Faragatlan, nyers dolgok ezek, kérem, még mindig nem azok, amiket a Nyugat közölhetne – adta vissza az újabb verseit Osvát. Kassákban nőtt a dac, nem sértett haragot váltott ki belőle a visszautasítás, hanem a „majd megmutatom én”, a „jusz is” indulatát táplálta fel. Majd ír olyat, amit már Osvát sem képes visszautasítani. Szinte ellenségnek tekintette Osvátot, akit le kell győzni, úgy érezte, a Nyugat falai mögött nagy, szabad térségek vannak, s mindenáron oda akart eljutni.

A *Misilló királyságával* törte át a falat. A regényt egy szuszra, alig másfél hónap alatt írta meg. Minden valószínűség szerint 1911-ben. Amikor 1918-ban könyv alakban is megjelent, Kürti Pál, aki a Nyugatban méltatta, 1912-re tette keletkezését. Ez minden bizonnyal tévedés. Egy év ide vagy oda, persze nem sokat számít, a pályakezdés megsűrűsödött esztendeit tekintve azonban nem is egészen mindegy. Az 1912-es év eseményeit az *Egy ember életének* ötödik kötete beszéli el, a *Misilló királyságának* keletkezéséről és fogadtatásáról pedig a

negyedik kötet végén esik szó. Itt írja: „Nem kellett furcsa, nyakatekert históriákat kitalálnom, olyan voltam, mint egy anyaggal telezsúfolt szekrény, csak agyamba nyúlok és megvannak a témáim, szomorú és mélységes emberi történetek. (...) *Misilló királysága* címen kezdtem el a regényt. Valahonnan, messze, gyerekkori emlékeimből bukkantak elő a figurák. Sok történetből kevertem ki egyet-egyet, sok figurából állítottam össze regényem alakjait. Elgondolásban nem volt meg bennem annyira a történet, hogy tudtam volna, hogyan fog lefolyni, milyen elemek vegyülnek el benne, hol éri el csúcspontját, és hol kell bezárulnia. Mintha a nyugodalmasan folyóvízre egy szál deszkát vetettem volna, ráültem, s hagytam, hogy a folyó vigyen magával a tenger felé. Egyik mondat szülte a másikat, egyik alak előhozta a homályból a másikat.”

Amikor elkészült, ismét a Mérleg utcát kereste föl. Osvát nem volt benn a szerkesztőségben, egy alacsony, mosolygós tekintetű ember vette át a kéziratot. Ignotus. Majd átadja a szerkesztő úrnak, ígérte. Elkezdődött az ítéletre várás idegtépő ideje. Nem is annyira a megjelenés izgatta, mint az első hiteles vélemény, az autentikus szó. S tudta, Osvát ezt képes kimondani. Talán egyedül ő. Elhatározta, nem megy többé a Nyugat háza tájára, nem kér, nem kérdez, nem sürget. Egy délután véletlenül találkozott össze Osváttal a Körúton. Osvát szívélyesen üdvözölte, kezet nyújtott. – „Elovestam a regényét, uram – mondta – szép. No lássa, uram, ez írói cselekedet.” Karon fogta Kassákot és elindult vele. – „Le fogjuk közölni, de egy ideig várni kell. Nem tudom, meddig, lehet, hogy hosszabb ideig, de ez önt már ne nyugtalanítsa.” Kassák nem nyugtalankodott, türelemmel várt öt évig. Közben egyéb írásait már közölte is a Nyugat. Közben irodalmi szervező lett, irodalmi szerkesztő, megindította a Tett című folyóiratot, létrehozta a magyar avantgárd első körét. Nevét megismerte az egész ország. Ő azonban tudta, hogy a körúti házak tövében, ott, azon a délután ütötték íróvá.

*

A regény, amely már Osvát tetszését is elnyerte, így kezdődik: „A várostól vagy két órai szekérútra, a hegység keleti lábánál és egész közel a zajos járású, zöld színű folyócskához volt az özvegyasszony majorja. Az özvegyet Lavicskánénak hívták s már harminc éve annak, hogy fiával, az akkor még karonülő Misillóval a birtokra költözött.” Ez az első bekezdés. A máris szétváló idősíkok messzefolyó tágas történetet ígérnek. Az elbeszélés jelenétől harminc évre támaszkodik ki a kezdet múltja. A következő sorokban aztán még tizenötöt hátrál a mese. A majorba költöző szikár özvegy még telt és kíváncsi fiatalasszony: férje mihaszna, kocsmázó ember, elhanyagolja a gazdaságot, s ha az asszony mukkanni mer, ököllel megy neki. Tizenöt évi házasság után születik gyermekük. Ami dolog van, lassan mind az asszonyra marad, s az asszony élete csupa gyötrelme a férje mellett. Az olvasó, aki kezdi beleélni magát a történetbe, az intonáló bevezető jelenetek után egyre fokozódó indulatba jön. Úgy érzi, ezt az ital rabjává lett, félállati embert meg kellene büntetni. Kinek is? A sorsnak? A Jóistennek? A mesét szövő elbeszélőnek? Az olvasó kívánsága mindenesetre teljesül, mintha csak gondolataiban olvasna az író. Lavicska egy szép nap kékes-piros arccal megy haza, összegörnyedve kuporodik a padkán, lélegezni is alig tud, szörnyű görcsök szorítják. Nyilván szívrohama van. Az olvasó már látni is véli a szakállas falusi orvost, amint föléje hajol, s valami csodaszerrel visszahozza az életbe. Ez azonban nem következik be, az asszony nem hív segítséget, hanem hideg szemmel végignézi, amíg a férje kiszenved.

Lavicskáné egyedül marad, ekkor költözik ki a majorba vöröses-szőke kisfiával, Misillóval. Kemény, száraz, szívtelen asszony lesz belőle, a majori cselédek és béresek zsarnoka. Mindenütt ott van, mindenkinek a körmére néz, látástól vakulásig üzi, hajtja az embereket. Kisfia nő, cseperedik, és egyre inkább őrá üt. Önző, követelőző, szeretetnélküli gyerek, az elkényeztetés a rossz tulajdonságokat növeli föl benne. Ha a parasztok néha kedvesen közelednek hozzá, ostorával arcukba vág és gyermeki gonoszsággal élvezi tehetetlenségüket. Lavicskáné örül, hogy ilyen a fia, csak az a fontos, gondolja, hogy ne olyan mihaszna legyen, mint az apja

volt. Az olvasó, aki a regény elején még az asszony pártjára állt, hamarosan elfordul tőle, és azt kívánja, bár bűnhődne meg ő is szívtelen természetéért. A büntetés nem is késik, sőt szörnyűbb és kíméletlenebb lesz, mint ahogy az igazságérzetével háborgó olvasó várná. A gyerek lábát szétzúzza egy mezőgazdasági gép, amputálni kell. Az asszony szeme fénye egy életre nyomorékká válik. Falábon biceg a falusi gyerekek után, s ahogy nő, mindig nagyobb falábat kell faragtatni neki. Múlnak az évek, Misilló lassan felnő és nagydarab, nehéztestű legény lesz belőle. Az asszonyok, lányok incselkednek vele, nem veszik férfiszámba a nyomorékot. Mégis megesik első férfikalandja, de utána csúnyán cserbenhagyja a teherbe ejtett majori lányt születő gyermekével együtt. Anyja meg csak örvend fia kegyetlen szívtelenségének.

Egy napon Lavicskáné meghal, mint egy nagy madár gubbad a cifra láda tetején, akárcsak a férje annak idején a kemencepadkán. Misilló magára marad, s egyre féktelenebből tör ki rossz természete. A nyomorék testben megnyomorodott lélek lakik s nem várhat tőle senki jót. Már megbűnhődött Lavicska, megbűnhődött Lavicskáné, most elkezdődik Misilló büntetése. Misilló már harmincéves – itt érkezünk vissza a regény jelen idejébe, amit eddig csak nyitó sorai jeleztek – és harmincéves korában feleséget vásárol magának. Ágrólaszakadt apjától egy tizenhat éves lányt vesz meg néhány zsák búzáért, gyeplővel magához szíjazva viszi házába. Anyica sír, rúgkapál, haza akar menni. „Éjjel úgyis megfojtalak, ha elalszol” – mondja újdonsült urának. De Misilló csak öleli, csókolja, boldog vele, s vele tervezi „boldogsága színarany várát, ahol majd ő lesz a király.” Ez a mondat magyarázza meg a regény címét. Misilló boldog és imádja Anyicát. Anyica viszont boldogtalan és gyűlöli Misillót.

Anyica egy idő múlva rájön arra, hogy szerelmével zsarolhatja az urát. Lassan kezd fölülkerekedni rajta. Kis kedvezményeket jár ki a majoriaknak, biztatja a cselédeket, hogy vigyék el ezt, azt. Segít a nélkülözőkön, talán nem is csak a szegények iránti rokonszenvből, hanem hogy bosszút álljon fukar, kegyetlen, úrhatnám férjén. Közben már gyermeket várnak. Misillóval madarat lehet fogatni, ragyog a boldogságtól. Várva várt gyermekének születése idején találkozik össze a hajdani kalandjából származó fiával, aki már legénykévé cseperedett. Összeszólalkozik vele, a fiú ostorral vág végig apján. Misilló elesik és megsérül. Anyica ettől kezdve valósággal rabságba veti, az ápolás ürügyén az ágyból sem engedi fölkelni, zsarnokosodik fölötte, s kezdi mindenből kiforgatni. De Misilló boldog, elhiszi felesége álságos szavait és naphosszat babusgatja újszülött kisfiát. Ahogy Anyica egyre jobban rászedi férjét, ahogy Misilló egyre tehetetlenebb, kiszolgáltatottabb és becsapottabb lesz, az olvasó szíve úgy engesztelődik meg iránta s a föltámadó sajnálat már együttérzéssé növekszik.

Ezen az érzelmi fordulón elkezdődik a hamis szavú Anyica megbüntetése. Misilló már korábban egy katonaságtól leszerelt nyalka legényt fogadott föl béresgazdának, aki egyébként a hajdani megejtett lánynak az öccse. Anyica beleszeret a csinos fiatalemberbe. Valósággal üldözi szerelmével, szerelmet kér, könyörög, zsarol tőle. Misilló ágyhoz szögezésének is az a célja, hogy légyottjaikat ne zavarhassa meg. Gyermekével sem törődik, a féktelen asszonyi vágy elnyomja benne az anyai szeretet. Az olvasó gyanítja, hogy kapcsolatuk előbb-utóbb kitudódik és Misilló szörnyű bosszút áll, előbb a férfit mészárolja le, aztán feleségével végez. A bő folyású történet fölött már ott komorlik a tragédia árnya. A tragédia be is következik, de nem úgy, ahogy az olvasó elképzei. Kristóf, a fiatal férfi kitör a szerelmi rabságból, föllázad és ő öli meg Anyicát. A gyilkost bilincsbe verve viszik el a csendörök, Misilló pedig megháborodik fájdalmában; Anyica volt az élete, boldogsága, eltervezett csodavárának királynője. A szomorú történet szereplői lelépnek a színről, egy nap Misilló is eltűnik a határban, belevész a természetbe, meseivé lesz, többé nem látja senki. Csak a majori szegények maradnak ott és a megműveletlen föld.

*

Eddig tart az elmesélhető történet. Azt szokták mondani, hogy a regény cselekménye nem azonos a regény lényegével. Ez tévedés. Az elbeszélte események egymásrakövetkezése, szekvencialitása a regény össztartalmának egyik részét alkotja. Csak az elméletieskedő nagyképűség mellőzi az elemzésben. Kétségtelenül van azonban a mű össztartalmának egy másik része is: ez a meseszerkezeten belül fejlődik ki, abban az övezetben jön létre, amelyet belső szövegkörnyezeti történetnek lehet elnevezni. Nem más ez, mint az eseménytörténettel való írói bánásmód. Az epizódok földolgozásának mikéntje, ahogy az egyenletesen pergő időben egyes időszeletek kiemelődnek és hangsúlyt kapnak, ahogy az egymás mellett elhelyezkedő időszeletek egymáshoz képest változó intenzitással töltődnek fel történettel, eseménnyel, ahogy váltakozik bennük az eseménysűrűség. Elbeszélő ritmus ez, ami az egyenes vonalú történetet lüktetővé változtatja, szakaszolja, hangsúlyokat helyez el benne. A történet kezdetét és befejezését például alig meséli el bővebben ez a regény, mint az imént előadott tartalmi összefoglalás, másutt viszont oldalakat tesz ki, ami itt csak egy-egy mondat volt. Megint másutt tíz oldalakat. S az is előfordul, hogy a tartalmi összefoglalás olyan mozzanatot érint, amely a szöveg közvetlen jelentésrétegében nincs is kifejtve, csak a sorok mögül bújik ki. Ebből azonban korántsem következik, hogy a regényt csak az tenné regénnyé, ami a történet hátán jelenik meg benne, ami nem mesélhető el, ami kívül van az eseményeken. A *Misilló királysága* epikus regény, elmond és értelmez egy történetet, s ahogy elmondja, és ahogy értelmezi, ez a két, egymástól alig elválasztható folyamat egymásnak feszül, összefonódik és együtt alakítja ki a regény világát s ezen keresztül sajátos lételemzést végez.

A történet az epizódok felfűzött láncolatában büntetéssorozatként jelenik meg. Lavicskáné megbünteti férjét, Misilló a maga nyomorékságával megbünteti anyját, Anyica megbünteti Misillót, Kristóf megbünteti Anyicát, s mind együtt megbüntetik, természetlenné változtatják a földet. A történettel való bánásmód révén, az elbeszélői ritmus nyomán olyan hangsúlykiemelések mennek végbe, hogy elindul egy ellentétes folyamat is. A büntetéssorozat az elmesélhető történetből bontakozik ki, a vele ellentétes megengesztelődés vagy megtisztulási sorozat a belső szövegkörnyezeti tartalom dinamizmusából áll elő. Az elbeszélői ritmusban testet öltő történetértelmezés rajzolja ki, és az olvasó részvételében, együttérzésében éri el végpontját. Lavicskáné magára marad, kegyetlenül nyúzza béreseit, de mindent elkövet nyomorék fiáért. Misilló durva, önző ember lesz, cserbenhagyja első szerelmét, de idővel gyengéd, szerető férj és jó apa válik belőle, imádja feleségét és rajong kisfiáért. Anyica orránál fogva vezeti a férjét, visszaél kiszolgáltatottságával, de segíti a szegényeket és elesetteket, a gyilkossá váló Kristóf pedig mer szembefordulni az élethazugságokkal és megkísérel kitörni fojtogató álságos világából.

A történet lineáris menetében a vádpontok fogalmazódnak meg, a szövegkörnyezetben viszont a mentőkörülmények kerülnek elő. A kettő együtt alakítja ki a regény világértelmező összképét. E világértelmezés pedig egyáltalán nem ahhoz az eklektikus megnyugtatóshoz vezet, hogy az életben szétválaszthatatlanul együtt van jó és rossz: békéljünk meg ennek tudomásulvételével. Ellenkezőleg. A *Misilló királysága* azt sugalmazza, hogy a világ a benne lévő rossz miatt végső soron megbékíthetetlen, önkörében nem is kijavítható. A jó hiába van a világban, ha ott van mellette a rossz, mert a rossz mélyen tönkreteszi az életet. Ezt fejezi ki a regény belső képsora a megműveletlen, parlagon hagyott földekkel. Misilló eltűnése a tájban meseivé változtatja az alapvetően naturalista történetet, a természetlenség képe pedig már kozmikussá növeszti a zárt környezetben játszódó regényes históriát. Az eltunyult, munkátlan emberek, a szántatlan határ jelképes értelemmel ruházzák fel az utolsó sorokat; a föld szegénysége a történet során addig bemutatott lelki szegénység, a fénytelen élet egyenes következményének mutatkozik. Egy megrontott, de talán még megváltható világ reménységének-reménytelenségének többértelműségével zárul.

A történetben semmi nem utal e többértelműségből a megválthatóságra, egyetlen cselekmény-mozzanat, egyetlen epizód nincs benne, amely erre vallana. Sem az elbeszélte mese, sem a mese elbeszélő szövevényesítése nem szólaltatja meg ezt az eszmét. Mégis benne van. A mese a megérdemelt büntetéssorozatot mutatja be, az eseménytörténettel való írói bánásmód, az elbeszélő ritmus a kiengesztelés evvel ellentétes értéktartalmú folyamatát indítja el. Az az eszme, hogy az elrontott világ talán még megváltható, az epikus szerkezetre mintegy merőlegesen, a nem epikus részletekben tűnik fel, de ott sem tételesen vagy didaktikusan, hanem sugalmazásszerűen jelenik meg.

A cselekményes narrációt itt is, ott is leíró részletek törik át. Ezek a részletek rövidek, általában nem hosszabbak néhány sornál: villanásnyi természeti képek, a tél vagy a tavasz munkájáról, a fák és a színek szépségéről, a vizek hangjáról. A kemény, érdes, szikár, néhol már kegyetlen történet ezeken a helyeken átmelegszik és poétikussá válik. „Szép decemberi éjszaka volt. A bolyhos, fehérgyapjas égről nagy, ritka pelyhekben szállingózott a hó, de semmi hideget nem hozott magával. Az egész határt egy pillantással be lehet látni, az égen és a földön minden, minden szűz fehérbe öltözött, s mintha az éjszakára virágot nyitottak volna az útszéli törpefenyők is.” Vagy: „A tél elviharzott és helyébe pajkos ezerszínével megjött a tavasz. A fák máról holnapra rügyet nyitottak, a hegyről zúgva-zengve megindult a kékes-sárgás hólé, gazdagon megitatta a kopasz határt s csakhamar haragos zöld gyomok nyújtóztak ki az iszapos földből. (...) A majorság minden fészke megnyitotta sötét ajtaját, a béresek vasmarokkal durrogtatták sugáros ostoraikat, a jószág vad nyihogással ficánkolt, s a hegyről mint valami láthatatlan kórus, hangzott le a bégető nyáj kolompverése.”

Nem sok ilyen felfénylő részlet van a komor regényben, de már ez a kis poétikus nyelvi mező is elegendő ahhoz, hogy a röghözragadó történetben fölvillanjon valami transzcendentális távlat. Ha csak pillanatokra is, az epikus nyelv itt költőien dinamizálódott nyelvnek adja át a helyét s a líra minőségébe vált át. Nincs ezekben a néhány soros részekben semmi érzelmes túlzás, sőt még rájuk is vetül a történet alapvető komorsága. Ha hirtelen elütnének az epikus szálatónusától, mázas díszek lehetnének csak az elbeszélésben, a „haragos gyomok” és az „iszapos föld” képével azonban hozzálényegülnek a történethez s éppen immanens jelenlétükkel segítik elő magának a történetnek átlényegülését. Hitelesek az előadott epikus dimenziókban, s hitelességük révén járulnak hozzá az egymásnak feszülő epikus folyamatok (a büntetés és kiengesztelés) magasabb értelmezéséhez. Előkészítik és elősegítik a történet mesei befejeződését, főképpen pedig a kopárrá vált táj már-már „waste-land”-i képének ambiguitását erősítik. Az érzelmisségtől mentes poétikus mező azt sugalmazza képi jelentéssel, hogy a bemutatott világ önkörében már nem javítható meg, de a mindenség nagy rendjébe betagolódva még megváltható.

A *Misilló királysága* nem a magyar naturalizmus regénye volt, hanem a naturalizmus iskoláján átment és már továbbjutott regény. Németh Andor 1920-ban a megelőző évtizedek legművészebb írásának nevezte. Azt írta, hogy „nyüzsgő az élettől és mégis absztrakt; befelé komponált, sötét krétákkal színek helyett (...) a lélek dantei homálya ez. Klasszikusan kopár, intenzitásában életdús kompozíció.” Komlós Aladár 1933-ban a látomásszerűségét emelte ki. „Kassák parasztjai – írta – félelmetes erők között élnek; maguk és a természet ellenséges erői közt. Naturalizmus? – tette föl a kérdést. – A rajz sötétsége erre emlékeztet s a Misilló mégis távol van a zolai iskolától, mert nem »tudományos« megfigyelésből, hanem látomásból született”.

Valószínűleg ez a Komlós Aladár által is említett távlatosság, természetesség és lelki öntörvényűség az, ami Osvát tetszését is megnyerte annak idején. Ez a kemény, kérlelhetetlen és mégis fölfénylő, poétikus történet a 19. századi hagyományokat meghaladó premodern regény legjobbjai közé tartozott, a magyar regény korszerűsödésének egyik különleges remeke.

1990

SCHÖPFLIN ALADÁR: A PIROSRUHÁS NŐ

Még az *Iskola a határon* nyers alapváltozatát is Schöpflin Aladár olvasta elsőnek a Franklin Társulatnál. Akkor, az 1940-es évek végén már fél évszázada támogatta az egymás után feltűnő és növekvő írónemzedéket. Akkor már régen legendák övezték. Úgy ült szálegyenes tartással íróasztala mögött kéziratokkal telezsúfolt hivatali szobájában, hogy aki belépett hozzá, azt képzelhette, egy század eleji regényből megelevenedett katonatiszttel találta szemben magát. Bajusza és hajviselete is a Herczeg Ferentől Krúdy Gyuláig oly sok írótól megírt régi őrnagyokra és ezredekre emlékeztetett. De amikor megszólalt, és bajusza alatt elmosolyodott, kiderült, hogy szívében a növendékeit szeretettel nevelő pedagógus lakik. Tanárnak készült, az egyetemen Gyulait hallgatta. Mégsem tanár lett, hanem újságíró, és a híres-neves Vasárnapi Újság vette föl szerkesztőségébe. Fiatal embernek bizony lélekemelő érzés volt egy helyen dolgozni a magyar publicisztika olyan alakjaival, mint Nagy Miklós és Hoitsy Pál. Amikor néhány évvel később Vargha Gyulát kinevezték a Statisztikai Hivatal élére, ő kapta meg a kritikai rovatot. Ennél magasabb tisztség alig akadt akkor a szellemi életben. Munkája révén feladatszerű rendszerességgel végigszemlélte éveken át az irodalmat, és benső kapcsolatba keveredett az írókkal, akik tisztelettudóan szerkesztő úrnak szólították.

A Vasárnapi Újság azt képviselte az irodalomban, amit a konzervatív liberalizmus a politikában. Schöpflin itt tanulta meg a múlt és hagyomány tiszteletét, itt tanulta meg a tradíció értékeit, és attól kezdve egész pályáját végigkísérte a gondolat, hogy az új szándékú kísérletek sem szakadhatnak és nem is szakadnak el az irodalom múltbeli eredményeitől. A józan mérték és arányos egyensúlyozás politikájának kialakítása várt rá a Nyugaton. A levelezésekből az derül ki, Ady beszélt rá Osvátot és Fenyőt, hogy keressék föl és hívják meg a folyóirat munkatársai közé. Harcaikban egyik leghívebb szövetségesük lett a megállapodott ízlésű Vasárnapi Újság akkor már tekintélyes irodalmi szerkesztője. Két témában kapcsolódott be a frissen megindult folyóirat kritikai vitáiba, a város és a nemzet, s a múlt és az irodalmi örökség kapcsolatáról írt. Az urbanitás nemzeti jelentőségét védelmezte a városodásban nemzetromlást gyanítókkal szemben; új szempontokkal világította meg előbb Vörösmarty, aztán mind rendszeresebbé váló tanulmányaiban Petőfi, Gyulai, Petelei, Mikszáth, Vajda, Eötvös, Dukai Takách Judit, vagyis a közelebbi és távolabbi múltból fennmaradt írók és művek értékeit, hogy támogassa a múlt birtokbavételét a Nyugat körén belül, kifelé pedig tanúsítsa, hogy a Nyugat is szívében viseli a hagyományok ügyét.

Az *Új versek* megjelenésekor még voltak fenntartásai Adyval, társadalomkritikájában túlzásokat érzett, de költői minőségét nagyra becsülte. A Vasárnap Újságban 1907 nyarától közölte is néhány versét és novelláját. A Nyugat megindulása után pedig már mindenki fölé helyezte jelentőségét. Az irodalmi életet forradalmasító nagy nemzedékből még Kaffka Margitot, Babits Mihályt és Móricz Zsigmondot emelte ki megkülönböztető módon. A következetesen végigvitt kiemelő hangsúlyokon belül még további kiemeléseket tett: Móriczot alighanem ő értékelte legtöbbször a Nyugat kritikusaik közül. Már 1912-ben megfogalmazta azt a később is hangoztatott nézetét, hogy Móricz azt jelenti az új prózában, amit Ady jelent a költészetben. Ady és Móricz összekapcsolása sarkalatos tétele maradt kritikusai munkásságának, ámbár temperamentumbeli különbségeiket is megírta. A Nyugat első világháború előtti évfolyamai mégis arról tanúskodnak, hogy nem tartozott sem a fölfedező hajlamú, sem a legtöbbet író kritikusok közé. Cholnoky Viktor, Laczkó Géza, Hatvany Lajos, Szini Gyula, Földi Mihály, valamint Kisbán Miklós és Tömörkény egy-egy művét, könyvét méltatta mindössze. Inkább általános érdekű elvi kérdésekkel foglalkozott, és ahhoz szólt hozzá, aminél az ő elfoglaltságtól mentes és finoman átszűrt értékelésére volt szükség.

Elvszerű tudatossággal dolgozott, de nem irányzatosan és nem doktrinér módon. Nem volt teoretikus, de voltak kritikusi elvei, s ezeket néhány alkalommal közzé is tette: 1912-ben a Huszadik Század hasábjain két ilyen jellegű tanulmánya is megjelent, az *Irodalom és társadalom* és *Az új magyar irodalom*. Komlós Aladár részletesen foglalkozott ezekkel 1967-ben írott Schöpflin-tanulmányában. Volt azonban Schöpflinnek egy harmadik írása – Komlós erre is hivatkozott –, amely még fontosabb e kettőnél, mert nem általánosságban, hanem első személyben fogalmazva tárta fel kritikai elveit, mintegy reflexív módon alkotta meg benne azokat a legfőbb rendező szempontokat, melyek kritikáit és irodalomtörténeti tanulmányait egymással egyeztetve egységes szelleművé tették. Arról az előszaváról van szó, melyet 1917-ben első kritikai tanulmánykötete, a *Magyar írók* elé írt, s mely külön a Nyugat az évi évfolyamában is megjelent. Ebben három igazgató szempontot emelt ki: a társadalmi meghatározottság, a lélektani motiváció és a hagyományba ágyazottság szempontjait. E szempont-hármasság Taine három princípiumának formáját öltötte magára, jelezve Schöpflin kapcsolódását a pozitivizmushoz, egyszersmind át is fogalmazta a taine-i hármasság tartalmát. Hatott rá a pozitivizmus (kire nem hatott abban a korban?), de már el is szakadt tőle, aztán visszavisszatért hozzá mégis. A kor kritikai irányai közül megérintette az impresszionizmus, egy leheletnyi érződik rajta a szárnyát bontogató szellemtörténetből is, igazi otthona azonban az irányzatoktól és nagyobb esztétikai-filozófiai elméletektől tartózkodó „common sense” kritika volt. Húzódott mindenféle metafizikai igénytől, a filozófiai fogalomrendszerekben irodalomtól idegen dogmatizmust gyanított. Elveivel inkább a nagy kritikai irányok egymással érintkező határterületein maradt, s áthidalásukra, kiegyenlítésükre tett kísérletet. Elvont, kategoriális fogalmazás nélküli történetiség, lélektani elemzéssel emberközelbe hozott társadalmi meghatározottság, szociológiával visszafogott pszichológia, pszichológiával bensővé tett história. Ebben rejtett kritikai ars poeticája.

Végeredményben néhány könnyen megfogalmazható, közkeletű megállapításra egyszerűsítette le az akkor egymás mellett működő, vagy éppen egymás ellen ható kritikai irányzatok elméleti megfontolásait. Igazságait nem lehetett kétségbe vonni, tudatosságához sem fért kétség, de mélysége és éppen elméleti, esztétikai, filozófiai látótere kétséges volt. Egy filozófiai-esztétikai alapozottság nélküli, tehát tulajdonképpen elméletellenes elmélet körvonalait rajzolta meg összefoglaló érvényű kötet-előszavában. Kritikáiban, tanulmányaiban talán ő hibázott legkevesebbet kortársai között, de mértékadó véleményét nem különös érzékenységének vagy különös ráérzéseinek köszönhette, hanem annak a „kétszer kettő négy” józanságnak, ahogy a hétköznapi értelem és gyakorlati ész segítségével mindig fölülkerekedett a kínálkozó komplikációkon. A pozitivizmus árfolyamát akkor már leszállította a literátusízlés, az impresszionista kritikáról hamarosan kiderültek felületességei, a rákövetkező filozófiai alapozottságú irodalom-megközelítések egymást hiteltelenítették. Schöpflin kicsit száraz volt, nem is túlságosan mély, de logikus, értelmes és meggyőző. Az egymást követő nemzedékek egyre többre becsülték, és egyre jobban tisztelték és szerették. A század ideológiai, elméleti zűrzavarában kibékítő, ellentéteket kiegyenlítő szemléletmódja lassan példaérvényűvé lett.

Mindezt előre kellett bocsátani ahhoz, hogy a 10-es évekbeli nagy kritikai korszakának végén keletkezett regényét helyesen értelmezhessük. Abban az időben kevés kritikus volt, aki meg ne próbálkozott volna szépirodalmi művekkel is. Osvát *Orosz Iván* címmel regényt tervezett, Ignótus költőnek indult, a *Hárman a szalonban* című elbeszélése a korszak legjobb kisprózái közé sorolható, Hatvany drámát írt, aztán később regényt is, megírta a magyarországi zsidóság családregényét *Urak és emberek* címmel (a pesti száj csak Judenbrooknak nevezte az egyébként kitűnő regényt). Schöpflin is azok közé tartozott, akik kettős életet éltek, és kritikái, tanulmányai, monográfiái mellett szépirodalmi műveket is közreadott. Első szépirodalmi műve egy regény volt – említett tanulmánykötete után ez volt második önálló könyve –, 1921-ben jelent meg könyv alakban, de a Nyugat már 1919-ben közölte folytatásokban. Az

1930-as évek végéig elbeszélések mellett még négy regényt írt; mindegyik jól felépített, biztos cselekményvezetésű, kellemes és mégis elgondolkoztató olvasmány, a színikritikából kölcsönözve a szót, hibátlan szalondarab. Kritikai elveihez, sajátos kiegyenlítő, ellentétet kibékítő, egyensúlyozó, egyszersmind elvontság-taszító módszeréhez első regénye, *A pirosruhás nő* állt legközelebb.

A pirosruhás nőt már Kosztolányi is kulcsregényként olvasta, a kritikus Schöpflin kulcsaként. Nem mintha közte és a regény főszereplője között életrajzi hasonlóságokat kellett vagy lehetett volna fölfedezni, ilyen hasonlóságokról szó sem volt, de Schöpflin irodalom-megközelítésének néhány vonása mint világ-megközelítés modellálódott a regényben. Nem minden vonása. Tévedés lenne, ha azt képzelnénk, hogy Schöpflin a kritikai dolgozataiban másokkal szembevetett nézeteiből valaminő mintaregényt próbált volna összeállítani. Lényétől, lelki alkatától is távol állt az ilyen „majd én megmutatom”. Ezenkívül a tudatosságnak nem azon a már kiszámítottságnak nevezhető fokán készült, ami az ilyen mintához kell. Szerencsére nem. A tudatosság a szerkesztésben nyilvánul meg, az epikus alapanyag regénnyé strukturálásában öltött alakot, de maga az alapanyag önkéntelennek hatott, és önkéntelensége megőrződött a formálás munkája után is: ezt érezzük a regény friss közvetlenségének és naiv természetességének. Legjobb vonásainak.

A tudatos szerkesztés abban a strukturáló folyamatban rejlett, hogy a szerteágazó, heterogén részekből álló epikus alapanyag egységes narrációjú regényformává szerveződött. Schöpflin sokat foglalkozott a magyar regénynek a romantikától és posztromantikától a Nyugat korszakáig terjedő alakváltozásaival, és fölfigyelt arra, hogy „elnovellásodott” a műfaj. Rosszallotta, hogy Ambrus Zoltán regényeinek kivételével úgyszólván megszűnt az igazi regénykompozíció, és helyét a novellafüzérnél alig egységesebb szerkezet foglalta el. Szerette, becsülte, nagyra értékelte Mikszáth elbeszélő művészetét, de az ő regényeit is az „elnovellásodott” regények közé sorolta. *A pirosruhás nő*vel kapcsolatban tehát magától adódik a kérdés, hogy mennyire volt regényszerű regény, és milyen volt benne a kapcsolat az epikus alapanyag és a feldolgozásra választott műfaj között. Ez a kérdés magában foglalja a struktúráteremtő munka jellegét és egész folyamatát. E kérdést minden más regénynél is föl lehet tenni, de nem mindig lehet analitikus módon válaszolni rá. Az igazán jelentős, esztétikailag nagy regényekben a feldolgozott téma műhöz viszonyított „transzcendenciája”, mondjuk úgy „kivülléte” és a megvalósított forma immanenciája, bensősége olyannyira egybefonódik, olyannyira egymást tételezi, sőt együtt és egymás által létezik, hogy a primitív és iskolás tartalom-forma elválasztáson túl nem lehet, vagy csak nagyon erőszakoltan lehet őket egymástól elkülönítve tárgyalni magasabb rendű kategóriák alapján. Be kell azonban látnunk, hogy az engedmény nélkül, rigorózan végigvitt elméleti-esztétikai követelménynek csak nagyon kevés regény felelne meg az egész világirodalomban. Az esztétikai, művészetfilozófiai érdekű elemzés persze ennek belátása mellett sem engedhet a kritériumok szigorúságából. De az irodalomtörténet tehet engedményt annak érdekében, hogy saját normáit követve, sok egyéb szempont érvényesítésével történetileg – eközben esztétikailag csak viszonylagosan – tárgyaljon egy művet a korszak, irányzat, egyéniség, pályakép sokszoros összefüggésében.

Mindezt figyelembe véve megpróbálhatjuk rekonstruálni Schöpflin regényének meséjét, azt a mesét, amelyet a természetes (tehát nem elemzési célú) olvasás folyamán a „naiv” olvasó éppen nem mesének, hanem valóságnak, megtörtént eseménynek szokott felfogni. Pontosabban, amit egybevet tapasztalataival, aztán annak alapján valóságként elfogad vagy elutasít. E regényben e rekonstruált mese mélyén különálló elbeszéléseket, novellatémákat találunk. Az egyik egy szerelmi háromszögről szól. Egy fiatal férj véletlenül összetalálkozik feleségének másodunokahúgával és beleszeret. Harsogó nyár van, kék ég, napsütés, virágok, zöld lombok. A házasság öt éves, a feleség unalmas, házártsos kispolgár. A másodunokahúg, a címben szereplő piros ruhás nő viszont érdekes, okos, csinos elvált fiatalasszony. Eleinte erkölcsösen

küzdenek a szenvedély ellen, aztán megadják magukat a szerelemnek. A férj elhatározza, hogy elválík, s amikor felesége nem egyezik bele a válásba, öngyilkosságot kísérel meg. A zsarolás eredménnyel jár. Egy másik novella hőse egy vidéki rajztanár, aki eltemette magában ifjúkori művész-vágyait, és beletört a szürke élet poros mindennapjaiba. Aztán egyszer csak mégis megszólal lelkében a művész. Harsogó nyár van, kék ég, napsütés, virágok, zöld lombok. Különös megszállottsággal egymás után készíti vásznait, hamarosan egész kiállításra való gyűlik össze. Megjelenik régi mestere, a híres nagy festő, és értékelő szavával mintegy a festők lovagrendjének tagjává avatja. Megnyílik előtte az út a főváros, a művészet és a siker felé.

A következő novellában egy fiatalasszony szerepel, aki zongoraművész szeretett volna lenni. A körülmények keresztetköték, férjhez ment, rossz házasságot kötött, elvált, s mint elvált nőt, valósággal kiközösítette környezete. De harsogó nyár van, kék ég, napsütés, virágok, zöld lombok. Feltűnik egy világjáró zongorista, meghallgatja a fiatalasszony játékát és fölajánlja továbbtanítását. Irány a főváros, a művészet, a tartalmas, különálló élet. A negyedik elbeszélés egy nagyravágyás nélküli, gondos fiatalasszonyról szól, akinek mindene a háztartás. Öt évvel korábban szerelmi házasságot kötött, de azóta lassan elhidegült tőle az ura, egy furcsa, excentrikus ember. Harsogó nyár van, kék ég, napsütés, virágok, zöld lombok. Betoppan első udvarlója, aki azóta szép tisztségbe emelkedett, s most újra kezdené hajdani kapcsolatukat. – A hosszabb novellákhoz kisebb elbeszélések, anekdoták járulnak ráadásképpen. Az egyik egy idősebb hölgy bakfiskori könnyes-szép első szerelmét beszéli el, egy másik egy vidéki asztaltársaságot mutat be, dilettáns művészambíciók, elvetélt sorsok gyülekezetét. Egy harmadikban öregurak hitetlenkedve hallgatják egyik barátjuk dicsekvését világhírvé lett fiával, míg a világhírvé lett fiú címére érkező főhercegnői meghívás rá nem cáfol hitetlenkedésükre.

A különálló novellákból és kisebb történetekből a szereplők összevonása révén lesz regény. Az epikum, a cselekményes mese minden mozzanata megmarad, de a szereplők redukálódnak. A fiatal férj, aki beleszeret felesége másodunokahúgába, azonos lesz a vidéki rajztanárral, és ketten együtt kapják a Vaymár Sándor nevet. A piros ruhás másodunokahűg Balthazar Ilona néven azonosul a zenei hajlamú elvált asszonykával. Egybeolvad Vaymár házastárs felesége és a hajdani udvarlójával találkozó bánatos feleség. Az ő édesanyja az idősebb hölgy, aki elmeséli lánykori nagy szerelmét. A városból elszármazott világhírű zongoraművész hallgatja meg a címszereplőnő játékát, és ő kapcsolja a kétkedő öregurakról szóló anekdotát a főcselekményhez. Még az elvetélt tehetségek és dilettáns írók asztaltársasága sem marad meg novellaszerű betétnek, mert ha nincs is közvetlen szerepe a cselekményben, szerepe van a cselekményhez tartozó kisvárosi társadalomrajzban.

Schöpfung azt írta, hogy Gárdonyi regényei „beleszaladnak a novella stílusába”. Az ő regényéről ennek ellenkezőjét lehet elmondani, itt a novellaszerű epikai alapanyag egyesül a regényformában. Magasabb esztétikai kritériumok szerint – ismételnünk kell – a regény műfaja persze nem a kompozíciónál kezdődik, hanem az epikus alapanyagnál. Az „igazi” regényt nem lehet utólagos rekonstrukcióval fölbontani és szétszálazni novellákra, anekdotákra, kisebb-nagyobb történetekre. Az „igazi” regény egységét nem a szerkesztés munkája teremti meg, hanem már benne is van a téma szerves egységében. Paradoxonnak hangzik, pedig nem az: a regényt nem a struktúra, hanem a struktúrában megteremtett téma teremti meg. Az ilyen téma nem transzformálható. Schöpfung regényét, látjuk, át lehet alakítani, és cselekményét el lehet mesélni különálló történetek cselekményei gyanánt. Ez azért lehetséges, mert a szerkesztésben létrejövő téma nem alapvetően regény-konstituáló téma. A *golyakalifa* témáját nem lehet fölbontani Tábori Elemér skizoiditása mentén két történetre, mert Babits regénye nem másról szól, mint magáról az emberi lélek kettősségéről.

A *pirosruhás nő* nem ilyen szerves regény, de amit szerkesztéssel, kompozícióval el lehetett végezni, azt Schöpfung elvégezte, hogy – a liége-i retorika fogalmait használva – egy nem

regényszerű „histoire” a „récit” szintjén mégis regény legyen. Szervező eleme a lélektan. A lélektani ábrázolás egyesíti a különféle irányokba tartó novellisztikus cselekménymozzanatokat. Lélektanilag mutatja be a szerelmi háromszöveget, lélektanilag mutatja be a festővé érés folyamatát, és ebben a lélektani alapú ábrázolási közegben egyesíti a félrelépő férj és az ambiciózus rajztanár alakját hitelesen és természetesen. Az egyesítés révén a cselekménymozzanatok már nem a történet szálai, hanem a történet rétegei lesznek, ami magasabb rendű kompozíció, és távolabb van az anekdotikus szerkesztéstől. Schöpflin képes érzékeltetni a regényben azt a különös lelkiállapotot és hangulati beállítódást, amelyet A. W. Schlegel *prédilection d'artiste*-nak nevezett. A delektációs várakozás, a szó szoros értelemben vett „elő-szeretet” teszi a főhőst egyszerre fogékonnyá élmény és művészet, valóság és képzelet iránt.

A föllobbanó szerelem lobbantja életre Vaymár Sándor már elhamvadni látszott festőhajlamát, de már előzőleg a szunnyadó művészösztön nyitja szemét a piros ruhás nőre a város fölötti domboldalon. Pygmalion-változat: a művészlélek érzékeny felfokozottsága ébreszti a szerelmet és a kibontakozó szerelmi élmény teszi lehetővé a mű megszületését. A regény címe erre az egybefonódó kettősségre utal. A „pirosruhás nő” egyszerre jelenti Balthazar Ilonkát és a róla készülő festményt, s ahogy kibontakozik szerelmük, úgy készül el a kép, s a kettő együtt – az eleven élmény és a meglelt alkotókedv – vezeti ki Vaymár Sándort a kisváros poros életéből.

Schöpflin regényét szerelmi történeten keresztül előadott művészregénynek nevezhetjük. A művészlét Ambrus *Midas királya* óta már a magyar prózában sem esetleges és periférikus téma volt, hanem a romantika fölbomlása után egyre gyakrabban és egyre fájdalmasabban fölmerülő individualitás-probléma egyik alapvető modellhelyzete. A századfordulón és századelőn mindinkább előtérbe kerültek az „egy ember” és a társadalom, az egyén és közösség illeszkedési zavarai, gátoltságai. A működési akadályok elsőnek az alkotó embereket sújtották, akiknél a társadalomhoz fűződő funkcionális kapcsolatok lényegéhez tartozott az önalakítás lehetősége és képessége. A művész sorsa e tekintetben pedig nem elszigetelt különösség volt, hanem az egész társadalomban és minden embernek a szabadsághoz vezető útját jelképezte.

A regény középpontjában egy festmény áll. Vaymár Sándort már festőnövendék éve óta egy kompozíciós feladat foglalkoztatta, formák és arányok kérdése: első kísérletének eredménytelensége keserítette el, hogy letett a festésről, elment tanítani, és beházasodott a korlátolt vidéki kispolgárságba. Az igazi korlát azonban nem kívülről és körülötte volt, hanem benne magában, a lélek, a látás és képzelet mélyén. Már olyan lett, mint a kávéházi asztaltársaság kisodródott, elrontott sorsú műkedvelői, amikor az Ilonával való találkozás hatására fölszabadult és kiszakadt belőle a régen keresett megoldás. Schöpflin az alkotó ember lelki felszabadulását a körülmények, emberi kapcsolatok és lelkiállapotbeli összefüggések bensőséges megidézésével mutatta be.

Ez volt az a korszak, amikor a lélektan is fölfedezte, hogy a determinációk bonyolultabban működnek, mint ahogy korábban képzeltek. Külső és belső között nem emelkedik magas válaszfal: a szokások, életkörülmények, társadalmi szabályozások szubjektívizálódnak, bevetülnek a lélekbe, a benső gátoltság pedig projektálódik. Akadályok állnak az alkotó munkában elérhető szabad kibontakozás útjában, az akadályozott lélek pedig kivetíti környezetére a gátoltság jellegadó tónusait. Vaymár Sándor olyannak látja unt házasságát és a vidéki életet, amilyenné az idők során átfarmálódott általuk. A regény erénye, hogy a lélektani analízis nem válik külön a cselekménytől, s az olvasó nem kitérőként, nem narrációs reflexióként és különösen nem akció-lassító tényezőként találkozik vele.

A regény címe egy híres festményt, a *Lilaruhás nőt* juttatja eszünkbe. Vaymár Sándor hajdani mesterében pedig nem nehéz felismerni Szinyei Merse Pál alakját. A Vaymárt foglalkoztató kompozíciós kérdés az impresszionizmus kompozíciós elveivel van összefüggésben, Ilonáról, a piros ruhás nőről készülő festmény impresszionista festmény. Schöpflin regénye az impresszionizmus által megérintett regény. Kritikai munkásságában kerülte az impresszionizmus hangulatkeltő elemeit, idegenkedett attól, hogy pillanatszülte közvetlen olvasói benyomásokat fogalmazzon meg. Kortársai kissé száraznak is tartották stílusát, pedig inkább csak tárgyilagos volt, és bizonyos távolságot teremtett, hogy általánosabb érvénnyel mondhasson véleményt. Regényében sem a stílusalkotás nyelvi szintjén érezhető az impresszionizmus érintése. Van ugyan néhány jelenet – ilyen mindjárt az első –, van néhány villanásnyi tájkép, leírás, ahol még az impresszionizmus stílusfestő elemei is föl-föltűnnek, de ez nem jellemző az egész regényre.

Az impresszionizmus inkább a regényalakító eszközök egy másik rétegét érintette meg, nem a nyelvi stílust, hanem a már említett lélektani ábrázolást. E regény pszichológiájának sajátosan cselekményes, nem túlanalizáló, nem túlrészletező módszere mindig megáll bizonyos összetett részletek bemutatásánál. Ez nem a pozitivista analitikus lélektan atomizáló, szételemező eljárása, nem is az akkor már meglehetősen elterjedt pszichoanalízis módszere, hanem leginkább az alaklélektan vizsgálódási módjához hasonlít. Lelki alakzatokat, benyomásbeli egységeket érzékeltet: nem a narrátor elemzi vagy írja le a szereplők lelki rezdüléseit, hanem a cselekmény rövid jelenetekkel, néhány retrospektív mondattal, megelevenítő képpel földidőzi, látvánnyá változtatja, mintegy epikusan illusztrálja őket. Ez az ábrázolási mód nem is volna alkalmas sem az aprólékos elemzésre, sem a mélylélektani mozzanatok bemutatására. De a Gestalt-szerű nagyobb egységeket a cselekmény megszakítása nélkül képes megragadni. Az élmények, emlékek, lelki hatások, hangulatok olyan rétegeit éri így el, mely ha nem is azonos az impresszionizmus viszonylagosságot sugalló, a tárgyak, személyek és kapcsolatok örökös áttűnését, változékonyságát, körvonaltalanságát sugalmazó hangulatiságával, nincs is messze tőle.

Ennek az ábrázolásmódnak egy másik összefüggésére Gyergyai Albert hívta föl a figyelmet. Ő a nagyobb színfoltokat festő, mindig bizonyos megelevenítő általánosításokkal előrehaladó ábrázolásban a típusalkotás szükségképp nagyobb átmérőjű, nagyobb léptékű mozdulatát vélte fölfedezni. A típusrajzokon keresztül pedig a realista társadalomkritikai irodalomhoz csatolta a regényt, két tanulmányában is, előbb 1924-ben, aztán 1942-ben. A *pirosruhás nő* végső soron valóban társadalmi regény volt. Hiszen a szerelmi történeten keresztül kibontakoztatott művész-sors – Vaymár Sándor festővé válása – az ember önkibontakoztató képességeinek kérdése révén mélyen a társadalomba ágyazódott. Gyergyai Albert azonban a regénynek nem ezekre a mélyebb társadalmi rétegeire gondolt, hanem a cselekmény környezetül szolgáló vidéki Magyarország rajzára. Az elszegényedett családból származó főszereplő módos polgárlányt vesz feleségül, s feleségének rokonsága alkalmat ad a felvidéki polgárság bemutatására. Nem részletesen, nem is sokrétűen, de célratörő nagy vonásokkal megismertük azt az elmagyarosodott szlovák-német eredetű kereskedő és iparos polgárságot, mely Mikszáth tót atyafiai és apró dzsentrije mellett ott élt, és a régi Magyarország egyik sajátos társadalmi szeletét alkotta. A történet díszleteiben pozsonyi utcaképekre ismerünk, szerepel a Duna-part és fontos szerepet tölt be a környező dombvidék.

Nem találkozunk éles, indulatos és haragos leleplező kritikával a regény realizmus-szintjén. Schöpflin megdorgálta ezt a társadalmat, amelyből Vaymár Sándor és Balthazár Ilonka ki akart törni, de nem ítélte el. A kitörést nem szociológiai, hanem lelki indíték hitelesíti. Természetes, hogy a terveit követő művész szárnyalni vágyik, természetes, hogy társat, értő közönséget és ösztönző közeget kíván. Természetes, hogy összeütközik a polgárélet mindennap-

jaival, és nem könnyen viseli el a szokások által megszabott rend megannyi kötöttségét. Ettől még nem lesz feketébb a világ a valóságosnál.

De mire véljük a már-már világos színeket, a kiderülő égboltot, a szelíd mosolygást? A feleség egyik idős rokona, Privigyey bácsi, megyei notabilitás megrendelést hoz a festő férjnek: készítené el a főispán úr portréját. Vaymár haragosan utasítja el a lakáj-munkát, szóbeszéd is támad az ügyből, szájára veszi a város. Várnánk a haragos villámokat, de nem támad vihar. A kormánypárti iskolaigazgató felelősségre vonja Sándort, de a felelősségre vonásnak nem lesz következménye, még Privigyey bácsi is szelíden megbocsát. Várnánk, a vidéki légkör porba fojtja Sándor kiállítását, de a vernissage, ha nem is a műértés fokán, de sikerrel zajlik. Várnánk, hogy Vilma anyja a lányát és a polgárerkölcöket fogja támogatni külön és szertelen vejevel szemben, de ő rendre Sándor mellé áll. Várnánk, hogy a félresikerült sorsok asztaltársasága gyilkos intrikát indít Sándor barátja, egy ifjú költő ellen, akinek verseit a főváros előkelő modern folyóirata (a regényben Európa címmel ez a Nyugat) jelenteti meg, de legfőljebb irigység kíséri, ám beletörődnek sikerébe. Várnánk a drámai kifejeletet a szerelmi történetben, mondjuk Ilona elhagyja Sándort és a híres zongoraművésszel a fővárosba költözik, de Ilona hű marad Sándorhoz. Várnánk, hogy Vilma nem hajlandó válni, és makacsságával egyszerre szakasztja útját Sándor szerelmi boldogságának és művészambícióinak. A cselekmény el is indul a dráma felé, Sándor öngyilkosságot kísérel meg, de néhány oldallal később szalondrámához illő, sőt majdnem vígjátéki fordulattal szerencsés véget ér a történet. Várnánk legalább egy frusztrációt: szegény Vilma, az ő élete zátonyra fut. De nem fut zátonyra. A szerelmi háromszög négyesszöggé egészül ki: hozzá illő hajdani udvarlója a kezét kéri. Mindenki kiengesztelődik és megbékél.

Schöpflin néhány évvel később, 1924-ben Rab Gusztáv *Mocsárláz* című regényéről írva fölemelte szavát korának irodalma ellen. „A szétszaggatott országban – írta – százezrek vesztették el otthonukat, egzisztenciájukat, kilódultak az életükből (...) És egy természetes egyensúlyából kilökött ország, egy új születés kínjában vajúdó nemzet gyötrelmeinél ott ül az irodalom és kellemes meséket mond, csinos dalok gitárszólamai mellett.” A *pirosruhás nőt* még az országos tragédia mezsgyéjén írta. A folytatások szép rendben következtek a Nyugat hasábjain, közben Osvát kivált a szerkesztőségéből, meghalt Ady, jött a kommün, a regény színterét idegen katonák szállták meg. Schöpflin még egy utolsó búcsúpillantást vetett az összeomlott régi Magyarországra: meséje valamikor 1908 után és 1914 előtt játszódott, a békeévek utolsó korszakában. A történelmi határmezsgyén állva, ahonnét visszatekintett erre az időszakra, olyannak mutatkozott a cselekménybeli élet, amilyennek bemutatta. Már nem vidám, de még nem is apokaliptikus és különösen nem a „tökéletességig vitt bűnösség kora”. Az apokalipszis a történet befejeződése után következett be, a bűnösséget pedig még alaposan tökéletesítette a történelem.

Az öngyilkosság itt még csak kísérlet maradt, és nem vitt tragédiába, a vígjátéki befejezés viszont már nem volt fölszabadultan vidám. Szélsőségek között egyensúlyozott a regény, került az elégikus nosztalgiát, mely megszépítette volna a valóságot, de nem ment haragos kritikába sem, mely megnehezítette volna a történelmi viszonylagosság érzékeltetését. Egy viszonylagosan rossz világ viszonylagos lehetőségeivel próbált benne számot vetni. A művészlélek itt még fölemelkedhetett, hiszen a Nyugat nagy íróit is mind a provinciális szellemű magyar vidék küldte – de az igazi nagy tragédia elkerülésére már nem volt esély. Szerelmi történet? Művészregény? Társadalmi regény? A *pirosruhás nő* a kiengesztelés regénye volt, a megbékélésé.

A megbékélés-kategóriát Hegel vezette be. Az ő híres „Versöhnung”-fogalmát a valósághoz való hozzáigazodás, a gyakorlati értelem, egy különös bölcséleti realizmus hozta létre az idealizálással, misztifikálással vagy éppen kétségbeeséssel szemben. Ismeretelméletileg abból a fölismerésből származott, hogy az a priori formákat hozzá kell igazítani a tapasztalati

anyaghoz, a nem közvetlenül a történelmi valóságból nyert gondolat-meghatározásokat a valósághoz kell közelíteni. Kétség fogalmazódott meg ebben, az a kétség, az a gyanú, hogy a történelmi körülmények között gondolat és a valóság nem felelhet meg egymásnak egészen pontosan, s ellentétüket csak kibékíteni, más szóval csak fölfüggeszteni lehet, de nem föl-számolni. A megbékélés ebben az értelemben mindig a jövőt illető tanácstalansággal jár együtt. Az irodalom területére akkor lép be, amikor nincs olyan jövőkép, amelynek nevében egyértelműen el lehetne utasítani a jelent.

A pirosruhás nő ilyen jövő nélküli helyzetben született a világháború végén, az országomlás korszakában. Megbékélt a témájául választott élettellel, mert nem látott nála jobbat a jövőben. A regényre is érvényes volt, amit Illés Endre írt Schöpflin Mikszáth-könyvéről, hogy „a kiegyező, tragikus szakadékok elől humorba menekülő író bölcsességét mutatja meg”. A regény elkerülte a szakadékokat, de a mosolygós, vígjátékokba illő, mindent jóra fordító befejezés mindjárt ki is neveltette azt az elképzelést, hogy minden jóra fordulhat. Kibékítések, egyeztetések sorozatából állt: finoman egyensúlyozva kibékítette a novellaszerű epikus alapanyagot és a regényformát, egybeillesztette a szerelmi történetet, a művészregényt és a társadalomrajzot, egyeztetette és kibékítette a konfliktusokat, egyeztetette és összeillesztette a tárgyias, realista stílust és az impresszionizmussal rokon lélekábrázolási módszert, ahogy kritikáiban is egyeztetette és kibékítette a különféle irányokat. Csak a társadalom, az élet és a sors lényegével szemben volt tanácstalan. Tanácstalan a nagy társadalmi receptek és filozófiai konstrukciók korszakában és józan a nagy illúziók és tragédiák idején. 1919 tavaszán.

1990

A PROUST-RECEPCIÓ KÖRÜL

Írni, hogy kijátsszuk a halált, ahogy Blanchot mondta, vagy ami talán ugyanaz, beszélni, hogy kijátsszuk a halált (...)

Michel Foucault

/A montázs és kollázs/ Michel Butor írja egy helyen, hogy „az egyén műve egyfajta csomó, amely egy kultúra szövetén belül keletkezik, amelybe az egyén nem belemerül, hanem amelyből felbukkan”³⁷⁸ A firenzei dómban látható Domenico di Michelino festménye, amelyen Dante bemutatja az Isteni Színjátékot. A költő balkezeiben tartja kinyitott könyvét, mintegy a szíve fölé helyezi, körülötte pedig a *Comedia* allegorikus figurái és jelenetei kavarnak, s közben beúsznak a képbe Firenze ma is látható valóságos épületei. Nemcsak valóság és fikció egymáson való áttűnése ez a kép, hanem a két szerző – Dante és Michelino – egymáson való átbujtatása is. Hiszen nem könnyű eldönteni, hogy – Butor szavát használva – Dante „bukkan fel” a 15. század festészet formavilágának idiómáiból, vagy éppen Michelino „bukkan fel” a nagy irodalmi mű már akkor (1465-ben) elsöprő erejű elismerésének, a kanonizálás nyelvének segítségével. De a festmény mindenképpen az irodalmi mű montázs-szerű felhasználásának tekinthető: az irodalom híre, nevezetessége, jelentősége parafrázálódik rajta úgy, hogy – korai reneszánsz gondolkodásának megfelelően – már nem is csak az irodalom és festészet jelentőségét, hanem magának a művészetnek és szellemnek a jelentőségét allegorizálja.³⁷⁹

Annak a textuális interakciónak, amelyről intertextualitás néven az utóbbi évtizedekben oly sokat beszél az irodalomtudomány különféle megközelítésekben kiindulva különféle típusait lehet megkülönböztetni.³⁸⁰ Itt most eltekintve a montázs és kollázs képző- fotó- és filmművészetből ismeretes technikai jellegű fogalmától montázsnak fogjuk nevezni azt az interakciót, amikor a parafrázáló mű a parafrázált műalkotásnak valamely lényegi, alapvető vonását használja fel, mégpedig azonos vagy hasonló funkcióban, tehát úgy, hogy saját lényegi vonásainak kifejezéséhez járul hozzá vele. (Ezen a helyen zárójelbe tesszük azokat filozófiai és ismeretkritikai vitákat, amelyek a körül forognak, hogy léteznek-e és megragadhatók-e ilyesfajta lényegiségek.) Kollázsnak nevezzük azt a fajta interakciót, amely esetlegesen, kontingens módon válogatva és az eredetitől eltérő funkcióba áthelyezve használ fel textusában más textusokat. Ennél nem játszanak szerepet olyan fogalmak, mint lényegiség, centralitás, jelentési megfelelés. A montázs és kollázs a szövegszerveződés működésében különbözik egymástól: a montázs befogadója megfejtetheti és meg is kell, hogy fejtse a parafrázálás adott jelentését a parafrázáló mű egészében, a kollázs befogadójának ezzel szemben az esetlegesség hatásával kell számolnia. Ha a montázs és kollázs fogalmát ilyen módon határozzuk meg, akkor azt lehet mondani, hogy montázs-használat jellemzi azokat a korszakokat, amelyeket metafizikus hit, meggyőződés, gondolatvilág járt át, vagy az ilyennel még perlekedő módon, de közvetlen kapcsolatban voltak, és kollázs-használat jellemzi azokat, amelyek az ilyen hiteknek, meggyőződés-féleségeknek hátat fordítottak. A szimbolizmus áramának

³⁷⁸ Helikon, 1996., 1-2. sz., 101.

³⁷⁹ A parafrázis és montázs fogalmát a tanulmány itt Bonyhai Gábor alapján használja: *A szarvas-ének szerkezetelemei*, Kritika, 1968., 29-41.

³⁸⁰ „Intertextualitásnak fogjuk nevezni azt textuális interakciót, amely egyetlen szövegen belül alakul ki.” Julia Kristeva meghatározása, vö. Helikon i.h. 18.

intertextualitása jobbra montázsszerű volt, az avantgárdé inkább kollázsszerű. Innen tekintve magától értetődik, hogy a határozottan metafizikaellenes posztmodernitás irányai szívesebben fordultak a kollázshoz a 20. század végének irodalmában, mint a montázshoz. A montázs a recepciós folyamatban is a szerves bensőség és esszencialitás beállítódásaként fogható fel, míg a kollázs a kontingencia előtérbe helyezésének eszköze. A szellemtörténet a 20. század első évtizedeiben – a fentiek értelmében véve – inkább montázs gyanánt értelmezett szöveg-hatásokat, a dekonstrukció pedig ellenkezőleg, kollázsként interpretálta ezeket.

/Vermeer van Delft/ Jorge Semprun *Ramón Mercader második halála* című regénye egy festmény részletes és aprólékos leírásával kezdődik. A szemlélő – akiről az első oldalakon még nem tudjuk, kicsoda – gondolatban, képzeletben maga is belép a képbe, s evvel átnarratizálja a mozdulatlan festményt, sőt meghangosítja a néma vásznat, mert a láthatók hangját-zaját is elbeszéli. Álljon itt illusztrációképp néhány sor ebből a modern regényirodalomban páratlanul hosszú festmény-leírásból: „Innenső partján állna a szürke víztükörnek, amelyre selymes visszfényt vetett egy derült égdarabka, de amely különös módon úgy tűnt, mégsem visszaveri egy feltételezhetően valahol a táj fölött függő nap fátyolos fényét, hanem maga árasztja ezt a szivárványos csillogást, vagy inkább a mélyből fakasztja, mintha a látszólag alvó lapos vízfelszín alatt valamilyen rejtett fényerő titkon szétrágta volna a csatorna szürke hálóját meg a hézagos, mohos köveket, a rakpartét, a vak homlokzatokét, amelyek sárga-kékes sziklafalként meredeken emelkednek a – legalábbis első pillantásra – halott víz fölé, s csak egy mellékcsatornát átívelő híd árkádjának világosan tátongó nyílása fúrja át őket, meg néhány súlyos, mély kapuzat ugyancsak tátongó, de sűrű árnyékba burkolózó nyílásai ott a rakodópartokon, ahol talán, néha, egy hajdani mozgalmas napon nehéz bárkákból árut rakodtak ki a tornyos vásárcsarnok homályos, boltozatos termeibe...”³⁸¹

A kép, amelyet Semprun nagy nyelvi erővel átemel a képzőművészetből az irodalomba regényének elején: Vermeer titokzatos szépségű festménye, a *Delft látképe*. Az olvasó, aki e festmény-leírás hangulatával kezdi olvasni a történetet, rá kell jöjjön, hogy a kép nyelvi parafrázisának nincs benső, tartalmi kapcsolata a regény lassan, szövevényesen kibontakozó cselekményéhez, pedig többször is előfordul benne, többször is említik, többször is beszélnek róla nemcsak az elbeszélés nyitányaként. Az európai festőművészet bármely más képe ugyanazt a szerepet tölthetné be a történet során, mint ahogy szerepelnek is benne más képek, irodalmi művek a megemlékezés vagy hosszabb-rövidebb kitérők szintjén. De nem montázsszerűen szövődik egyik sem a regény fősodrába, hanem éppen a véletlen, az esetlegesség jelentősége az, amire Semprun regénye struktúrájának egészét tekintve rávilágít velük. A Vermeer-kép leírása egyébként az egész mű egyik legjobban sikerült része, a művészettörténeti szakirodalomban is kevés ennél részletesebb és leleményesebb, sőt meggyőzőbben hangzó értelmezése létezik ennek a híres festménynek. A kollázsszerű, kontingens működtetés még inkább a részletek bőséges kidolgozására vezeti az író, mint a montázs, amely épen azt kívánja, hogy a parafrázis a parafrázáló mű felé fordulva nyitott maradjon, s benső nyitottságával, lezáratlanságával, körvonaltalanságával beolvadjon, sőt eltűnjön annak jellegalkotó vonásai között. A kollázs kontúrosabb, több alkalmad ad a különállásra. Semprun ki is aknázza ezt a lehetőséget, s a regényíró meglevenítő eszközeivel valóságos kis értekezést ír a festményről, évtizedek óta vitatott kérdésekben foglal állást.

Vermeer viszonylag későn, a 19. század második felében került a művészettörténeti érdeklődés homlokterébe. Theophil Thoré, akinek nevéhez fűződik Rembrandt és Franz Hals elismertetése, 1866-ban írt róla.³⁸² A későbbi szakírók hamarosan felfedezték képeinek rokon

³⁸¹ Jorge SEMPRUN, *Ramón Mercader második halála*, ford., SZABOLCSI Katalin, Bp., 1990, 11.

³⁸² MAROSI Ernő: Előszó, *Emlékek márványból vagy homokkőből*, vál., MAROSI Ernő, Bp., 1976, 78.

vonásait a kibontakozó impresszionizmussal, Werner Weisbach 1910-ben arról írt, hogy Vermeer ellentétben Rembrandttal a dolgokat már nem mesterséges fény-árnyék hatása alatt kívánta megjeleníteni, hanem természetes fényben, amely megőrzi a színek lokális jellegét. Ennek érdekében az impresszionista hatások új technikai eljárását alkalmazta, pl. világos, pontszerű foltokat rakott a lokális színre, s ezzel érte el a ragyogás vibrálását és csillogását. Ez a pointillista eljárás legtöbb képén megfigyelhető. A delfti látképen is nagymértékben alkalmazta az impresszionista eljárást, sőt a holland iskolának nincs még egy olyan tájképe, amely színességében ennyire messze kifejesztve mutatná az impresszionizmus alapelvét, s ennyire megközelítené a jelenkor festői törekvéseit, mint ez a delfti látkép.³⁸³ Még később a szakírók már nemcsak az impresszionizmussal és pointillizmussal, hanem a térszerkesztést és a távlatokat illetően Mondriánnal és Fernand Léger-vel is kapcsolatba hozták Vermeer festészetét.³⁸⁴ Elmondható, hogy a 19-20. század fordulójának és a 20. század elejének, a klasszikus modernségtől az avantgárd modernségig terjedő időszaknak majdnem minden kezdeményezése és irányzata valamiképpen elődjének és szövetségésének érezte a 17. századi holland mester művészetét. Ezen a 20. század első felében egyre növekvő jelentőségű festészettörténeti hagyományon belül pedig különös helyet foglalt el az a festmény, amelyet Semprun – már a század második felében, a posztmodern hajnalán keletkezett – regényének első lapjain leírt, a *Delft látképe*.

A tekintet felülről lefelé haladva négy horizontális sávra bonthatja a képet. Legfelül az ég komor, borús majd világosodó felhőkkel alkotja az első sávot, alatta a város látható festőileg gondosan kidolgozott épületeivel, a város alatt egy valamilyen víz, talán csatorna van, melyben visszatükröződnek az épületek, legalul pedig egy üres, homokszínű földszáv helyezkedik el néhány apró emberi alakkal. Ez a túlpart, innen válik láthatóvá Delft épületsora. Az 1990-es években holland számítógépes szakemberek 17. századi térképek alapján modellezték a várost, háromdimenziós képekben rekonstruálták korabeli ábrázatát, hogy pontosan megállapítható legyen honnan és mit láthatott Vermeer, s ami még fontosabb, mit és hogyan változtattott a valóságos formákon és arányokon az esztétikai szépség kedvéért. A pontosan megjelölhető nézőponttal szemben egy torony magasodik egy épület tetején, amelynek órája – az elemzések szempontjából aligha elhanyagolható instanciaként – rögzítette számlapján a látvány pontos idejét: hét óra tíz percet. De vajon reggeli hét óra tíz percet, vagy estit? A kép minden elemzőjénél szerepel ez a talányos kérdés, s vannak, akik a délután fényeit látják az épületek megvilágításán, vannak, akik a délelőttét, s vannak, akik megnevezhetetlenek tartják a napszakot.

Semprun, aki eseményesen megeleveníti a képet, és az akkor, a történet elején még megnevezetlen narrátorát odaállítja az üres földszávon ácsorgó alakok közelébe, úgy gondolja, hogy a vízparton álló férfiak és nők a túlpartra készülnek, a városba mennek, talán hogy ezt-azt elintézzenek vagy bevásároljanak, vagy részt vegyenek valamilyen szertartáson – és így a kép jelene egy reggeli óra kell hogy legyen. De akárcsak a legtöbb művészettörténész szakíró ő is érzékeli, hogy a képen nem lehet mindent megmagyarázni, minden realizmus, naturalis hűség ellenére, minden aprólékosan kidolgozott pontos, már-már fényképszerű részlet dacára van benne valami titokzatosság, valami megfejtetetlen talány. Nem a torony órájának napszaka, hanem a fény. A színeket létrehozó megvilágítás az igazi talány ezen a képen. Rejtélyesség, már-már misztikum. Semprun is úgy látja, hogy a fény nem a rögzített látószög mögül, hátulról és felülről érkezik, ahogy a látvány-naturalizmus megkívná, hanem belülről és

³⁸³ Vö: Werner WEISBACH, *Az impresszionizmus, az antik és újkori festészet problémája*, in: *Emlékek márványból...*i.m., 366-369.

³⁸⁴ Alain RÉRAT, *Vermeer*, Bp., 1994, 39. Pierre DESCARGES, *Vermeer van Delft*, in: *A művészet története. A barokk*, A magyar vált. főszerk., ARADI Nóra, Bp., 1987, 256.

alulról, mintha valami rejtett fényerő működne a tárgyak bensejében. Alain Rérat arról ír, hogy Vermeernél személyek, tárgyak és kellékek között teljes a harmónia, de kapcsolatuk megmagyarázhatatlan, mert van benne valami titokzatos.³⁸⁵ „Két világ titokzatos együttélése tárul elénk. Bizonyos formák (ablakok, hajók, boltívek) áthatolhatatlan feketeségükkel megállítják tekintetünket, közvetlenül mellettük a világos foltok nyíltan feltárják a festmény anyagi mivoltát. A kép a nyitott és zárt rejtélyes kettősségével játszik.”³⁸⁶ Tolnay Károly, aki Velazquez *Las meninas*-át elemezve összehasonlításul Vermeer „fényköltészetét” említi, azt írja a spanyol festményről, de Vermeerre is érvényesen, hogy a „fény hatására a valóság spirituális látomássá alakul át”.³⁸⁷

/A „sárga falmező”/ Amikor a *Le temps retrouvé*-ban, A megtalált időben Marcel (akinek egyszerű keresztnévét csak sok száz oldal elolvasása után a hétkötetes regényfolyam ötödik kötetében A fogoly lányban tudjuk meg) kocsiba száll és elmegy Guermentes hercegék dél-előtti fogadására, akik akkor már nem régi palotájukban laknak, hanem az avenue du Bois-n, a fogadás karneváli leírása, vagy ha úgy tetszik furcsa haláltáncjátéka előtt elkövetkezik egy hosszú „gondolatok a könyvtárban”-jelenet. Alighanem a világirodalom egyik legjelentősebb, legrészletesebb irodalmi, esztétikai, művészetbölcseleti elmélkedése, amelyet regénybe foglaltak, igaz, nem éppen a legfordulatosabb, legcselekményesebb regény keretében. Proust itt fejt ki – részben itt foglalja össze a megelőző száz és száz oldalon elszórtan szereplő – elméletét az impresszionizmusról, amely sok szempontból merőben eltér a művészettörténetből és irodalomtörténetből ismert stílustörténeti fogalomtól. Sok elágazó gondolatának egyike a tekintet misztikus megrögződéséről szól. Azt írja, hogy a misztikumra hajlamos emberek úgy képzelik, hogy a tárgyak magukon viselik mindazok tekintetét, akik nézték őket. Egy régi épület, egy régi festmény már nem olyan, ahogy eredetileg elkészült, mivel fátyolként bevonja az évszázadok alatt rátapadt tekintetek sok száza és ezre.³⁸⁸ Elhagyva a gondolat fordulatát, ahová Proust a következő sorokban fordítja szavait, azt lehet mondani, hogy Vermeer képe a század első évtizedei óta már olyan, ahogy Proust ránézett. Talán nincs is olyan Vermeerről szóló könyv, értekezés, tanulmány, esszé, amely meg ne említené Proust megjegyzését, hogy a *Delft látképe* a világ legszebb festménye. Semprun is idézi regényében ezt a híressé vált megjegyzést. Aligha túlzás azt állítani, hogy Vermeer – persze magában véve is remek – festményére Proust tekintete hívta fel igazán a figyelmet.

1902-ben Hollandiában járva a hágai Mauritshuisban látta meg először Vermeer festményét, s a találkozás, mint már tudjuk, mélyen a lelkébe ivódott. De élményéről, ő, aki minden élményét számbavette és felelevenítette, csak egy magánlevelében tett említést majdnem két évtizeddel később. „Amikor a hágai múzeumban megnéztem a *Delft* látképét, tudtam, hogy a világ legszebb képét látom” – írta.³⁸⁹ A híres kijelentéshez hozzátartozik, hogy abban az iskolatársi körben, amelybe két zeneszerzőnek, Bizet-nek és Halévynek a fia is tartozott, volt egy fiú, Paul Beignères, aki szenvedélyesen érdeklődött a képzőművészet iránt, s ő ismertette

³⁸⁵ RÉRAT, i.m., 31

³⁸⁶ I.m., 78.

³⁸⁷ TOLNAY Károly, *Teremtő génuszok, Van Eyktől Cézanne-ig*, Bp., 1987, 200.

³⁸⁸ Szó szerint: „Certains esprits qui amient le mystère veulent croire que les objets conservent quelque chose des yeux qui les regardèrent, que les monuments et les tableaux ne nous apparaissent que sous le voile sensible que leur ont tissé l’amour et la contemplation de tant d’adorateurs, pendant des siècles.” *À la recherche du temps perdu*, Tom. III. *Le temps retrouvé*, Paris, 1954, 884.

³⁸⁹ Hans BELTING, *Az emlékezet katedrálisa*, Enigma, 2000-2001, 26-27.sz., 104.

meg Proustot Vermeer névvel (amelyet ő aztán következetesen „Ver Meer”-nek írt, mintha a név a tengert jelentette volna).³⁹⁰ 1902-ben nem először járt Hollandiában, két évvel korábban szüleivel már tett egy belgiumi-hollandiai utazást. Ennek az első utazásnak az élményét később beleírta egy Rembrandtról szóló esszéjébe, amit azért érdemes megemlíteni, mert alighanem abban jelenik meg a nézés és tekintet motívumának, ennek a műveiben oly gyakran és oly fontos helyeken szereplő motívumnak a genezise. Az értekezés kellős közepén elbeszél egy jelenetet: Amsterdamban egy Rembrandt-kiállításon járt, amikor egyszercsak arra lett figyelmes, hogy belép a terembe az agg és akkor már nagybeteg Ruskin. „S ekkor hirtelen úgy éreztük – írja –, mintha Rembrandt vásznai még inkább méltók lennének a megtekintésre (...) Igen, Rembrandt vásznait még csodálatraméltóbbnak láttuk, mióta Ruskin belépett, jobban mondva maga a festészet, s az, amiben a legjobbat tudja nyújtani, tűnt még lényegibbnak, mióta meggyőződhattunk róla, hogy ez a halálhoz oly közel lévő, oly kiváló szellem (...) még mindig érdemesnek tartotta eljönni, mintha csak ez a valóság diadalmaskodhatna a halálon (...)”³⁹¹.

A szakirodalom töviről hegyire föltárta már azt a furcsa és szokatlanul intenzív kapcsolatot, amely a fiatal, pályakezdő Proustot Ruskin munkásságához fűzte. Nem tudott angolul, de anyjának és egy fiatal angol nőnek a segítségével két könyvét is lefordította, megjegyzetelte, előszót írt hozzájuk. A *Sesame and Lilies* (amely bizonyos hatást a korai Nyugat idején nálunk is kiváltott, és 1911-ben magyarra is lefordították) francia fordítása elé írott tanulmánya, amely az olvasásról szól, máig a legfontosabb dokumentumok közé tartozik, amikor Proust bontakozó, eszmélődő nézeteiről van szó. De ízlésének és beállítódásának megfelelően erősen szelektálta Ruskin széles körben kifejtett elveit. A sokszor antiintellektuális idealistát magához vonta, a szociális reformer azonban tökéletesen hidegen hagyta.³⁹² Mi fogta meg? A hétköznapi logikával és értelemmel alig magyarázható nézés és tekintet, ahogy Ruskin rajta hagyta tekintetét Velence kövein, vagy Amiens katedrálisán. Mi volt ez valójában? Talán az interpretáció, mint alkotás. És az alkotás, mint szembeszállás a halállal. Az asztmatikus rohamokkal küszködő fiatalember hamar megtanulta az élet és halál mezsgyéjét. Mániákus lázadása az idő ellen, az idő legyőzése, amiről végső soron regényfolyama szól, és amiről oly sokat értekeztek már, hogy itt említeni sem érdemes, tulajdonképpen a művészi munka véghezvitelével, a művészt szellemének segítségével feltételezett győzelem a halál felett.

Amit említeni érdemes a montázsszerű és kollázsszerű intertextualitás összefüggésében, az a szándékolt legenda-párhuzam. A nagybeteg Ruskin tekintete Rembrandt képein és a nagybeteg Proust tekintete a *Delft látképén*. Számtalanszor megírták, hogy 1921 tavaszán, amikor alig tud már kimozdulni rue Hamelin-i lakásából, hírért hallja, hogy a hágai múzeum kölcsön adta Vermeer festményét, a szívéhez oly közel álló delfti látképet, és kiállítják Párizsban. Sürgősen ír Jean-Louis Vaudoyer-nak, a műkritikusnak és Vermeer-szakértőnek, nyújtsa karját és kísérje el a Jeu de Paume-ba („Voulez-vous y conduire le mort que je suis, et qui s'appuiera sur votre bras?”³⁹³) Az utolsó róla készült fényképek között, van egy kép, amelyen a Jeu de Paume teraszán áll, derűsen, elszántan, kihúzott derékkal, jobb kezében tartja kalapját és sétatálcáját – olyan nagy betegnek nem látszik.³⁹⁴ Pedig az. A legenda szerint most, amikor újra láthatja, 1902 óta másodszor is megnézheti Vermeer festményét és észrevesz rajta egy gyönyörűen kidolgozott apró kis részletet, egy sárga falmezőt („pan de mur”-t) hirtelen rosszul lesz. Úgy támogatják haza és ágyba fektetik. A beteg Proust, aki egyik napról a

³⁹⁰ *Album Proust*, réunie et commentée par Pierre CLARAC et André FERRÉ, Paris, 1965, 92.

³⁹¹ Marcel PROUST, *REMBRANDT*, Enigma, i.m., 147.

³⁹² Edmund WHITE, *Proust*, London, 1999,

³⁹³ *Album Proust*, i.m., 269.

³⁹⁴ I.m., 268.

másikra él és napról napra ír, sürgősen beleírja regényébe az epizódot. Bergotte, a regénybeli író azt olvassa, hogy a képen, amelyet oly rajongásig szeret van egy kis faldarab, amely „oly nagyszerűen van megfestve, hogy ha csak azt néznénk, mint valami becses, kínai miniatúrát, annyira szépségesnek látnánk, hogy önmagában is megállná a helyét /.../”³⁹⁵ Bergotte meg-eszik néhány szem krumplit, elmegy a kiállításra, meglátja a kis sárga pan de mur-t, és akkor ott, abban a pillanatban találkozik a művészi tökéletességgel. „Így kellett volna írnom” – mondja, szédülés fogja el, összeesik és meghal.

Vermeer festményét a megelőző kötetek is többször megemlítik – Proust regénye az intertextualitás valóságos kincsesbányája, tele van művészi alkotásokra való utalásokkal –, de úgy tetszik, hogy ezek az említések ide tartanak, az ötödik kötetnek e felé a jelenete felé haladnak. Proust nem írja le Vermeer festményét, nem jeleníti meg, ahogy Semprun teszi, de bemontírozza regényébe. Ez nem kollázsszerű esetleges kapcsolat, hanem montázs, ahhoz a benső folyamathoz tartozik, ahogy a regény halad előre a *Temps retrouvé* nagy Guermantes palotabeli jelenete felé. Hans Belting azt írja, hogy Proust a *Delft* látképét választja, hogy „belőle formálja meg a kulcsfontosságú vezérmotívumot, amelyre nagy regénye épül.”³⁹⁶ Proust regénye nem az emlékezés Bergsonon túlmenő pszichológiájáról szól, hanem az időről, a halálról és a művészetéről. Hauser Arnold írt arról, hogy Prousttal kezdődik az európai regény depszichologizálása. *Az eltűnt idő*, amely egyfelől a lélektani ábrázolás csúcsa, másfelől az első lépés a lélektani ábrázolás felszámolása felé.³⁹⁷ Tudniillik a lélek világa itt már nem a világ fele, amihez hozzátehető a másik fele, a „valódi”, az „igazi”, ami nem benn, hanem kinn van. Itt már nincs kinn és benn, itt már minden reflektált, itt már minden tudatosan a tudatban van. A személy, az individuum tudatában, úgy, ahogy szubjektívfilozófia a 20. század első évtizedeiben felfogta. De ennek a bensőségnek érezhető a kifelé irányulása: az idő, a halál és a művészi tökéletesség elvont fogalmai révén érezhető és érzékelhető benne valami transzcendentalitás.

A kis sárga falmezőt nem lehet föllelni Vermeer festményén úgy, olyan önmagában teljes, önmagában világító, különálló tökéletességgként, ahogy a regényben szerepel. De 1923 óta, mióta megjelent *A fogoly lány*, egyesek keresik és nem találják, mások keresik és Proust nyomán belelátják Vermeer művébe, amely persze e nélkül is elég rejtélyes, talányos és nagyszerű. A sárga pan de mur már nem Vermeeré, hanem Prousté, az ő tekintete, az ő nézése teremtette. A korai német romantikusoknak, Wackenroderéknek támadt az a gondolatuk, hogy a festmények igazi otthona talán nem is a vászon, hanem az emberi képzelet, s kíséreltet tettek képek pusztán a fantáziában való megalkotására, elgondolására és leírására.³⁹⁸ Tulajdonképpen hasonlót tett Proust Vermeer képével: kiegészítette valamivel, ami pontosan úgy és olyan formában nem volt rajta, de most már, ha nincs is rajta, hozzátartozik. És senki nem beszél róla e nélkül a képzeletbeli kiegészítés nélkül. „Még a helyet is azonosítani tudjuk a festményen, mégsem találjuk meg magát a motívumot” – írja Belting, aki ugyancsak hosszan értekezik a sárga falmezőről.³⁹⁹ Jelentősége és jelentése van abban a lényegi textuális interakcióban, amely éppen e képzeletbeli kiegészítés nyomán megállíthatatlanul végbemegy mindazok tudatában, akik ismerik mindkét alkotást. Mint Michelinónál Dante, úgy bukkan fel Vermeernél Proust, a regényben pedig különös fényként nyílik ki a kis sárga szín. Ahogy Belting írja a festménnyel kapcsolatban: „egyként jelentheti a halált és az életnek művészetté

³⁹⁵ Marcel PROUST, *Az eltűnt idő nyomában. A fogoly lány*, ford., JANCSÓ Júlia, Bp., 2001, 210.

³⁹⁶ BELTING, i.m., 100.

³⁹⁷ HAUSER Arnold, *A művészet szociológiája*, Bp., 1982, 813.

³⁹⁸ KERBER Zoltán, *Hülsenbeck gyermekei avagy a zárt kert titkai*, Műhely, 1999, 5-6. sz., 101.

³⁹⁹ Belting 101.

alakítását”.⁴⁰⁰ A montázs metafizikai hajlama nyilatkozik meg benne, mondhatnánk, ha nem kellene tudatában lennünk annak, hogy mind a festménynek, mind pedig a regénynek sokféle értelmezése lehetséges. De a kis pan de mur mindenképp az értelmezések egyik világnézeti vízválasztója.

Másik ilyen vízválasztó a katedrális motívum, amely a korai Ruskin-élményhez vezet vissza. Proustot mélyen megragadta az a szuggesztivitás és nyelvi gazdagság, ahogy Ruskin szinte négyzetméterről négyzetméterre lerajzolta szavakkal az Amiens-i katedrális, a francia gótika remekét. 1901-ben hozzákezdett a *The Bible of Amiens* lefordításához és felkeresve a helyszínt ő is belefeledkezett az építmény nagyszerűségébe. A valóságos katedrális két ragyogó tornyával, sugárzó homlokzatával, szobraival, faldíszével, Ruskin katedrálisa, a nagyszerű könyv és Claude Monet huszonnyolc festményből álló katedrális sorozata egybekapcsolódott elméjében, és a katedrális szó lassan a nagy műalkotás metaforája lett nála. A nagy és igazán jelentős műalkotásé, amire az írónak is törekednie kell, ha maradandót akar alkotni. A szakirodalomban legtöbbször idézett mondatai közé tartozik az a kijelentése, hogy könyvét úgy akarja felépíteni, mint egy katedrális. A katedrális azonban nemcsak az építmény anyagi, tapintható, látható, érzékelhető valósága, hanem spiritualitás, érintkezés, vagy legalábbis az érintkezés feltételezése avval, ami éppenséggel túl van az érzékelhetőn. (Nálunk Nagy László katedrális-építkezése is ilyen). Ezért azok az értelmezések, amelyek a sárga falmező titokzatos fényének mentén indulnak el, vagy a katedrális felfelé törekvésének szellemét keresik a regényben, közel kerülnek azokhoz a kérdésekhez, amelyeket hagyományosan a metafizika körébe szoktak sorolni. A befejező kötetben, a *Le temps retrouvé*-ban azonban felhangzik egy másik ars poetica is. Egy szerényebb, kisebb léptékű, földhözragadt, már azt is lehet mondani banális metafora, amely bárhogy forgatjuk, elvágja a metafizika messzetartó szálait. Azt írja, hogy úgy szeretné elkészíteni könyvét, mint egy ruhát, pontosabban szólva női ruhát („comme une robe”). Mert „újabb lapot hozzáfűzve az előzőekhez úgy készíteném könyvem – nem merném becsvágyóan azt mondani, mint egy katedrális – hanem egész egyszerűen, mint egy ruhát”.⁴⁰¹ A késő modernségen túljutó és a posztmodern felé induló interpretációk ez utóbbi metafora mentén haladva próbálják értelmezni Proust művét. Saját törekvéseik, saját világnézetük szövetségesét keresik benne: annak a törekvésnek a szövetségesét, amely a 19. század mélyén elindulva és Nietzsche-nél már kifejezett formát öltve az európai metafizikus hagyomány megkérdőjelezését tűzte ki célul.

/Értelmezések az ezredvég felé/ A Proust-kutatásokban a második világháború után kezdődött új korszak. Az amerikai Philip Kolb 1949-ben állította össze Proust levelezésének katalógusát (az anyag maga 1970 és 1993 között huszonegy kötetben látott napvilágot), 1952-ben jelent meg a korai félbehagyott regény, a *Jean Santeuil*. Bár a strukturalizmus csak néhány évvel később, a 60-as években lett a nyugati irodalomkutatás számottevő irányzata Hans Robert Jaussnak 1955-ben megjelent *Zeit und Erinnerung in Marcel Proust* című könyve már e felé mutatott. Az időnek és az emlékezetnek, ennek a szubjektum látószöge felől egymástól két elválaszthatatlan fogalomnak az elemzése révén Jauss arra tette kísérletet, hogy megvilágítsa a hatezer oldalas regényfolyam szerkezeti felépítését. Pontosabban szólva arra törekedett, hogy megkeresse azokat a strukturáló elveket, amelyek működtetik és egységbe foglalják ezt a hatalmas szövegegyüttest. A feladat annál lényegesebb volt, mivel az olvasói tapasztalat gyakran elveszett a részletekben, feloldódott az asszociatív elágazások roppant gazdag-

⁴⁰⁰ I.m., 106.

⁴⁰¹ „(...) car, épinglant ici un feuillet supplémentaire, je bâtirais mon livre, je n’ose pas dire ambitieusement comme une cathédrale, mais tout simplement comme une robe” *À la recherche du temps perdu*, i.m., 1033. Ebben az összefüggésben idézi Luc FRAISSE, *A katedrális-mű*, Enigma, i.m., 136.

ságában és nem érzékelte a megszerkesztettség hatását, nem érzékelte, a szöveg-előrehaladás teleologikus rendjének szépségét és nagyszerűségét. (Ami talán – hozzátehetjük – nem is mindig baj. Az utóbbi években számos bírálat érte nálunk hasonló szemszögből Ottlik Géza posztumusz regényét, a *Budát*: nem elég megszerkesztett, nem elég feszes. Ezekre írta válaszul Tandori Dezső, hogy éppen ez a jó: lehet benne kotorászni. Az *Eltűnt időt* is szabadon lehet olvasni, felütni bármelyik kötetét, Tandori szavával, „kotorászni” benne.⁴⁰²)

Jauss mindenesetre beleállította az *Eltűnt időt* abba a gondolatfolyamatba, amelybe nemcsak a másik két nagy idő-regény, a *Varázshegy* és az *Ulysses* tartozott, hanem amely a modern nyugati bölcselet egyik fontos áramát is jelentette a 20-as években – az 50-es évek perspektívájából tekintve legfontosabb áramát. Véletlen egybeesés volt, de jelképszerűen is felfogható, hogy a zárókötet, a *Le temps retrouvé* ugyanabban az évben, 1927-ben jelent meg, mint a *Zein und Zeit*. Az idő és emlékezés fogalmának és regénybeli megjelenésének elemzése – mégpedig a korábbi, főként Bergsonnal való összehasonlítások szakaszán messze túlmenő elemzése – adott alkalmat és lehetőséget Jaussnak arra, hogy megpróbáljon kulcsot találni a regényfolyam szerkezetéhez. Feltevése szerint *Az eltűnt idő* egy térszerkezeti antinómiának az időszerkezeti feloldódásán alapul: a két „oldal”, a „du côté de Guermantes” és a „du côté de Méséglise” közötti antinómia érvénytelenné válására épül.⁴⁰³ Az elemzés érvei között szerepel, amit a korábbi kritikusok és elemzők is észrevettek, hogy a regény végén elkezdődik annak a regénynek írása, amelyet addig több ezer oldalon át olvastunk. A kulminációs pont a befejező jelenet híres kijelentése: holnap írni fogok, „demain j’écirais. Ezért – írja Jauss – *Az eltűnt idő*, nem csupán »egy esszenciáját kereső egzisztencia«, sem pedig kizárólag az emlékezés regénye. Marcel útjának van még egy másik, rejtett értelme is /.../”⁴⁰⁴ Ez a rejtett értelem a „vocation invisible”, a láthatatlan elhivatás, az írás, az írói lét elhivatása.

A korábbi értelmezésekben az olyan szavak, mint „láthatatlan”, „rejtett”, „titkos” „titokzatos” és ezek lehetséges szinonimái (már a Vermeer-elemzéseknél is) a gondolatmenetek olyan alig kifejtett, de mégis érzékelhető irányulását fejezte ki, amely áthajolhat transzcendens és metafizikai instanciákba. Jaussnál szó sincs ilyesmiről. Az ő tanulmánya az első nagyobb szabású írás, amely határozottan lezárja Prousttal kapcsolatban az átjárást mindenféle platonista értelemdadás felé. Az ő diszkurzusában nincs két világ, az idő fölött semmi sem létezik. Az idő legyőzésével Marcel nem lép ki az időből, nem kerül fölébe, nem kerül valamely más birodalom dimenziójába. Jauss kijelenti: „az, ami az Én számára egy olyan pillanatban nyilatkozik meg, amely kiszabadítja őt az idő rendjéből, paradox módon nem időtlen lét, hanem magának az időnek a szubsztanciája, amit az Én eddig nem volt képes érzékelni”⁴⁰⁵ Jauss az idő lényegiségeként értelmezi az azúr látomást, a „vision d’azur”-t, is, amit a korábbi értelmezések az időtlenség jelképének tartottak.

A következő években és évtizedekben a további értelmezések is többnyire ezen a nyomvonalon haladtak előre. George Poulet a *L’espace proustien*-ben (1963) nem annyira a térszerkezetet, mint inkább a regény időszerkezetét boncolja nagy pontossággal, és szétszálazza az egymás mellett futó idősíkok hálóját, miközben felhívja a figyelmet arra a gazdag igeidő használatra, amellyel Proust él – és amelyet, tegyük hozzá, a magyar fordítások a magyar nyelv igeidő rendszerének eltérő jellege miatt nem képesek visszaadni. Gilles Deleuze továbbfejleszti Jaussnak azt a meggyőző gondolatát, hogy „odafelé olvasva” az *Eltűnt idő*

⁴⁰² TANDORI Dezső, *A még odább „Buda”*, Élet és Irodalom, 2001, augusztus 31, 15.

⁴⁰³ Hans Robert JAUSS, *Idő és emlékezés Marcel Proust Az eltűnt idő nyomában című regényében*, *Az irodalom elméletei* II. szerk., THOMKA Beáta, Pécs, 1996, 41.

⁴⁰⁴ Uo. 23.

⁴⁰⁵ Uo. 29.

véletlenszerű emlékezések szövedéke, „visszafelé” olvasva azonban fejlődési regény. A *Proust et les signes* (1964) című tanulmányában szembefordul azokkal a korábbi értelmezésekkel, amelyek az emlékezés lélektanát tekintették a regény alapjának, és azt írja, hogy Proust műve nem az emlékezés bemutatásán, hanem a jelek titokzatos megtanulásán alapul. Aki elfogadja Deleuze nézetét, egyfajta Bildungsromanként is olvashatja az *Eltűnt időt*. Ebben az értelmezésben az idő-kérdés és az idő legyőzésének kérdése már meglehetősen háttérbe szorul, s a diszkurzus még egy lépéssel távolabb kerül mindenfajta metafizikai vagy platonista magyarázat érintésétől. Anne Henry visszatér ugyan ezekhez a beállítódási kérdésekhez, de határozottan a metafizikai tradíció felbomlási folyamatában helyezi el Proustot. Áttekintve a Schelling-féle romantikus filozófiától a 20. század elejéig tartó filozófiai áramokat – amelyekben gondolatvilága alapján Proust helyét keresi – arra a megállapításra jut, hogy a regény nem az idő, hanem a romantikus azonosság-eszme kereséséről szól, egyszersmind a metafizikus hagyomány felbomlásának lenyomata.⁴⁰⁶

A metafizika-ellenesség legharcosabb képviselője Paul de Man. Az *olvasás allegóriái* (1979) című kötetének éppen a Proustról szóló fejezetében jelenti be híressé vált tételét: „Az olvasás allegóriája az olvasás lehetetlenségét beszéli el”.⁴⁰⁷ Nem a regényben folyamatosan készülő regény írására helyezi a figyelem hangsúlyát, hanem az olvasás-folyamat és az olvashatóság, mint általános olvasáselmélet felől közeledik a regényhez. Ő már nem a regény „egészéről” akar beszélni, mint elődei, mert az ilyen „egész” elvileg is aggályokat támaszt a dekonstruktivizmus szemléletmódja szerint, hanem kiragadott részletek – igazán: egyetlen részlet – elemzése révén vezeti le imént idézett tételét. Az első kötetnek, a *Swann*-nak is meglehetősen elején szerepel az a jelenet, amelyben Marcel visszavonul szobájába olvasni, és a szoba csendjében elgondolkodik magáról az olvasásról. Paul de Man nem önkényesen emeli ki ezt a jelenetet: az olvasás fenomenológiája elsőik között foglalkoztatta Proustot az európai irodalomban, sőt ez az érdeklődése korábbi keletű volt annál, hogy regénye írásába kezdett volna. Emlékeznünk kell arra, hogy a *Sesame and Lilies* fordítása elé írott tanulmánya ugyancsak az olvasásról szólt. Amikor tehát de Man a készülő regény írásáról (amit már annyian megtárgyaltak előtte) áthelyezi a hangsúlyt az olvasás-processusra nemcsak újszerű szempontot vet fel az addigi értelmezésekhez képest, hanem szorosan a regény intencionalitásán belül marad. Az olvasásról szóló részlet olvasását végzi el, mégpedig a lehetséges sokféle olvasásmód közül a retorikai olvasásmódot választva módszerül. Ez alighanem a leghidegebb, legridegebb olvasási mód. Minden tartalmiságot zárójelbe tesz, elhagy mindent, ami a nyelv referenciális dimenziójában jelentkezhethet, kiiktat mindent, ami, a regény nagyobb összefüggéseinek vonzatában „kifelé” irányulna a szövegből. Száraz és fárasztó olvasmány az ilyesmi, olvasóját nem kárpótolja a kategóriákkal való bűvészkedés.

Különösen zavaróan hat de Man mindenütt kiütköző akaratlagos, prekoncepciált vonalvezetése. A posztmodern korszaknak megfelelően mindenáron az allegorikus beszédhez illő retorikai formációk megképződését magyarázza bele a szövegalakulás egyes mozzanataiba: a metaforikus alakzatok bizonytalan elbillenéseit mutatja ki a metonímiák irányába. Érvelésében a retorika síkján történő átfordulások, véletlenszerűségek kontingencia-sorozatok vezetnek oda, hogy a szövegben minden mássá lesz, minden a visszájára fordul: az olvasásból az olvashatatlanság képlete tűnik elő. Az olvasás-analízis az olvashatatlanság tételét állítja fel, mint ami – és számára ez a legfontosabb – végképp és végérvényesen kizárja minden platonikus, minden metafizikus értelmezés lehetőségét. A szöveg mindenütt mást mond, mint amit állít, Proust és Marcel nemhogy nem azonosak egymással, ahogy a látszat mutatja, de

⁴⁰⁶ vö. Paul RICOEUR, *Az eltűnt idő nyomában: az átjárt idő*, *Az irodalom elméletei* IV., szerk., THOMKA Beáta, Pécs, 1997, 88-91.

⁴⁰⁷ Paul de MAN, *Az olvasás allegóriái*, Szeged, 1999, 108.

nagy távolságban vannak egymástól. Ennek a látszat-sorozatnak, becsapás-sorozatnak a végére érve de Man eljut a regény egyik gondolatához, és rövid megjegyzést fűz hozzá. Ahogy megszólal, az már nem a rideg dekonstruktőr beszédmódja. A Proust-mondat, amiről szó van nem a *Swann* idézett helyén, hanem a *Le temps retrouv*éban hangzik el: „Boldogok azok, akik a halál előtt találkoztak az igazsággal, s akik számára – bármily közel is esik a kettő egymáshoz – az igazság órája a halál órája előtt jött el”. De Man ezen a helyen mintegy felfüggesztve a retorikai dekonstruktőr szerepét egy megjegyzés erejéig visszatér a referencialitás nyelvi dimenziójába. Azt teszi hozzá a regényben olvasható mondathoz – a posztmodern illúziótlanság és szomorú szkepszis jegyében –, hogy „az igazság órája, miként a halálé, soha nem érkezik időben, mivel az, amit időnek nevezünk, nem más, mint az igazság képtelensége arra, hogy egybeessen önmagával”⁴⁰⁸ Ha elfogadjuk azt a nézetet, hogy a Proust-regény végső soron nem az emlékezés pszichológiájáról, nem az íróvá válásról, nem is egyszerűen az időről, mint a modern filozófia alapvető instanciájáról szól, hanem mindezekkel együtt az igazságról és a halálról, akkor azt kell mondanunk, hogy de Man ebben a kiegészítő megjegyzésében a vélemények egyik lehetséges végletét fogalmazta meg: nem minden emberi megrendülés nélkül.

Paul Ricoeur, aki láthatólag ehhez a véleményhez áll közelebb, és tanulmányának végén ő is a halál riadalmához jut el végső summázként, mégis engedékenyebb és többszű elemzésben veti fel, a regény kérdéseit. Fölveti például, hogy milyen jelek utalnak az elveszett idő megtalálására annak az olvasónak a számára, aki történetesen nem ismeri a regény végkifejletét. Tanulmánya remekül összegzi azokat a vonásokat és mozzanatokat, amelyek már az első kötetekben a regény befejezésére, végső kifutására utalnak, és amelyekből mindig következni lehet a folytatására. Elsősorban arra az eseménysorra – amelyet a késő modern és posztmodern irodalomszemlélet oly nagyon kedvel és előtérbe helyez – arra ugyanis, hogy a regény folyamán, a regény mélyén egy regény készül. Mégpedig nem egy „másik” regény, mint a *Pénzhamisítókban*, hanem ő maga, az a regény, amelyet éppen olvasunk. (Aminek révén az egész egy kicsit olyan lesz, mint egy halmazelméleti paradoxon.) Ha Jauss a „nunc initial” és a „nunc terminal” egybejátszásaként tekintette át a regényfolyam hatalmas terét, (olyan egybejátszásként, amelyre az élet nem képes, csak a művészet), Ricoeur – az elveszett idő keresésének lassú narratívuma és a végső megvilágosodás pillanatszerűségének alapján – a kétfókuszú ellipsziséhez hasonlítja a regény szerkezetét. Mivel a posztmodern felé tartó elemzők között ő a kevésbé dogmatikusok közé tartozik, a szerkezet ellipszisszerű kettős fókuszához hasonlóan úgy látja, hogy Proust a „megtalált idő” kifejezésének is kettős jelentést tulajdonít. Egyfelől a szó szerinti jelentést, hogy a regény megtalálja az elvesztett időt (az emlékezés révén), másfelől viszont valami időn kívülihez való eljutást. „Hol az »időn kívül«-re utal ez a kifejezés, hol az elveszett idő megtalálására” – írja.⁴⁰⁹ Ricoeur evvel nem azt állítja, hogy létezik valami az időn kívül, csak azt nem vonja kétségbe, hogy Proust szerint létezett ilyesmi, vagy regényében tehetett úgy, mintha léteznék. A dolgok időbe-zártságát illetően ő maga nem hagy kétséget ezredvégi világnézete felől. Amikor arról ír, hogy az *Az eltűnt idő* nemhogy a kiterjedéstelen időtartam bergsoni szemléletébe torkollna, hanem inkább megerősíti az idő dimenzionális kiterjedését, akkor hozzáteszi: „végső soron az idő foglal magában mindannyiunkat”. Ez a megvallott és meggyőződéses, már-már hit jellegű eszmélés az időbe-zártsággal kapcsolatban, a halál minden kétség nélküliségéhez vezeti őt is el, akár csak de Man. Ricoeur is ehhez a végponthoz keres idézeteket a regényben, és azok alapján foglalja össze a regény végső jelentését: „a megtalált idő a megtalált halál egyúttal”⁴¹⁰.

⁴⁰⁸ Uo., 109.

⁴⁰⁹ RICOEUR i.m. 114.

⁴¹⁰ Uo., 128.

/Ernst Robert Curtius/ Persze a századelő, Proust saját ideje és az „entre-deux-guerres” korszaka is fölismerte, hogy a regényfolyam gondolati kiterjedése elér, vagy úgy is lehet fogalmazni, fölemelkedik az ilyen végső, eszkatológikus kérdések övezetéig. Ismeretes, hogy ugyanakkor Proust egyik kezdeményezője, egyik úttörője volt annak a törekvésnek, hogy a szöveg minél hosszabban időzzön el apró tárgyak, illékony kis események, jelentéktelennek látszó mozdulatok leírásánál. Egy pohár kristályvíz, ahogy a buborékok megülnek az üveg falán. Száz és ezer ilyen apróság tölti meg a regény nyelvi szövetét, és evvel mintája, példája lett az akkor meginduló és évtizedekig tartó prózaátalakulási folyamatnak, amely a dezepizálódást és tematikai átváltozást kísérte. Az európai regény elfordult a nagyszabású témáktól és közel hajolt a kis eseményekhez. „Ne higgyük el vakon, hogy az élet teljesebben létezik abban, amit általában nagyoknak szokás tartani, mint abban, amit kicsinek” – írta e törekvés ars poeticájaként Virginia Woolf⁴¹¹ „Az írókhoz csak a »kis« kérdések méltók – hirdeti majd nálunk Kosztolányi is. – Hagyjuk a nagy kérdéseket azoknak, akik mindig a lényegyet bolygatják és éppen ezért sohasem férhetnek közelébe (...)”⁴¹² Az *eltűnt idő* „nagy kérdései” a regényfolyam áradó nyelvi empirizmusában alig kapnak megnevezést. Az előtérben a tűnékenységek sokasága áll, de ez a korábbi regényekhez képest roppant terjedelmű érzéki anyag, amit a nyelvi kidolgozás szinte láthatóvá, hallhatóvá, tapinthatóvá tesz működése közben lassan, alig észrevehetően elmozdul saját naturalitásától. Az állandó reflektáltságon keresztül, azon keresztül, hogy minden mondatban tudatosan a tudatban vagyunk, a meggondolások egész szövedéke fonódik az empíriák köré. Az ugyancsak nagy és kiterjedt kontemplációs rétegen keresztül aztán megkezdődik a „nagy kérdések” átszűrődése, sejtetése, hasonlóan ahhoz, ahogy a hartmanni esztétikában az előtér rétegek áthozzák magukkal a háttér rétegeket.

Az első irodalomtörténész, aki észrevette a „kicsinek” és a „nagyak” ezt a különös egybejátszását Proust regényében, az Ernst Robert Curtius volt. Nevét a mai irodalomtörténeti közvélemény nálunk inkább csak az *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948) című monográfiája alapján ismeri, amelyet a szellemtörténeti irány legjobb és legjelentékenyebb munkái közé szoktak sorolni. Curtius a középkori latin irodalmak ismerete mellett kiváló romanista volt, Balzacról Barrèsről írt monográfiát, és azok közé tartozott, akik az első világháború után – a német-francia szellemi közeledés híveként – megismertették a német nyelvterülettel a kortárs francia irodalmat. Egyik tanulmánykötete *Az új Franciaország irodalmi úttörői* címmel 1925-ben megjelent magyarul is a fiatal Szerb Antal és a mára eléggé elfeledett Kecskeméti György fordításában. Abban az évben, amelyben ennek a kötetnek a fordítása olvasható lett magyarul – benne Gide, Rolland, Claudel, Saurès, Péguy munkásságáról szóló portrétanulmányokkal – abban az évben, 1925-ben jelent meg Stuttgartban újabb gyűjteménye a *Französischer Geist in neuen Europa*, amelyben többek között egy terjedelmes Proust tanulmányt adott közre. Ezt a tanulmányt később önálló könyvben is kiadta.

Gilles Deleuze évtizedekkel később a jelek elsajátítását helyezte értelmezésének középpontjába, Curtius, aki a századelő szellemtörténeti gondolat kísérleteit tette magáévá a megismerés-folyamat középponti jelentőségéből indul ki, és megközelítése egy szellemtörténeti alapú megismerés-esztétika elgondolásai szerint alakul. Ennek körébe vonja a regény szövegét átjáró emlékezés-technikát, amiről a korabeli kritika is bőven értekezett már. Feltevése szerint a művészetet az kapcsolja össze természetes módon az emlékezéssel, hogy mindkettő megismerés. Noha Curtius tanulmányának írásakor még nem olvashatta a regényfolyam befejező kötetét, elméleti feltevései nem állnak messze attól az elmélettől, amelyet a *Le temps retrouvé* a könyvtárjelenetben fejt ki. Proustnál az impresszió nem pillanatnyi benyomás,

⁴¹¹ Virginia WOOLF, *A pille halála*, Bp., 1980, 486.

⁴¹² Nyugat, 1934, II., 558.

hanem tartós és mélyen átható élmény, olyasmi, mint a szellemtörténet Erlebnis-fogalma, komplex alaptény. Talán túlzás lenne úgy fogalmazni, hogy Proust szakított az impresszionizmus filozófiai alapját képező relativizmussal, de annyi elmondható, hogy bizonyos távolságra került tőle. Az emlékezés mindig másodszori vagy többszöri átélés: nem pillanatszerű, primer találkozás, hanem jelentéskereső és jelentésadó felidézés. A tárgyakkal való különös, véletlenszerű találkozások (a madeleine) csak elindítanak, beindítanak egy-egy emlékezési folyamatot, amely aztán egyre mélyebbre hatol. A mélységért azonban meg kell dolgozni, a jeleket meg kell fejteni – Proust általában a hieroglifák és a desiffrálás szavakat használja – a leküzdendő akadályoztatás úgyszólván szükségszerű feltétel. Proust arról ír, hogy azok az igazságok, amelyeken az értelem fénye közvetlenül és akadálytalanul áthatol, azok mindig sekélyesebbek, mint azok, amelyeket az élet mintegy akarattunk ellenére közvetít hozzánk egy-egy benyomás formájában. Ezekben van valami szellemi, spirituális tartalom, amit ki tudunk vonni belőlük.⁴¹³

Curtius elsőik közé tartozott, akik nem az életrajzi regény olvasásmódja felől közeledtek az *Eltűnt időhöz*. Tanulmányában nem elégedik meg sem az életutat övező társadalomrajz, sem a lélektani rétegek és az emlékezés-technika leírásával, hanem mélyebb összefüggéseket keres a megismerés és a művészet fogalmának összekapcsolása révén. A megismerés-esztétika abban az időben köztes helyet foglalt el a korábbi, didaktikus célokat is szolgáló reprezentációs esztétika (a művészet, mint meglévő és ellenőrizhető dolgok kifejezője) és az avantgárd mozgalmak teremtés-esztétikája között. A megismerés-esztétika úgy tételezte a művészetet, mint valami addig ismeretlennek a feltárását, amelyhez másképp nem is lehet elérni, mint egy műalkotás révén. Curtius ennek a fajta megismerésnek a különös területét is megjelölte, és azt mondta, hogy a művészet az élettartalmak megismerését (Erkennen des Lebensgehalt) végzi. Olyan ismeretfajta ez, amelynek nincs más kifejezőmódja a művészetén kívül: az élet benső tartalmának, tartalmasságának tudásához egyedül a művészet vezet el.⁴¹⁴ Kiinduló fogalomként ez az ismeret-kategória alkalmat adott Curtiusnak arra, hogy jegyzetszerű, kisebb fejezetekben áttekintse a regény egész sor jellegzetességét, a zenei utalásoktól a tér- és időviszonyokon, a klasszicizmus és esztétizmus kapcsolatán, a városneveken, a mondatritmuson át a lélektani sajátosságokig, a nyelvi érzékenyséig, és szenzibilitás vizsgálatáig. A mozaikos szerkezetű elemzés a regény platonikus hangjáról szóló megjegyzésekkel zárul le. Mintha a szellemtörténeti beszédmód azt kívánta volna, hogy tárgyiasságoktól a regény metafizikus vonásaihoz húzódjon a tanulmány íve. Ezt az értelmezési szándékot támogathatta az a tény, hogy a pozitivizmus viszonylagosság-kultuszával, értékrelativizmusával szembenálló századelő több bölcséleti iránya is kereste még a metafizikus tartalmakat: tartós, örök értékeket tételezett, igazságot, amely az idő fölött létezik. A badeni és heidelbergi újkantiánusok még a 20-as években is az értékelmélet univerzális megalapozásán dolgoztak (ami persze nem jelentette az értékek transzcendentális eredeztetését).

Curtius 1925-ben nem ismerhette a Proust-regény befejező kötetének elmélkedéseit, amelyek ugyancsak támpontokat szolgáltatottak volna tanulmány-ívének megkonstruálásához, *A fogoly lány* című kötetet azonban már olvasta. Ebben fedezte föl a Bergotte haláláról szóló jelenetet, amelyben a Vermeerr-kép döntő szerepet játszik. Ha a *Delft látképén* már örökösen rajta érezzük Proust tekintetét, azt lehet mondani, hogy ezen a jeleneten Curtius tekintete van rajta, ő emelte ki elsőnek, és helyezte az olvasó figyelmének előterébe. Az ő nyomán pedig mindazok, akik elismerik a platonikusság jelenlétét a regényben valamiképpen beleszövik érte-

⁴¹³ Vö. PROUST, *À la recherche du temps perdu* i.m., 878. („... dont nous pouvons dégager l'esprit.”) Az „esprit” szót többféleképp lehet értelmezni. Az angol fordító ezt írja: „...a spiritual meaning which it is possible for us to extract” M. PROUST, *In search of lost time*, VI. trans., by A. MAYOR and T. KILMARTIN, rev., by J.D. ENRIGHT, London, 1992, 232.

⁴¹⁴ Ernst Robert CURTIUS, *Marcel Proust*, Berlin, 1952, 16-17.

kezésükbe Vermeert is és Bergotte halálát is. A jelenet két részből áll, az első részt már idéztük. Bergotte elmegy a Jeu de Paume-ba, megnézi a híres festményt, észreveszi a különös fényben feltűnő sárga falmezőt. Úgy érzi, találkozott a művészi tökéletességgel, avval a tökéletességgel, ahogy neki is írnia kellett volna. A hegelianus filozófiák beszélnek a történelem végéről, amikor a szellem abszolútuma megvalósul. Bergotte hasonló pillanatot él át individuális életének viszonylatában: a művész számára a tökéletességgel való találkozáson túl már nem lehet semmi. Nincs tovább. Bekövetkezik egy pillanat – hiszen a regényforma mindenre képes –, ami fordítottja annak, amiről de Man ír: az igazság egyszer csak egybeesik önmagával, megszűnik az idő, és az nem más, mint a halál. Bergotte összeesik és meghal. Evvel azonban nem ér véget a jelenet, hanem következik a második része. Egy kontemplációs szövegrész, a narrátor monológyszerű megszólalása. „Il était mort. Mort à jamais? Qui peut le dire?...”⁴¹⁵

„Halott volt. Halott örökre? Ugyan ki tudná megmondani? Igaz, sem a spiritizista tapasztalatok, sem a vallási dogmák nem szolgáltatnak bizonyítékot arra, hogy a lélek tovább él. Csupán annyit mondhatunk, hogy életünkben minden úgy zajlik, mintha egy előző életben vállalt kötelezettségek terhével érkezünk; evilági életünk körülményei semmiféle okot nem adnak arra, hogy azt higgyük, kötelességünk jót cselekedni, tapintatosnak vagy akárcsak udvariasnak lenni, mint ahogy az istent nem hívó művészek sem arra, hogy azt higgye, kötelessége hússzor is újrakezdeni egy művet, bár a csodálat, melyet majd alkotása ébreszt, mit sem számít már testének, amit a férgek falnak fel; ahogyan ezt a sárga faldarabot is annyi mesterségbeli tudással és annyi finomsággal festette meg egy mindörökre ismeretlennek megmaradó művész, akit Vermeer néven azonosítottak úgy-ahogy. Mindezek a kötelezettségek, melyeknek elmulasztásáért nem jár büntetés ebben a mostani életünkben, mintha egy másik, a jószág, a lelkiismeretességen, az önfeláldozáson alapuló világhoz tartoznának, olyan világhoz, ami egészen más, mint ez az itteni, s amit elhagyunk azért, hogy erre a földre szülessünk, mielőtt talán majd visszatérünk, hogy ismét ott éljünk azoknak az ismeretlen törvényeknek a birodalmában, melyeknek azért engedelmeskedtünk, mert magunkban hordtuk tanításukat anélkül, hogy tudtuk volna, ki véste belénk; a törvényekében, amelyekhez az értelem minden elmélyült munkája közelebb visz, és amelyek csakis – és még ez sem biztos – az ostobáknak beláthatatlanok. Így hát az a gondolat, hogy Bergotte nem halt meg örökre, nem minden valószínűség híján való.”⁴¹⁶

Ez a néhány sornyi közvetlen kontemplációs betét ha rövid időre is, de megszakítja azt a sajátos elbeszélői előadást, amely a reflexív emlékezések bonyolultan szövődő fonalából alkotja a regény textusát. Itt még nehezebb eldönteni, hogy ki beszél, Marcel-e vagy Proust. A megszakító mozzanat, a lírai hangolás, de főként a sorok referencialitásának finom lebegtetése a halál örökkévalósága körül a figyelem odavonzását szolgálja. Curtius nem tér ki a Vermeer-kép és a regény kapcsolatára, mint azt az újabb elemzők közül Hans Beltingnél láttuk, ő a jelenetnek ehhez kicsit talán moralizáló, kicsit talán szentimentális második részéhez fűzi hozzá véleményét. Nem idézi azokat a sorokat sem, amelyekkel Proust lezárja a fejezetrészt, és amelyekkel a szöveg visszatér általánosnak nevezhető narrációs hangjához.⁴¹⁷ Curtius arról

⁴¹⁵ Curtius idézete. i.m. 128.

⁴¹⁶ Marcel PROUST, *Az eltűnt idő nyomában. A fogoly lány*, i.m., 211-212. (Jancsó Júlia ihletett, szép fordításához hozzá lehet tennünk, hogy az eredeti szöveg kettős tagadása – „sans invraisemblance” – ami szó szerint nem lefordítható, erősebb állítás a magyar szöveg utolsó szavainál.)

⁴¹⁷ E sorok: Az író eltemették, de a gyász éjszakáján, a kivilágított kirakatokban hármásával felállított könyvei kiterjesztett szárnyú angyalokként virrasztottak hajnalig, mintha annak a feltámadását jelképeznék, aki nem volt többé”. Uo., 212. (Curtius jól vette észre, hogy ezek a sorok beszédmódjukkal és a referenciális jelentés lebegtetésének felszámolásával egyaránt leválnak a megelőző kontemplációról.)

ír, hogy kötetek hosszú során át jelenetek tömkelege zúdul az olvasóra a társasági élet frivolitásairól, a mindennapi tapasztalás és a lelki rezdülések megfigyelése is valóságos, anyagszerű mivoltában tárul fel. De az egésznek mégis meghatározható alapszíne van, az egészen átszűrődik az „arrière saison” az őszi, az utószezon lágy fénye. És ebben a fényben a múlt, a megélt és eltűnt élet visszaváltozása jelenné (Wiedervergegenwärtigung) úgy történik, hogy a pszichológiából metafizika lesz, a folyamat áttör a lelkiből a metafizikaiba. Ebben a fényben az eltűnt időre való emlékezés az időfölötti létezésre (überzeitliche Existenz) utal. És itt szembetaláljuk magunkat a platonai anamneszisz fogalmával. „Ennek aurája veszi körül Proust művészetét.” – jelenti ki.⁴¹⁸

Curtiusnak ez az ugyancsak átszellemült gondolatsora már értekezésmódjának szöveghangulatával jellegzetesen egybecseng a 10-es, 20-as évek irodalomelmző esszéinek stílusmintáival, avval a nem-ironikus értekezésmóddal, amely az ezredvég megszólalási mintáitól majd oly idegen lesz. Az ezredvég legtöbb olvasási ajánlata a platonikus vonások átírását javasolja. A szellemtörténet korszaka ellenkezőképpen járt el, olyan értelmezési keretet állított fel, olyan kategóriarendszert dolgozott ki, amely bevonta körébe az európai metafizikus hagyomány szempontjait is. A szellemtörténet ezzel összefüggésben mélyen esszencialista volt. A műalkotásokra úgy tekintett, mint részek egészére, amely egész valamilyen lényegiség megvalósulása révén szervezi egybe a részeket. Ez a vonása is, mint a platonizmus és metafizika a letűnő, de még mindig elég erős pozitivizmussal folytatott konfrontáció nyelvén fogalmazódott meg. Az ezredvég, amely több szempontból is közel hajol a pozitivizmushoz, az esszencializmust is tagadja és óva int tőle olvasási ajánlataiban. A századelő másképp gondolkodott. Mannheim Károly egy 1921-ben írott tanulmányában – a pozitivisták szemléletmódjának szcientifikálásával hadakozva – felvetette a „tapasztalati tárgy” és „logikai tárgy” megkülönböztetését. A tapasztalati tárgy mindig önmagában kerek egész valami. A logikai tárgy az egészből a vizsgálat céljára tudatosan kiválasztott részlet. Ilyen minden természettudományos vizsgálat, amely bizonyos, meghatározott szempontból és meghatározott céllal elemez valamit. A logikai tárgy vizsgálatát nem követi az „egész” rekonstrukciója. Mannheim olyasmit mond, hogy a „kultúrtudományok” ezt nem tehetik meg, nekik mindig vissza kell nyúlniuk a vizsgált dolgok „tudomány előtti totalitásához”. Az „egész” rekonstrukciója itt nélkülözhetetlen feladat.⁴¹⁹ Egy több ezer oldalas regény esetében az „egész rekonstruálása” természetesen Mannheim tanulmánya szerint sem a teljes kiterjedtség helyreállítását jelentette volna, hanem annak a lényegiségnek a megragadását, amely a részeket egésszé alakítja, s amely az olvasó felől az olvasmányélmény egészét igazgatja. A szellemtörténet úgy hitte, hogy megnevezhető egy ilyen lényegi instancia, s Curtius ezt vélte megtalálni a Proust-regény platonizmusában. Az ezredvég ilyesmiben sem hisz, hanem az elgondolhatóságok többféleségét feltételezi – persze bizonyos határok között.

2001-2002

⁴¹⁸ Vö. CURTIUS, i.m., 129-130

⁴¹⁹ Vö. MANNHEIM Károly, *Adalékok a világnézet-értelmezés elméletéhez* = Uő., *Tudásszociológiai tanulmányok*, Bp., 2000, 8-11.

HÁROM WEÖRES-VERS

ISTAR POKOLJÁRÁSA

Várkonyi Nándor forrásértékű tanulmányából tudjuk, hogy Weöres 1937-1938-as egyetemi tanéve idején bekapcsolódott a *Szíriat oszlopai* előmunkálataiba, nevezetesen Várkonyi őt bízta meg a sumér-babiloni őseposz, a *Gilgames* lefordításával.⁴²⁰ A munka többrendbeli német és francia átültetések alapján, valamint értelmező-magyarázó filológiai tanulmányok segítségével haladt előre. Weöres, mint Várkonyi írja, „Babilonban új anyagot kapott”. Költői fantáziáját fölgyújtotta a mezopotámiai mítoszok szépsége, s ebből az írásra sarkalló lelkes érdeklődésből született meg pályájának nyereségére a *Gilgames* szövegére írott négyénekes eposzvariáció, melyet átdolgozva csak *A fogak tornáca* című, 1947-ben megjelent kötetébe vett föl, s ugyane ihlet alatt készült el és már a *Medúzában* helyet kapott az *Istar pokoljárása* című rege. Istar történetét azonban már korábban ismerte, tanú rá az 1933-ban keletkezett *Köszönet*, de tüzetesen valószínűleg csak ekkor foglalkozott vele.

Az *Istar pokoljárása* önálló költői alkotás, ahogy Bartók és Kodály népdalföldolgozásai önálló zeneművek. A szöveg földolgozása, terjedelmének kezelése, motívumainak kiemelése a költő szuverén joga. Weöres lerövidítette az eredeti mítoszt; szembeötlő, hogy a pokolba vezető hét kapu helyett nála csak négy van, pedig a hét – mint mágikus szám – fölkelthette volna érdeklődését; ezenkívül Istar szájába ad olyan szavakat, melyeket az eredeti szövegben nem ő mond ki; elhagy néhány epizódot stb. Mivel önálló alkotást vizsgálunk és nem átültetést, mindezeket másodrangú kérdéseknek tekinthetnénk. Mégis célszerű, hogy az eredeti szöveggel egybevetve közelítsük meg a költeményt, és mindenekelőtt a lényeges eltéréseket és különbségeket keressük meg, hogy elérkezzünk azokhoz az útelágazásokhoz, ahol Weöres már saját célja felé halad tovább. Nem a szöveghűséget kérjük tőle számon, hanem ellenkezőleg, azt keressük, mi az ő saját tulajdona a mezopotámiai ének földolgozásában. E munkában Rákos Sándor korszerű interpretációk segítségével készült fordítását vesszük alapul.⁴²¹

Az első figyelemre méltó eltérés a költemény hangnemében és színhatásában tapasztalható. Weöres Sándor verse emelkedettebb, éteribb, elvontabb, és ami nem kellene hogy ezzel szükségképp együtt járjon, kifinomultabb, artisztikusabb és mesterkéltabb. Várkonyi Nándor azt írja, hogy Weöres alig kóstolt bele a babiloni mondavilágba, „nyomban oly otthonosan mozgott benne, mint hal a maga tavában”.⁴²² Ezt a megállapítást csak részben erősíti meg az *Istar pokoljárása*. Éles cezúra észlelhető benne: a vers második fele, attól kezdve, hogy Allatu parancsot ad alvilágba érkezett nővére, Istar elpusztítására, bemutatja Weöres páratlan megidézőképességét, és az ősi eposz nyelvén beszél. A vers első felében azonban alig találni nyomát a mezopotámiai ének zord szépségének, nyers erejének, az empátia itt nem érvényesül, és alig ragad meg valamit az eredeti szöveg termésköszzerű, kemény egyszerűségéből. A halál, az alvilág és a holtak kietlen birodalmának leírása közben Weöres nemcsak az eredeti szöveg atonális zenéjét hallotta, hanem fülébe csengett Babits *Laodameia*-ja és amögött távolról még Swinburne *Atalanté*-jából Meleagrosz híres monológja is.

⁴²⁰ VÁRKONYI Nándor, *Weöres Sándor pécsi éve*, Magyar Műhely, 1964., 7-8. sz. 6-7.

⁴²¹ *Gilgames*. Bp., 1960., 51-61.

⁴²² VÁRKONYI, i.m., 6.

Ebben az előadásmódban a nyers mezopotámiai ének sejtelmes, színpadi megvilágításba került, és zengő-bongó zenei aláfestést kapott. Még a műfaja is finomabb lett: rege – írta Weöres műfajmegjelölő címként az eposzra. Ha a stilizálásnak arra a formaeszményére tekintünk, mely effajta rafinált zenéjű sorokhoz vezetett:

„Csitt te, szót se... jőjj be, jőjj be: Allatu parancsa,”
Harmadikat rányitotta, mellkendőjét elrabolta.

– akkor megértjük, hogy a nyers, komor szépséget, ha fölfedező útjai eljutottak is már odáig, Weöres még nem merte mindig vállalni, nemhogy az első három kötet idején, de még a *Medúza* összeállításakor sem. Ennek tulajdonítható, hogy az *Istar pokoljárásánál* vadabb és tagolatlanabb, de homogénebb és korszerűbb anyagból fölépült *Első emberpár*-t csak a *Medúza* után sikerült befejeznie. Az „orpheuszi költészet” tudatosodása kellett ahhoz, hogy tisztán lássa, mi az igazán új verseiben, és mi az, ami még a szimbolizmusához és az impresszionizmusához köti a kompozíció és a verszene terén is.

Az *Istar pokoljárása* – bravúros nyelvművésről furcsán hangzik e megállapítás – tartalmilag merészebb kísérlet volt, mint nyelvig. Weöres nem „lefelé”, hanem „fölfelé” tágitotta a mezopotámiai ének köreit. Az eredeti szöveg tavaszt ünneplő termékenységi mítoszból származott, és ez az eredet különféle magyarázatokra ad alkalmat, akár a mélylélektan, akár a társadalomtörténet felől közelednek feléje. Weöres nem a mítosz föld alatti forrásvidékébe akart levilágítani, nem a történelem ősi kódéba vesző gyökerei indították versírásra. Nem az elemi, hanem az elementárisat kereste benne, nem a primitívet, hanem a primért. Nem azt kívánta rekonstruálni, hogy milyen hatást kelthetett, és hogyan hangzott e szöveg a maga idejében, nem a kultikus szertartás formája és célja foglalkoztatta; nem az érdekelte, hogy van-e benne mának szóló üzenet, hanem az alkotás és teremtés örökké nyugtalan, fölfelé törekvő emberi szellemét ragadta meg általa. Nem a „mélytudatot”, nem is a változó társadalom változó normáit akarta kiszabadítani az agyagtáblák holt anyagából, hanem a végső igazságokra törő ember szenvedélyének és szándékának élő jelenvalóságát.

E verset az eszkhatologikus életszemlélet hívta elő Weöres Sándorból. Ez az életszemlélet idealista: nem tud, és nem is akar beletörődni a világ anyagi természetébe és a természet anyagi törvényeibe. A halált az anyag ostoba hibájának látja, és keresi a végső nagy érvet, a végső nagy lehetőséget, melybe belekapaszkodva átlendülhet rajta. Istar csodás története ilyen eszkhatologikus alkalom: a két nagy végső dologról, az életről és a halálról szól. Istar leszáll az alvilágba, nővére fogságba veti, parancsot ad elpusztítására, de Istar nem pusztulhat el, Ea isten harcost teremt, és az kiszabadítja Istart a sötétségből. Weöres földolgozásában csaknem minden leválik a versről, ami az ősi kultikus ünnepre, a termékenységmítoszra, vagyis az eredeti szöveg anyagi valóságára vonatkozik. Csak a történet alapja marad meg: a halál fölött aratott győzelem.

Első olvasásra úgy rémlik, ez már nem is a mítosz, hanem a mese világa. Honti János írt arról, hogy a mítosz és a mese között mi a különbség: a mítosz elfogadja a halált mint valóságot, csak átértelmezi, a mese viszont „letagadja, nem létezőnek tekinti”.⁴²³ A mezopotámiai ének komor tónusa, zord szépsége mítoszi világlátásra vall. Weöres versében Istar könnyebb győzelmet arat, és ami még fontosabb: végsőt, mint a mesehősök. Az *Istar pokoljárása* az eredeti szöveg elbeszélő múlt idejével szemben jelen időben ér véget, az állandóságot és végérvényességet kifejező jelen időben: (Istar) „világol a teljességben”.

Mindez azonban még csak felületes benyomás, és ha néhány látszólag részletkérdésre nem keresünk magyarázatot, félreértjük Weöres egész költeményét. Mindjárt az első: mit keres

⁴²³ HONTI János, *Válogatott tanulmányok*, Bp., 1962, 271.

Istar az alvilágban? A pokoljárásról szóló mítoszokban a hősnek mindig határozott célja van: Orpheusz Eurüdikét, Tammuz Istart, Enkidu Gilgames varázsdobját akarja visszahozni. De mit kíván Istar? Az eredeti szöveg erre nem ad egyértelmű feleletet. Ismeretes az eposznak egy korai sumér változata, melyben Istar szerelmesét, Tammuzt keresi, aztán fönmaradt egy későbbi új asszír változat, ahol éppen Tammuz szabadítja meg Istart.⁴²⁴ Ez mindkettő a tavaszt ünneplő kultikus eredetre vall.

Weöres regéjében határozottabb és határozottan más Istar célja. „Siratni jöttem...” – mondja, és siratja az ifjakat és véneket, az asszonyokat és férfiakat, sirat mindenkit, aki meghalt. Siratódalából kiderül, hogy a halál mindig természetellenes, nincs jó halál, mely megnyugtatóan lezárna az életet, a halál mindig rabol, az ifjat szerelmétől, az asszonyt urától, az aggot háza népétől ragadja el. A halál, bármikor következik be, megbontja a harmóniát, megbontja a teljességet.

Istart a részvét és együttérzés vezeti – az 1933-ban keletkezett *Köszönet* című versében az Istart vezető szeretetről írt –, de ez a részvét és együttérzés tevékeny, sőt lázító. Tudjuk, ez az elképzelés az eredeti szövegtől sem idegen, de itt határozottabb hangsúly kerül rá.

*Hömpölygette, kondította Istar hangját a pokol öble,
árnya oszlott, csöndje foszlott,
víz jött a magasból, láng tört a mélyből,
tűz hullt a magasból, víz tört a mélyből,
a halottakba élet nyilallott,
jajgatás, kiabálás verte a házat,
vergődtek a porban, nyüzsgöttek a sárban,
látták a fényességet és feléje tülekedtek...*

Itt bekövetkezik, ami az eredeti szövegben csak fenyegetés: Istar fölbolygatja a holtak házát, fölláztatja jövetelével a halottakat. Allatu asszony ezért ad elpusztítására parancsot. A mítosz eredeti szimbolikája szerint ebben alighanem ellentmondás van, hiszen az alvilág istennője óvatosságból már korábban elvétetett Istartól mindent – koronáját, ékes kövét, mellkendőjét, szőttes ingét –, amivel varázs hatalmat gyakorolhatott volna, és csak mezítelenül engedte maga elé. Az eredeti szövegben, ahol e tárgyakkal bizonyára megvolt a maguk jól ismert jelentésük, Istar, mire át jutott az alvilág kapuin már nem lehetett képes arra, hogy a sötétség birodalma ellen szítsa a holtakat.

E látszólagos logikai hiba révén kerülünk közel Weöres verséhez. Számára az eredeti szöveg és annak tudományos magyarázata sok egymást cáfoló hipotézisével és adatával csak nyersanyag ahhoz, hogy formába öntse saját szimbólumrendszerét. Az eredeti mítoszban, mint Komoróczy Géza megállapítja: „Istar a termékenység, a bujaság istennője, Istar a szerelem védnöke, kicsapongó ‚hérosz’-a – Istar a Természet”.⁴²⁵ Weöres azt írja, hogy „Istar úrnő, Hold leánya, emberek anyja”. Mintha csak a hangsúly volna más. A vers filozófiáját mégis mélyen érintő kérdés, hogy a természet azonos-e az emberrel, vagy árnyaltabban fogalmazva, az ember a természet része-e? Az életről és a halálról nem lehet anélkül vitatkozni, hogy le ne szögezzük, ki az, aki él és meghal, mi létének lényege; e vers esetében ez azt jelenti, hogy pontosabban meg kell tudnunk mondani, ki Istar, és mi az, amit megszemélyesít.

Istar Weöres költeményében nem a buja vegetációt, nem a télből tavaszba hajló természetet képviseli, hanem – mint a már idézett sorokból kiderül – a „fényességet”. A holtak sötét házába nem a termékenységet, hanem a világosságot viszi el, és ezáltal okoz lázadást. A részvét

⁴²⁴ Vö. Komoróczy Géza tanulmánya: *Gilgames*, i.m., Bp., 1960, 196.

⁴²⁵ I.h.

indítja arra, hogy útra keljen, a halottakat siratni száll le az alvilágba, siratja azokat, akiket az ostoba halál kiragadott természetes környezetükből, és ezzel fölborította a világ rendjét, a teljességet. Aztán mindentől megfosztva, mezítelenül, pusztá jelenlétével fölbolygatja a holtak birodalmát, mert a lényéből sugárzó fényesség csodás varázs.

Istar a *fényesség* megismerésítője. Úgy is fogalmazhatjuk, hogy lényege a fényesség. De Istar egyszersmind az emberek anyja, nyilvánvaló, hogy akkor az emberek lényege is a fényesség, vagy legalábbis az kellene hogy legyen. A fényesség nem más e versben, mint amit a filozófia „emberi lényeknek” nevez. Mi Istar lényege? A fényesség. Mi a fényesség? Az emberi lényeg. Ezzel a kör bezárult, további kérdéseket már nem lehet föltenni, mert a vers megmarad a képi kifejezés e többértelmű és elvont formájánál.

Weöres Sándor képekben bővebb, ritmikailag gazdagabb előadásmódban közli mondani-
valóját az eredeti szövegnél. Ennek ellenére költeménye elvontabb és ezoterikusabb, mint a mezopotámiai ének. A képi beszéd nem a konkrétság, hanem az absztrakció segítőtársa e lírában. Weöres rácsfol arra a babonára, hogy a magyar nyelv szemléletességétől idegen az elvont bölcsélet, és azt bizonyítja be, hogy a legelevenebb költői képekkel, a mesés fantázia eszközeivel is kísérletet lehet tenni az empirikus szemléletesség körén túl levő emberi tartalom fölfedezésére. E vers nem allegorizál, nem a filozófiában már kidolgozott fogalmak érzékletessé tétele céljából alkalmaz költői képeket, hanem elébe vág az elvont gondolkodásnak. Ez merész vállalkozás, és – mint minden vállalkozás – veszéllyel is jár. Ebben az esetben azzal, hogy érzékletessé teszi ugyan kifejezett tartalmát, de nem képes olyan pontosan körülhatárolni, mint a néha lassabban mozgó elvont gondolkodás. Az a furcsa helyzet áll elő, hogy az eszkhatologikus fölfedező líra a költői szemléletesség eszközeivel fölfegyverezve is elvontabb és általánosabb marad a filozófiai elvonatkoztatásnál és általánosításnál.

Az ember lényegének tekintett fényesség természetéről nem tudunk meg többet a versből, nem tudjuk meg, hogy az értelem fényességéről, a lélek, netán a szellem fényességéről van benne szó, vagy etikai princípiumról; föltételezhetjük azt is, hogy mindezeket együttesen jelöli, és egyetlen képben foglalja össze mint az élet princípiumát. Ha azonban minden bele-magyarázást elkerülendő elfogadjuk magát a költői képet mint a versen belül már tovább nem bontható tartalmat, ezzel még korántsem zárhatjuk le az elemzést.

A *szült-meztelen fényesség* kifejezés kétszer fordul elő a költeményben. Először akkor, amikor Istar az alvilág kapuin áthaladva megérkezik a holtak házába; másodszor akkor, amikor kiszabadul, és a halottak élén győzedelmi ünnepet ül. Ami a kettő között lejátszódik, az a halál és az újjászületés története, az átlényegülés misztériuma. Amikor bebocsátást nyer az alvilágba, mindent elvesznek tőle – koronáját, ékes övét, mellkendőjét, szőttes ingét –, ami itt a földi világban fontos lehetett, ami esetleg hatalmának jelképe vagy forrása volt. Hogyan tudja megőrizni létének lényegét, a *fényességet*, ha mindezekről megfosztják? Az eredeti szöveg jelképrendszere sokkal egyszerűbb. Ott Istar, a termékenység istene, ami kor leszáll az alvilágba, és mindenét elrabolják, megszakad a földön a szaporodás; amikor aztán kiszabadul, visszakap mindent, s ezzel újjászületik a természet is.

Weöres költeményében más történik. Istar visszanyeri életét, visszakapja ruháját, ékét is, de ezzel nem fejeződik még be a mese. Az igazi újjászületés még ezután következik.

*És majd fölkel Istar úrnő és majd fölkel és megindul,
nyomában az ifjak, lányok mennek a földült palotából,
tolonganak a férfiak, asszonyok, tódulnak a csecsemők, vének
és a nyúltól elesettek, kiontott vérnek halálát haltak
mennek-mennek nagy tömegben, áradatként föl a mélyből...*

Istar a halottak hömpölygő csapata élén megindul fölfelé, és szilaj győzelmi ünnepet ül. Énekelnek, táncolnak, és négy nagy máglyát raknak.

*látja Istar a máglyákat, táncol és tapsol örömeiben,
odalép az első tűzhöz, beledobja koronáját,
odalép a másodikhoz, beledobja ékes övét,
odalép a harmadikhoz, beledobja mellkendőjét,
odalép a negyedikhez, beledobja szőttes ingét,
szült-meztelen fényességben
világol a teljességben.*

E sorok értelmezésekor mindenekelőtt az igeidőre kell figyelmet fordítanunk: „És majd fölkel Istar úrnő...” A *majd* szó itt nem egyszerű rákövetkezést fejez ki (és aztán), hanem jövő időt, ahol a hangsúly azon van, hogy a cselekvés még nem történt meg. A költemény befejező epizódját, a győzelmi ünnepet úgy kell olvasnunk, mint jövő idejű lehetőséget, mint az események olyan szükségszerű egymásra következését, melynek előfeltétele van: „majd ha fölkel Istar úrnő, majd ha fölkel és elindul...”

A *majd* szó három helyen fordul elő a befejező epizódban. „Majd Istarhoz megy a harcos...” Az a harcos, akit Ea isten Istar kiszabadítására küld. Itt a *majd* egyszerű rákövetkezést fejez ki, annyit jelent, hogy „aztán Istarhoz megy a harcos”. A második alkalom, a már idézett „És majd fölkel Istar úrnő”, jövőidejűség, amit a harmadik alkalom „majd ha fölkel...” még bizonytalanabbá tesz, és föltételes móddá alakít át.

Csak az következik be bizonyosan, ami az eredeti mezopotámiai énekben is, hogy sikerül legyőzni az alvilág úrnőjét. Az újasszír szöveg beéri ennyivel. Weöres költeménye nem. A teljes győzelem még hátra van: Istar azáltal, hogy visszanyeri *emberi* alakját, visszakapja ruháját, ékét, még nem születik újjá. Úgy is mondhatjuk: még nem valósítja meg önmagát, és ami ezzel egyet jelent, még nem tölti be hivatását.

A két megválaszolásra váró kérdés tehát a következő: hogyan tudja Istar megőrizni lényegét, a fényességet, és ezáltal felszítani a holtakat, ha elvették mindenét, ami földi hatalmát és lényét jellemezte; továbbá miért veti máglyára mindezeket, miután Ea isten fortélyosan visszaszerezte neki?

A vers gondolkodásmódja itt lényegesen eltér az újasszír szövegtől; egészen másfajta elképzelés, és egészen másfajta logika dolgozik benne. Ahogy Istar nem azonos Weöres költeményében a télből tavaszba hajló természettel, úgy a halál sem azonos a fizikai megsemmisüléssel, és az élet sem azonos az anyag eleven létével. A halál és az élet jelkép. A halál ellen az életért vívott küzdelem is jelképes. A halál az emberi lényeg – itt a versben: *a fényesség* – elvesztése, az élet pedig ennek az emberi lényegnek a megvalósulása. A fizikai megsemmisülés csak csodával, isteni beavatkozással változtatható vissza, annak a jelképes halálnak a legyőzése azonban, amit az emberi lényeg elvesztése jelent, megragadható lehetőség.

Amikor Istar leszáll az alvilágba, akkor nem kell megőriznie emberi lényegét, a fényességet, mert éppen ott nyeri el és éppen annak révén, hogy elvesznek tőle mindent, ami korábban személyiségéhez hozzátartozott. A személyiségnek megfelelő latin szó, a *persona* eredetileg álarcot jelentett, valószínűleg az etruszk *persuból* származik, ami ugyancsak az álarcot jelölte. Így érkezünk el a vers belső logikájához: amit az individualizmus személyiségnek hisz, az nem az emberi lényeg, hanem az azt eltakaró álarc. Ez az, amit elvesznek Istartól a pokol négy kapujánál. Nélküle nem gyöngébb, hanem erősebb lesz, nélküle nem elveszti, hanem visszanyeri önmagát. Istar azért sugározza magából *szült-meztelenül* a holtak sötét házát fölbolygató fényt, mert *szült-meztelen*, mert megszabadult mindentől, ami addig megakadályozta, hogy létének lényege érvényesüljön.

Ha azt hisszük, hogy Weöres nem tesz egyebet, mint fölcseréli az életet és a halált, és azt mondja, hogy a halál kínálja az igazi életet, a lélek életét, és az élet éppen ennek a halála, akkor sejtelmünk sincs a költemény értelméről. Ez egyszerű fideista közhely volna. Weöres belehelyezkedett egy régi eposz eseményeibe, elfogadta annak keretét és legtöbb epizódját, s a költői anyagon belül, a maga költői eszközeivel tágította az ősi mesés képzelet körét egy elvontabb, általánosabb tartalom felé.

Az élet és a halál jelkép, mégpedig mint láttuk, az eredeti szöveg szimbolikájától különböző jelkép, de úgy fejeződik ki, és úgy érvényesül, hogy egyszersmind alkalmazkodik az eposz történetéhez is. Istar pokolbeli kalandjai a mezopotámiai ének szövegéhez igazodnak, s a jelkép eközben módosul, Istar az események, a mesés kalandok közben lesz a természet szimbólumából az emberi lényeg megszemélyesítője. Szemünk előtt alakul át. A vers legmélyebb tartalma éppen ennek az átalakulásnak, átlényegülésnek dinamikus ábrázolása. Ehhez kell a költői kép és az epikus tartalom. Ezért nem filozófiai traktátus, hanem vers az *Istar pokoljárása*.

Az eredeti szöveg befejezése azonban szűknek bizonyult e cél eléréséhez. Egy jelenettel meg kellett toldani. Ez az a győzelmi ünnep, ami azután következik, hogy a harcoss legyőzi Allatut, és Istarnak lehetősége nyílik arra, hogy az isteni segítséggel visszanyert fizikai életben megvalósítsa önmaga lényegét, és az legyen, ami: *fényesség*. Ez azonban már nem fog oly könnyen és automatikusan megtörténni, mint Allatu fogságából való mesés kiszabadulása. Ez már nem megy külső segédlettel, ahhoz már az ő tudatos akaratára lesz szükség. Ezt fejezi ki a jövő időből elbizonytalanodó föltételes mód.

A bizonytalanság egyszersmind a bizonyosság forrása is: ha Istar valóban „fölkel”, ami azt jelenti, hogy valóban megragadja a kínálkozó alkalmat, valóban kilép a sötétség házából, és megértve a pokoljárás kalandjának értelmét, máglyára veti ruháját, ékét, vagyis mindazt, amit tévesen ereje, hatalma és léte forrásának hitt, akkor bizonyosan megismeri önmagát, eljut létének lényegéhez, sőt a létezés lényegéhez. A költemény a jövőidejűségen és föltételes módon belül ekképpen fejeződik be az örökkévalóságot és végérvényes győzelmet sugárzó mesés, varázsos jelen időben, ami olyannyira elűt az eposz komor, tragikumot is jól ismerő hangnemétől. Az Allatu előtt *szült-mezettelen* álló Istar és a máglyák négy égtáját beragyogó tűzében tündöklő Istar között hatalmas különbség van. Az átlényegülés misztériuma után ez utóbbinak már nemcsak a *fényesség* az epitheton ornansa, hanem a *teljesség* is, amit a vers – szép példáját mutatva be annak a költői eszköznek, amit Horváth János *közölés* névre keresztelt – így fejez ki:

szült-mezettelen fényességben világol a teljességben.

Ez azt jelenti a vers nyelvén, hogy ha az ember és a lét lényegének tartott fényesség kibontakozik és fölszabadul, akkor helyreállítja a teljességet, megszünteti a szétszakítottságot és tépettséget, és visszavezet az *egészhez*. Allatu legyőzése után a holtak is ennek révén kerülhetnek vissza oda, ahonnan a halál kiszakította őket.

Az *Istar pokoljárása* az eredeti termékenységi rítussal szemben az átlényegülés misztériuma. Az átlényegülés, a transzszubsztanciáció ettől kezdve lesz Weöres költészetének egyik alapmotívuma, mely későbbi pályaszakasaiban oly kiemelkedő szerepet tölt be, s legszervebben megkomponált verses könyvéhez, a *Tűzkúthoz* vezet el. Az a motívum is, amely az *Anyámnak* óta kíséri verseit, az *ősegsz* szintén ennek révén kap új értelmet ennek révén kapcsolódik össze az ember lényegével, és kap antropológiai tartalmat. Az átlényegülés dinamikus folyamat, melyben az elérendő eszmények nem konstans állapotok többé, hanem teleologikusan változó, átalakuló minőségek: a teljességhez a mozgás, a belső feszültség, az ellentétes minőségek átalakulásának, megváltozásának képe társul.

ELSŐ EMBERPÁR

Első emberpár címmel Weöres Sándornak különös verse jelent meg a *Diárium* 1945-ös naplójában. A *Diárium* egyike volt a háború utáni elsőként munkába álló irodalmi folyóiratoknak – az *Első emberpár* az újjászerveződő irodalmi élet első jeladásai közé tartozott. De ez nem egészen igaz: a vers első változata már 1941-ben elkészült, s 1941-től 1945-ig tartott, míg végső alakot kapott. Weöres újra meg újra elővette; nem volt megelégedve a kidolgozással, s csak a *Medúza* című verseskötönyve után sikerült úgy megírnia, hogy közzétegye. Egy évvel a folyóiratbeli közlés után – kisebb szövegmódosítással – az *Elysium* című verseskötönyvébe is fölvette.

E különös vers élettörténete rávilágít Weöres Sándor döntő pályafordulójára, mely éppen az 1940-es évek első felében következett be. Arra mutat, hogy a *Medúza* és az *Elysium* között fontos változás ment végbe Weöres önszemléletében, és attól kezdve másként bánt saját verseivel. Másként is írt? Csak részben. Mint e vers is tanúsítja, szunnyadó állapotban – mint tehetségének és lelki alkatának önkéntelen megnyilatkozása – már korábban is föltűnt költészetében, nem is kis számban, e különös alkotómód és e talányos gondolkör, de a *Medúza* után öntudatának előterébe jutott. A *Medúza* a válaszút kötete volt, és Weöres Sándor attól kezdve végérvényesen és tudatosan haladt előre a kiválasztott útirányban.

A szimbolizmuson és impresszionizmuson nevelkedett olvasó nem foghatta föl az *Első emberpár* értelmét, merőben más természetű jelképes beszéd szólalt meg abban, mint amihez addig hozzászólt. Ez a jelképes beszéd már túlhaladt a *szimbólumok erdején*, s a képek közvetlen valóságával fejezte ki transzcendens tartalmát. De a komoly, sőt komor tartalom a játékos képzelet és a mesevilág derűs színeivel elegyedett, nem volt könnyű megállapítani, hogy a szerző hol húzza meg a humor és a fájdalom határvonalát. A zavart még tovább fokozta, hogy nem a megszokott görög-római és bibliai mitológia alakjait kereste föl, hanem a transzeurópai mondakörök egyikében talált tárgyára. A címből önként kínálkozott volna Ádám és Éva története, a vers azonban a furcsa, sőt humoros hangzású Kukszuról és Szibbabiról beszél, és a kaliforniai indiánok egyik kultikus mítoszáét idézi föl.

Fölidézi? Nagy nyelvi és hangulati ráérzéssel valami hasonlót teremt. Nem azt tűzte maga elé, hogy fölfedezzen és több-kevesebb filológiai hűséggel modern köntösbe öltöztessen egy ősi mondát, hanem azt, hogy a szavak mélyéről előhossa a mítoszok – Erich Fromm kifejezésével – „elfeledett nyelvét”, és ezen a nyelven szóljon, oly természetesen, mintha mindig ezen a nyelven beszélt volna.

E verset úgy kell olvasni, ahogy a gyermek hallgatja a mesét: önfeledt odaadással, szó szerint fogadni minden motívumát, elhinni minden epizódját. Az első emberpár Kukszu és Szibbabi. Kukszu a férfi, Szibbabi a nő. Szibbabi fölszólítja Kukszut: „vessződdel verd meg a fákat”. Kukszu visszautasítja:

*nem fogok vesszőt kezembe Szibbabi, nem kelek fel,
küldök rád véresőt...*

Az eső a termékenység eleme, a véreső természetellenes, tehát ártó és végzetes jelenség, mint ahogy természetellenes, tehát ártó és végzetes Kukszu egész viselkedése. Szibbabi vele szemben a természet ősparancsának engedelmeskedik, gyermeket akar, és nem ijed meg Kukszu fenyegetőzésétől. Elmegy, fölkeresi a tó békáját, de a tó békája gyáva:

*van nekem hozzám való párom,
elbújunk az éhes madár elől...*

– mondja, és csak egy jó tanácsot ad:

*Tavon túl, hegyen túl
tizenkét nagyköldökű isten*

...
ölükben csecsemőt tartanak...

Szibbabi vállalkozik a nehéz útra, és elindul, hogy megkeresse a tizenkét nagyköldökű istent, akik noha csodás módon „medencecsontjukban tartják a világot”, nagyon hétköznapi lények: a gyümölcsöt és a zsírral készült pépet szeretik. Ahogy Szibbabi megy előre, utoléri a véreső. Először a feje válik le, aztán a törzse a két kezével, és mire a tizenkét istenhez ér, leválik a két lába is. A tizenkét isten szelíd mosollyal fogadja Szibbabit:

*„Te derékon aluli,
te lábon fölül,
te bőrzacskó, aki Szibbabi voltál,
hagyjon el téged a véreső,
zárulj szorosra,
mint a héj, ha magot érlel
és ha a fény újra megtelt,
lapulj össze, vesd ki vemhedet,
legyél száraz, repedezett bőr,
a te vemhed Kukszu legyen.”*

Ha a vers ezzel fejeződne be, akkor csupa ismerős motívumot tartalmazna a primitív népek varázsénekeiből és a nagy ókori mitológiákból. Nem okoz gondot az idézet utolsó sorának értelmezése sem. Az ősi népképzelet szerint az ősanja, a világ anyja, egyszerre mater és matrix, férjének felesége és anyja: része a teremtésnek, és a teremtés nem más, mint az ő méhéből született világ. A szubsztancia fogalma jelenik itt meg a mesés képzelet szárnyán. A filozófiai idealizmus máig a szubsztancia elsőbbségét hirdeti az anyag fölött, és az ind Samkhya-filozófiában *prakriti* a szubsztancia neve; a *prakriti* nőneműfogalom, az ősnői lét kifejezése, minden dolgok előtt van, tulajdonképpen saját maga előtt is.⁴²⁶

Sokkal figyelemreméltóbb Kukszu szerepe a versben. Az ősatya, az első férfi a legtöbb eredetmondában tevékeny munkatársa istennek, dolga van a világban, feladatot kell teljesítenie. A Bibliában Ádámnak kell az Édent megművelnie.⁴²⁷ A versben szereplő Kukszu a feladat teljesítését tagadja meg, nem hajlandó a teremtésben részt venni, teremtés helyett a pusztítást választja, és véresőt küld Szibbabira. Miért? Erre már a vers első sorai pontos választ adnak. Kukszu sárba sülyedten, behunyt szemmel él: a mítosz nyelvén ez azt jelenti, hogy elmerült a szellem nélküli világban, és aki elmerül, az csak gonoszságot követhet el. Ezért választja Kukszu a pusztítást, ezért küld Szibbabi testére véres őt. Tudjuk, hiába teszi ezt, Szibbabi kitart küldetése mellett, és megtermékenyülve megszüli gyermekét, Kukszut. Ezzel azt mondja el a vers, hogy a természet örök körforgását nem lehet megzavarni, az törvényeit követve igazságot szolgáltat és megállíthatatlanul halad kiszabott útján.

Ha itt érne véget a vers, közhelyet ismételne el. De van még hét sora, és ez a hét sor új fénybe vonja az egészet:

*Kukszu fekszik forró sárban,
feje iszapban, lába gyékényen,
arca az égnek fordul,
nem küld többé Szibbabi testére*

⁴²⁶ Vö.: Mircea Eliade: *Myths, Dreams and Mysteries*, London – Glasgow, 1968., 121-122.

⁴²⁷ Vö. Paul Müller: *Schöpfung und Wunder – Zufall oder Gottes Werk?*, Metzingen, 1969., 79.

*véresőt, erős hangon sir, mint a csecsemő,
várja a telt fényt, a telt fényt várja
telt fény nincs soha többé.*

Nem a természet megbízható és igazságos körforgásáról beszél az *Első emberpár*, hanem a bűnről és a megváltásról. Azt mondja el az ősi mítoszokhoz visszanyúló nyelven, hogy a bűn átalakítja a világot, a dolgok elvesztik általa identitásukat, a bűn elkövetése után az ugyanaz már nem ugyanaz. A bűn jóvátehetetlen. És nemcsak a kárvallott károsodik meg jóvátehetetlenül, hanem az egész világ és elsősorban az, aki a bűnt elkövette. Utána már „telt fény nincs soha többé”. Ettől fogva az élet önkörében már nem hozható helyre, az élet ettől fogva megváltásra szorul.

Az *Első emberpár* nem történelmi, nem társadalmi és nem politikai vers, politikai és társadalomtörténeti kategóriákkal nem is lehet pontosan megközelíteni. Általánosabbat fejez ki a közvetlenül aktualizálhatónál. De igeideje a mágikus énekekből ismert örök jelen idő: aki ezen a nyelven beszél, a jelenhez is szól. A vers 1941-ben keletkezett, egy apokalipszis, ha úgy tetszik, véreső idején, és 1945-ben, az apokalipszis végén nem indokolatlanul jelent meg. A bűn és bűnhődés, az emlékezés és szembenézés e két évszám között az irodalmi élet normáit is átalakította. E komor tónusú versből hiányzott a hit és derű, befejező sorai kétségtelenül reménytelenséget sugalltak. De e reménytelenség a külső kontextualitás révén egy figyelmeztetéshez is vezethetett: az apokalipszis után esedékes etikai jóvátétel könnyű lehetőségét támadta meg, és arra hívta föl korabeli olvasójának figyelmet, hogy az ember erkölcsi felelőssége megváltoztathatatlan imperatívusz.

ŐSZI ÉJJEL

Játékos melódiafutamok már kezdettől jelen voltak Weöres költészetében, mégis először a *Medúzában* tett közzé belőlük, külön ciklusba rendezve, nagyobb válogatást. Ez a ciklus, az azóta méltán híres *Rongyszőnyeg*, néhány jóval korábban keletkezett darabot is magába foglalt. Ezek közé tartozik a sorozat alighanem legszebb verse, az *Őszi éjjel* kezdetű dal.

*Őszi éjjel
izzik a galagonya
izzik a galagonya
ruhája.
Zúg a tüske,
szél szalad ide-oda,
reszket a galagonya
magába.
Hogyha a Hold rá
fátylat ereszt: lánnyá válik,
sírni kezd.
Őszi éjjel
izzik a galagonya izzik a galagonya
ruhája.*

Már Hamvas Béla a kötet összes verse fölé emelte ezt a kis dalt, „olyan, hogy a csillagok fűtyülni kezdik, és a kövek táncra perdülnek reá” – írta, és kijelentette, hogy már az első két sora oly költői lelemény, „hogy a föld szíve beleremegett”.⁴²⁸ Esszéikus, fellengzős szavak voltak ezek, valamit mégis megsejtetnek a vers lényegéből, két elemét: a szépséget és a derűt.

⁴²⁸ HAMVAS Béla, A „Medúza”, Diárium, 1944, 22.

Bori Imre ugyancsak kiemelkedő szerepet tulajdonított e kis dalnak, belőle húzta meg Weöres verseinek fő vonalát. A metamorfózisok közé sorolta, melyekben a költő a „konkrét térből is eltávozik a létezés lebegő, dimenziótlan, mégis végtelen terébe olvadva”. A dal bővebb szövegelemzésére ő sem vállalkozott, csak annyit írt róla, hogy Weöres „szemlélete maradéktalanul érvényesül benne: a képzelet önmagába merülten jelenik meg, amelyet beleng a mágia, a létezést láttatva és megidézve : ugyanakkor a tiszta képzet aspektusa is felsejlik. A költő nemcsak leegyszerűsít, eliminálva a részleteket, hanem tömörít is, az „örök pillanatba” lökve a verset”.⁴²⁹ Lényeges filozófiai elemmel bővült ezáltal a vers értelmezése, az impresszionista módon fölfogott szépség és derű mellé odakerül a létezés, az egzisztencia élménye.

Nincs-e ellentét abban, hogy e dalt a csillagok füttyülnek, a kövek táncra perdülnek tőle, és mégis örök pillanatba lökve, a létezés lebegő, végtelen terébe olvad? A derű megférhet-e az elvont létélménnyel? Mintha Hamvas csak a tündéri játékot hallotta volna meg benne, Bori Imre pedig kimondva-kimondatlan a heideggeri *kivetettség* költői kifejeződését vette volna észre. Ez utóbbi azonban a szorongással kapcsolódik egybe; aki átéli, annak aligha támad kedve füttyörészni és táncolni. A szöveg kevés támpontot nyújt az interpretációhoz, az a kevés is elég bizonytalan. A vers alaptónusát, színhatását azonban tisztáznunk kell tudni, még ha logikai magyarázatot nem kaphatunk is minden mozzanatára.

A vers tizenhat sorból áll; e tizenhat sor négy egyenlő részre tagolódik. Minden négysoros egység egy-egy mondat benne. Az első és az utolsó azonos, a második és a harmadik új kijelentésekkel bővíti a tartalmat. A mondatok nyelvtani szerkezete világos és egyszerű, sehol nem elliptikus. A stilisztikai kifejezésmód puritán, a képek egybeesnek a mondatokkal; így négy kép követi egymást. Az első és a második kép összekapcsolható variáció, a harmadik élesen elüt tőlük, a negyedik az első megismétlése.

Az őszi éjjel izzó galagonya sugallatosan szép kép; hatalmas távlata van, mégis zárt egész. Titkon minden költőben él a vágy, hogy egyszer rátaláljon arra az egyetlen szóra, ami már önmagában költészet. De még az is egészen kivételes alkalom, hogy egyetlen mondatban már ott legyen a líra. Ilyen kivételes alkalom e dal első mondata. Most mégis törjük meg a varázst, és földhözragadt racionalizmussal próbáljuk meg kideríteni, honnan származhatott e mondat. Miért izzik őszi éjjel a galagonya? Csodás látomás, a képzelet játékos ajándéka volna ez a kép? Elsősorban valóban az, de mélyén empirikus megfigyelés is dolgozik. A galagonya azért izzik, mert e tüskés cserjének piros a termése. E piros világít a holdas éjszakában, és kelti föl az izzás képzetét. Aztán persze már sok mást; az izzó galagonya oly sok mindent sűrít magába, hogy a fogalmak nyelvén fellengzős általánosságoknál alig lehet többet mondani róla. Hogy e verset pontosan megértsük, mégis fontos tudnunk, hogy egyik pólusán empirikus szemlélet működött. Erre utal a *zúg a tüske* és a *szél szalad* kifejezés is; mindkettő híven kifejezi a fizikai valóságot. A köznyelvi metafora azt mondja: *zúg a szél*, pedig a szél csak a levegő mozgása, hangot az ad, amit mozgat, ebben az esetben a tüskés cserje.

Már tudjuk, miért izzik a galagonya. De miért a *ruhája* izzik? E birtokos jelzős szerkezet szép megszemélyesítés. Weöres őszi képei között találunk hasonlót, a *Valse triste*-ben: *remeg a venyige teste*. Ahogy a venyige teste nem más, mint maga a venyige, a galagonya ruhája is maga a galagonya: a rész az egészet jelenti, ritka stilisztikai fordulat, feloldott szinekdoché gyanánt. A filozófusi kedv talán kapna rajta, hogy ezúttal is a lényegről és a jelenségről értekezzék; az elemző képzelet pedig esetleg fölragadhatná e képet, és a harmadik mondatban megjelenő síró leánykát előlegezhetné vele. Mindkettő hasztalan bölcselkedés volna; a magyarázat sokkal egyszerűbb. A galagonya *ruhája* dallamhívó szó: négy sorral odébb a hasonló hangzású amphibrachisz *magába* felel rá.

⁴²⁹ BORI Imre, *Eszmék és látomások*, Újvidék, 1965, 39.

Az empirikus szemléletből származó képalkotó logika mellett egy másik vers teremtő erő lép itt működésbe: a ritmus és a rím. Azt a sugallatosan szép képet: *Őszi éjjel izzik a galagonya*, azért kellett az ismétlésben megtoldani egy szóval, és azt a szót átíveléssel új sorba írni, hogy kiemelje a vers alapmotívumát, a magányosságot. *Őszi éjjel a galagonya izzik, és reszket: magába.*

Evvel el is érkeztünk a vers térbeli és gondolati középpontjához. A szimmetrikus elrendezés teszi lehetővé, hogy a kettő egybeessék. Az őszi éjjel izzó galagonya a magányosság sűrített, költői megidézése. Szépség sugárzik belőle, ahogy átizzik a komor éjszakán, ugyanakkor megindítóan esendő és kiszolgáltatott, ahogy hajladozik az őszi szélben. A szépség esendő-sége és kiszolgáltatottsága tölti meg aggodalommal a képet: a galagonya az élet mulandó csodája. Ezek után már magától értetődik, hogy amikor a hold fátyla alatt elkezdődik a tündéri varázs, törékeny kislány lesz belőle, és sírva fakad. Magányosan áll az éjszakában, az őszi enyészet veszi körül: riasztó perspektíva.

A magányban átélhető aggodalom és az aggodalom által átélhető létélmény, amit e kis vers kifejez, a fogalmak nyelvére „lefordítva” meglepően közel van az egzisztencializmus létélményéhez. Aligha föltételezhető azonban, hogy megírásakor filozófusi hajlam vezette volna Weöres tollát. Bori Imrének igaza volt, amikor ebben és az ehhez hasonló dalokban szublogikus pillanatok ösztönzését fedezte föl. Erről egyébként Weöres doktori értekezésében maga is beszámolt, és Arany Jánost idézte, aki a líra egyik forrását jelölte meg abban, hogy a költő „összefüggetlen, ex abrupto jövő szavak dallamába önti érzelmét, s csak azután törekszik e dallamos szavakhoz illő eszmét találni (...)”⁴³⁰

A dalok, mondókák, játékversek külső és belső köre zene. Legfőbb jellemvonásuk a zenei dominancia. A külső kör a vers alapító dallam: egy zenei alapmotívum, mely Weörest versírásra indította. Ennek is több osztályát különböztetjük meg. A játékversek egy része Kodály Zoltán keze alá készült: Weöresnek már megkomponált zenéhez kellett szöveget írnia; a vers alapító dallam ezekben a versekben adva volt. Másik osztályba tartoznak azok a versek, hol a külső zenei kör a költő saját leleményeként úgy működött, ahogyan Arany elbeszélte: egy ritmus, egy rím vagy egy prozódiai rendben jelentkező szócsoporthoz, esetleg már egy ilyen módon megszerkesztett kép bukkant föl tudatában, és sürgette a végső kidolgozást, a folytatást, a befejezést, netán az előzményt. A Galagonya-ének esetében a vers alapító dallam – Weöres így emlékszik rá – az *Országúton hosszú a jegyesor* kezdetű korabeli katonanóta volt, s ehhez járult a kidolgozás tudatos állapotában egy japán tanka-vers motívuma (éjjel gurulni kezd egy ördögszekér, lánnyá változik, nyakába kapja szoknyáját, és sírva fakad). A Galagonya-éneket tehát nem egy őszeji séta közvetlen élménye ösztönözte, nem is az *ihlet* megmagyarázhatatlan rejtelve, hanem egy katonanóta ritmusának játékos, csúfondáros találkozása egy japán lírai motívummal; a már említett empirikus képalkotási szemlélet ezen belül, a kidolgozás harmadik fokozatában jutott szerephez, mint láttuk, nem elhanyagolható szerephez.

A mítosz tematikus struktúra; a játékvers legegyszerűbb formája, a mondóka, a gyermekdal és a népies rigmus zenei szerkezet. Döntő mozzanata nem a külső zenei kör, mert az más vers-típusban is kimutatható, hanem a belső zenei kör. Ennek jelenléte csak a játékversre jellemző. A játékvers egyik fajtájára; tehát nem minden játékversben találjuk meg a belső zenei kört (például a szerep játéknak nem szükségszerű eleme), de minden vers, amelyben jelen van, a játékvers vidékéről származik.

A belső zenei kör nem a szimbolista lírából ismert andalító, aláfestő zene, hanem egy olyan erősen érzékelhető, gyors vagy váltakozó tempójú, csúfondáros vagy táncosan lebegő dallam,

⁴³⁰ WEÖRES Sándor, *A vers születése*, Pécs, 1939., 15.

mely szembeszáll a képekkel; ellenük dolgozik, nem engedi érvényesülni őket, fölébük kerekedik, és rákényszerítve magát az olvasóra, uralma alávonja a verset. A belső zenei kör nem más, mint a versalapító dallam ellentétes irányú munkája. A külső zenei kör megindítja a képalkotás folyamatát, a belső zenei kör fölbontja a képeket, és ekképpen átalakítva a költeményt, új minőséget hoz létre. A dallam e versalakító erejét először Szabolcsi Bence figyelte meg József Attila ritmusait elemezve; közismert, hogy József Attila a játék és a játékoság életformáló hatását milyen tudatosan vallotta ars poeticája részének. Weöres Sándor kortársként, az 1930-as években kezdett azzal kísérletezni, hogy zenével oldja a lélek terheit, s a képeket játékos párharcra kihívó dallamba oltsa a még ki nem mondhatót.

A belső zenei kör érvényesülése többféle módon történhet. Van, amikor a dallam oly tökéletesen utánozza a szavak értelmét (például a száncsengő vagy a lódobogás hangját), hogy az olvasó azon kapja magát, már nem is a szavak jelentésére figyel, már nem a szavakból egybeolvadó kép köti le, hanem a szavak túlhangsúlyozott muzsikája él benne ellenállhatatlan erővel; már nem a zene kíséri a szöveget, hanem a szöveg a zenét. Ennek fordítottja megy végbe a halandzsavers esetében – a mondókákból, kiszámoló rigmusokból jól ismert forma ez is –, ekkor a dallam hangulati tartalmat visz az értelmetlen szövegbe; itt az alaktalanság képeit, az értelmetlenséget szünteti meg. A belső zenei kör az a játékpálya, melyen a szó és a ritmus színes kergetőzés közben átváltozik, és új dimenziót kap.

A belső zenei kör nélkül a Galagonya-ének a létbe vetettség és a magány szomorú dala volna, ahogy a pusztá szövegelemzés bemutatta. De a belső zenei kör kényszerítő erővel hat. A szavak dallama erősebb a szavak tartalmánál. Miből áll ez a dallam? Mindenekelőtt ritkán használt metrumok föltűnő alkalmazásából. A tizenhat soros dalban hat proceleusmatikus és három amphibrachisz szerepel. Az egyébként is erős ritmusú, lendületes daktilus és az utána megszaladó négy rövid szótagú proceleusmatikus (*izzik a galagonya*), majd a folytatásként következő elnyújtott amphibrachisz (*ruhája*) különleges játékos hatást kelt: és az a dallam háromszor ismétlődik meg a versben. Tudnunk kell még ehhez azt is, amire Hajdú András mutatott rá részletes elemzésben, hogy Weöres prozódiajában a szótagok versbeli helyzetéből eredő hosszúságát abszolút hosszúságuk is támogatja;⁴³¹ ez a hagyományos használatnál erősebben kiemeli a szavak zenei hangzását; aztán tovább fokozza, fölfokozza a dallam hatását azzal, hogy a megszokott két időérték helyett hármat alkalmaz, rövid szótagot, a hosszú magánhangzóból eredő tiszta hosszúságot és a mássalhangzó-torlódásból származó félhosszúságot.

Az első, második és negyedik mondat ekként fölfokozott, gyorsuló, játékos ritmusa hatásosan ellensúlyozza a képek által sugallt tartalmat, a magányos létélmény képi kifejezését. A harmadik mondat mesés varázslatról tudósít; itt az eddig fölfokozott ritmus lelassul, az első sorban a daktilusra már spondeus következik (*Hogyha a Hold rá*), majd lebegően dallamos choriambusba vált át (*fátylat ereszt*), erre ismét spondeusi sorral felel (*lánnyá válik*), és végül az ugyancsak ritkán alkalmazott krétikussal fejeződik be (*sírni kezd*). E krétikus tá-ti-tá dallama fordítottja az első, második és negyedik mondatot záró, hasonlóan három szótagú, amphibrachiszt követő *ruhája* és *magába* szavak ti-tá-ti dallamának. A harmadik mondat kiegyensúlyozottabb, lassúbb tempója visszafogja a képet attól, hogy édeskés legyen, a játékos varázsbba a komolyság, az aggodaloméba a játékoság elemét oltja be.

A vers tartalmi rétegei a képalkotásban közreműködő pontos, materiális megfigyeléstől a magány fájdalmának, a létezés esendőségének átéléséig terjednek, az empirikus szemléletességtől az elvont filozófiáig. A zenei szerkezet, a ritmus és a dallam, – elemeit még hosszan lehetne vizsgálni – nem simul a tartalomhoz, nem a többi stílus eszköz szolgálója, ahogyan más

⁴³¹ HAJDÚ András, *Még egyszer a „Bóbita” ritmikájáról*, Magyar Műhely, 1964, 7-8. sz. 44-56.

vers típusban megszoktuk, hanem keresztezi a szöveget, ellenáramlatként szembe megy a képekkel. Ennek eredményeképpen lesz játékos, légies, tündéri a vers. A zene áttöri a komor létélmény falát, és a derű fényébe vonja a dalt.

A derű, amit a vers dallama érvényre juttat, nem tévesztendő össze sem a vidámsággal, sem az örömmel, sem azzal az „optimizmussal”, melynek közkeletű fölfogás szerint győzedelmeskednie illik minden élethelyzetben. A derű harmónia és megnyugvás, a derű a szépség magára ébredő, nem múló eszmélete. E kis dal nem titkos révületben született, hanem játékos kíváncsiság hozta létre, hogy két ellentétes töltésű minőség – a harsány katonaének és a kifinomult tanka – mit tesz egymással, ha a szokatlantól vissza nem riadó költői önkény egy fedél alá zárja őket. Az eredményt nem lehetett előre sejteni; az eredmény – *a derű* – érzékfölköti: már több mint hangulat és érzelem, de még nem eszme. A Galagonya-ének és a hozzá hasonló dalok a nyelvi érzékelés addig ki nem használt határterületein járnak, ahol általánosabbat lehet kifejezni az *én-líra* addigi tartalmainál, s tömörebben, mint a filozófusi gondolkodás elvont eszközeivel.

A *Rongyszőnyeg* játékos melódiafutamai színes, csillogó, szemkápráztató versvilágba vezetnek el: a Galagonya-ének áttekintése révén e versek mechanizmusát kívántuk bemutatni. Weöres Sándor kezében átalakult és új, önálló műfajjá változott a játékvers: a folklór és a pszichológia együttes ösztönzésére kiterébélyesedett, és a magyar szókincs ritmus lehetőségeit üdítő erőpróbákkal sarkallva, a nyelvi érzékelés körét bővítette. Kardos Tibor méltán írta: „Nincs poétánk az utolsó csaknem fél évszázadban, aki a magyar népi líra, a tréfás mondókák, rejtvények, szólások olyan áradatát öntötte volna műköltészeti formába, mint Weöres Sándor. Úgy rendelkezik a magyar nyelvi génusszal, mint Tolsztoj az orosz falvak lelkével: mindkettő az azonosulás nagy titka.”⁴³²

A gyermek világra csodálkozó, tiszta tekintete korábban is gyakorta megjelent költészetünkben, de ez a versbe hívott gyermekkor a felnőtt ember panaszszavát, szomorú nosztalgiáját, vágyát és reménytelenségét fejezte ki, legtöbbször nem szállva magasabbra az emlékek és benyomások fátyolfelhőinél. Weöres játékversei nem az elveszített gyermekkor iránt érzett vágyakozást szólaltatják meg, hanem a költészet látóhatárát tágítják új területek birtokbavételére, hogy használható és emberi legyen az is, amit a szemléletesség eszközeivel nem értünk el.

1973

⁴³² KARDOS Tibor, *Élő humanizmus*, Bp., 1972. 568.

SZABÓ PÁL: TALPALATNYI FÖLD

Egy regényszerkezet lehetőségei

/A szituáció/ 1940 őszén Pest felől Biharugrára érkezett egy teherautó. Szabó Pál költözködött a fővárosból vissza a faluba. Harcok után és viszálkodások között, keserű indulattal tért haza. Otthon lepakoltak a sáros utcában, nádtetős házak előtt, a szomszédok ámultak a gyönyörű diófa bútoron meg a vadonatúj Singer varrógépen. S a holmik alatt ott lapult az *Őszi vetés* című regény kézírata.

Szabó Pál, amikor hazatért Ugrára, már sikeres regényeket tudott maga mögött, de mégsem számított az irodalmi élvonalba, ehhez még csekély volt a termése. Most ért igazán íróvá. Befejezte az *Őszi vetés*-t, megírta a *Harangoznak* című regényét, és belefogott addigi – és azóta is – legnagyobb vállalkozásába: elkezdte a *Lakodalom*, *Keresztelő*, *Bölcső* című trilógiáját. Az 1968-ban megjelent *Minden kör bezárul* éppen a megírás éveiről szól. Érdekes a trilógiát az önéletírás fényében újra elolvasni és végiggondolni. Hátha immár vitathatatlan gondolati építménye mögött föltárulkoznak a regény némely, eddig rejtve maradt esztétikai vonásai is. Belőlük pedig alighanem kilátás nyílik távolabbra, egy egész regénytípusra.

* * *

/A kérdés/ A *Lakodalom*, *Keresztelő*, *Bölcső* trilógiája tehát 1941 és 1943 között készült el; még megjelent változatlanul a háború után, majd 1948-ban némi átdolgozás után a *Talpalatnyi föld* címet kapta, s azóta mindig ebben a változatban jelent meg. A legtöbb regénynek, ha mégoly bonyolult is, el lehet mesélni a cselekményét. A *Talpalatnyi föld*del a legjobb mesélő is zavarba jönne. Miről is szól? Kiről is szól? A fő fonalat kétségtelenül Góz Jóska és Juhos Marika sorsa szövi, mégis el-eltűnnek az olvasó szeme elől az epizódok és mellékszálak sokaságában, mintha az író el-elfeledkezne róluk, mintha figyelmetlenül szerkesztette volna regényét. Hiszen az első rész a lakodalom forgatagára összpontosul, a másodikban egy özvegyasszony szerelmi története kerül az előtérbe, a harmadikban a bíróválasztás homályosítja el a főszálát. A regény helyenként valósággal novellákra töredezik: az epizódok gyakran nem függenek össze logikailag, bár egy időben és egy helyen játszódnak. Ez a szerkesztésmód annál föltűnőbb, mivel föllelhető a trilógiával egy időben született *Harangoznak* (1942) című regényben, valamint a későbbi évtizedekben írt, talán legerőteljesebb alkotásában, az *Ahogy lehet* (1962) című történelmi regényben is. Így joggal tehetjük föl a kérdést, hogy vajon kompozíciós hibákkal van-e dolgunk Szabó Pál regényeiben, laza, fegyelmezetlen szerkezetre épülnek-e, vagy a szerkesztésnek ez a módja sajátos funkciót tölt be.

* * *

/A tétel/ A felszín Szabó Pál regényének esetében is esztétikai törvényszerűségeket, műfaji sajátosságokat takar. Alakja és fölépítése szerint az európai regénynek – legalábbis az alább kifejtendő szempontból tekintve – két típusa különböztethető meg. Van egy metaforikus és egy metonimikus regényszerkezet. A metafora, – most egyszerűsítsük le könyvtárnyi szakirodalmának elméleteit – két fogalom közt fönnálló tartalmi, funkcionális egyezésem alapuló szókép; a metonímia esetében a két összekapcsolt fogalom között térbeli és időbeli érintkezés van. E meghatározásokat – és magukat a stilisztikai fogalmakat is – a regényszerkezet általános vizsgálatában csak átvitt értelemben, csak hasonlatképpen használhatjuk föl; hiszen az, hogy Szabó Pál regénytrilógiájában az epizódok milyen viszonyban vannak egymással, és hogyan kapcsolódnak a főszálhoz, annak eldöntése nem a stilisztika tartományába tartozik, hanem szerkezeti elemzést igényel. Ezt a stilisztikából kölcsönzött két fogalmat egyébként

már Roman Jacobson is fölhasználta általános érvényű irodalmi jelenségek leírására, de az itt következő tanulmányban másképp és tőle eltérő módon fogjuk használni őket.

Tipológiánkat el kell határolnunk Halász Gáborétól is. Ő 1929-ben irt emlékezetes tanulmányában *történésregényt* és *jellemregényt* különböztetett meg. A történésregénynek lineáris menete van; a hőssel kalandok esnek meg; ezek az események önmagukban érdekesek, a hős nem általuk lesz azzá, ami, hanem csak keresztülmegy rajtuk. A lényeg is ez, a hős „megy, vándorol, utazik, maga keresi föl a kalandokat, világot lát”. A jellemregény nem epizódokból fűződő egyenes vonal, hanem zárt kör, cselekménye pedig az egyéni lélek vagy család sorsa körül épül fel, a cselekmény tehát jellemformáló. Halász Gábor a hős és a cselekmény kapcsolata szerint osztályozta a regényeket, és tipológiáját a stílus történeti korszakfogalmak támogatására használta föl. Szólnunk kell végezetül a *faluregény* fogalmáról is. Ez *Dorfgeschichte* néven a német irodalomból ismerős, és a német városi polgár olykor feltörő falunosztalgiaját hivatott kielégíteni a múlt században sok álsággal és szentimentalizmussal. Amit tanulmányunkban metonimikus regénynek kereszteltünk el, már csak azért sem helyettesíthető e régről ismert fogalommal, mert e regényszerkezet nemcsak a falu világát mutathatja be. A metaforikus és metonimikus regény megkülönböztetése általánosabb jellemvonásokra utal: a mondanivaló és a műstruktúra kapcsolatára vonatkozik, és elsősorban az írói alkotómódszer világába próbál elvezetni.

A metaforikus regény olyan szerkezetre épül, amelyben a cselekmény logikája szolgálatot többé-kevésbé feszes rendező elvet az epizódok megszerkesztésére. A cselekmény vagy egy szálon fut, és egyetlen hős kalandjai köré fonódik; vagy több szálon, és akkor a párhuzamos szálak a konfliktus logikájából következően találkoznak össze időnként. Ennek a regénytípusnak az az alapképlete, hogy valaki valamit el akar érni, de ebben más erők akadályozzák, s a hős velük összeütközve ér a célba, vagy bukik el. Ez a regény mintha sín páron haladna előre, a cselekmény az összes mellékszálal és epizóddal együtt meghatározott irányban halad, s az akadályok az előrehaladás közben bukkannak föl a kitűzött úton. Egy fiatal huszártiszt váltót hamisít, a váltó lejár, a hitelező bemutatja a kezesnek, s a fiatalembernek meg kell válnia a katonai karriertől. Mi lesz belőle, merre vezethet az útja? A megoldás kísérletei adják a logikai vezérfonalat; Mikszáth erre építette föl regényét: az epizódokat és a mellékszereplőket mind Noszty Feri sorsa mozgatja.

Különféle mondanivalójú és eltérő stílusú regények tartoznak e típusba. Az immár klasszikus kalandregényektől, Stevenson híres *Kincses szigetétől* Kafka *Kastélyáig* széles skálán oszthatnak. Ide sorolandó a legtöbb romantikus és 19-20. századi úgynevezett nagyrealista regény is – Az *aranyember* és a *Rokonok* egyaránt. Az olyan extenzitásra törekvő osztály- és korszakregény, mint *A befejezetlen mondat*, ugyanúgy a metaforikus szerkezetet követi, mint az olyan intenzív mélységbe hatoló lélekábrázolás, amilyen az *Iszony*. Az a közös sajátosságuk, hogy mindannyian konfliktusteremtőek, s a konfliktus törvényszerűségei szabják meg az epizódok rendjét. Ábrázolhatják közvetlenül, nyíltan politizálva a társadalom összeütközéseit, s utalhatnak rájuk közvetve, a pszichológia áttételein; azért tulajdonképpen mindnyájuk mélyén dráma rejtezik.

A metonimikus regényszerkezet éppen abban különbözik a metaforikustól, hogy kevésbé drámai építkezésű. Ez nem azt jelenti, hogy hiányzik belőle a konfliktus, hiszen nélküle nem képzelhető el regény, hanem azt, hogy kisebb hangsúly esik rá, s ezért nem szükségszerűen rendező elve az epizódoknak. A mellékszálak és a mellékszereplők függetlenednek a történetben, s akár egyenrangú társai is lehetnek a főhősöknek; tehát egyéni konfliktusaik hasonlóságok, de nem okvetlenül kapcsolódnak egymáshoz vagy következnek egymásból. Nem a cselekmény logikája tartja össze a regényt, hanem elsősorban az, hogy a párhuzamos jelenegek egy helyen és egy időben játszódnak. Hogy ezt a szerkesztés módját megértsük, azokra a novellafüzetekre kell gondolnunk, ahol az író megfigyelései és mondanivalója még nem

követelik meg a regényformát. A világirodalomból ismert példa Gottfried Keller *Seldwylai emberek* és Sherwood Anderson *Winesburg, Ohio* című elbeszéléskötete; a magyar prózában hasonló hozzájuk a *Jó palócok* és az *Én falum*. Egy-egy valóságos vagy képzeletbeli környéknek, helységnek az életmódját írják meg különálló novellákban, a kialakuló kötet mégis némiképpen regényszerű lesz, és az olvasó emlékezetében összefüggő képsor gyanánt marad meg. A regényszerűségtől természetesen hosszú út vezet a regényig, a szerkesztésnek és témakifejtésnek tetemes változása szükséges hozzá.

A metonimikus regényszerkezet legtisztább példáját a modern európai irodalomban Ivo Andrić *Híd a Drinán* című regénye mutatja be. Németh László még az 1940-es évek elején, akkor még csak a novelláit ismerve, Andrić epikai stílusát a magyar realistákéhoz hasonlította, s a magyar irodalomnak valóban van egy vonulata, amely szerkesztés és megírás dolgában rokonítható vele. De ez nem a Jókain és Mikszáthon át vezető anekdotikus iskola, hanem a népi írók etnográfiai és szociográfiai indíttatású prózája, a *Puszták népe* és a *Kiskunhalom* műhelye. Ebben kovácsolódott, és ebből nőtt ki a *Talpalatnyi föld* is. Andrić regényében a bosnyák népélet százados történelme válik életfilozófiává – Szabó Pál a magyar paraszti életmód gyökerei körül próbál minél mélyebbre ásni.

A kétféle regényszerkezet inkább csak a lehetőségek két szélső pólusát jelöli, de ritkán történik kategorikus választás közöttük. Ritka a minden ízében metaforikus vagy minden porcikájában metonimikus szerkezet. A cselekmény logikája itt-ott óhatatlanul föllazul, s egynémely epizód pusztán a hely és idő egysége nyomán kapcsolódik össze a metaforikus építkezésben is – s fordítva, a cselekmény olykor elkerülhetetlenül szervezőpontokat, belső kapcsolatokat teremt, a részletek között a metonimikus szerkezetben. A regények e két pólus között helyezkednek el, de mégis közelebb egyikhez vagy másikhoz, s az egyikben ez, a másikban az az elv válik uralkodóvá.

* * *

/A példa/ A fogalmakkal csak ilyen csínján bánva nevezhető metonimikusnak a *Talpalatnyi föld* szerkezete. Ahogy indul, szabályos konfliktust ígér. A szegény lány és a szegény legény nem lehetnek egymáséi, mert a szegény lánynak módos gazdához kell hozzámennie. Hány-szor megírt történet! Mi lehet Juhos Marika sorsa? Ott a kút, belévetethi magát; vagy ott a boldogtalan házasság, elfojthatja benne az álmait. A dráma ott lebeg a regény indulásában, de Szabó Pál fordít egyet a történeten. Piros Góz megszökteti Marit a lakodalom végén; vállára terít egy kölcsönkabátot, s hazaviszi kicsiny házába. A konfliktus ezzel még nem múlik el, csak megváltozik, sőt talán most kezdődik igazán. Mi történik, ha Tóth Ferke utánuk ered, összeszólalkoznak, bicska ki, s agyonszúrja Jóskát? Vagy Marikát? Vagy Jóska üti agyon a szerencsétlen Ferkét? Ám az író nem ezt a sorsot szánja nekik. Senkinek sem lesz bántódása; a csendőrök kinevetik a hoppon maradt vőlegényt; a falu titkon örül a lányszöktetésnek; az élet pedig megy tovább háborítatlanul.

A második rész ismét konfliktussal indul. Marika gyermeket vár, de mi lesz a gyermek neve? Ferke nem válik, a törvény pedig szigorú, a törvénytelen gyerekek jobb, ha meg sem születik. Az összeütközés megint elmarad. Özvegy Páskujnénak férj kell; kinézi magának Ferkét, Ferke elvállal Marikától, s rendeződik a Góz család sorsa. Most már csak a szegénységgel kell megküzdeniök. Erről szól a harmadik rész. A viharfelhők ismét ott tornyosulnak: Jóskát elcsapják a kubikból; miből éljenek meg? Van néhány lán szikes föld a határban, de ember legyen, aki kenyeret ad belőle egy családnak. Jóska birokra kel a lehetetlennel, s ismét minden sikerül neki; csak úgy mosolyog a termés a földjén, s ha szárazság jön, ott az urasági halastó levezető csatornája, abból öntöz, van benne víz elég...

Hasonlóképpen simán és olajozottan rendeződnek el a mellékepizódok is. A sűrűvérű özvegy-asszony férjet talál, Kéri Sárát elveszi Virág Ferenc, Virág Ferenc bíró marad. Peregnek,

sziporkáznak az epizódok, de sehol nem hatolnak húsig, csontig; a mulatságos Jámbor Lajos, Serbalog, Tót Géza, Szapora Bálint, a postamester Marciházi és a többiek, megannyi eleven, remekül jellemzett figura, csak a falu életének mindennapjain át kapcsolódnak egymáshoz.

A konfliktusok elsimításának, a szerkezet laza fölépítésének mélyen szántó oka van. Ez a regény – és ez a regény típus mindig – egy közösség életmódját ábrázolja, pontosabban fogalmazva: egy *közösségteremtő életmódot* elemez, egy nagy változás előtti pillanatban. Az összeomlást vagy a megújulásért kirobbanó harcot *már nem* mutatja be, csak jelzi, messziről sejteti. A változtatás szükségéről győzi meg az olvasót, de úgy, hogy közben fölhívja a figyelmet a megőrzendő értékekre. Ezt úgy éri el, hogy lassítja a cselekményt, és késlelteti a társadalmi helyzetből adódó igazán döntő konfliktusok kibontakozását.

Szabó Pál a térből és időből kimetsz egy darabot, s megeleveníti egy magyar falu életét a két háború között. Világosan föltárja a közösség belső ellentéteit, a parasztság vagyoni rétegződéséből következő viszályokat; a regény konfliktusai ebből erednek, s nélkülük nem is volna hiteles az ábrázolás. A hangsúly azonban nem arra esik, ami fölparcellázza ezt az életet, hanem arra, ami összefogja és körülkeríti. Mert a falu közössége úgy jelenik meg Szabó Pál regényében, mint egy évszázados sündisznóállás, amelyet elsősorban kívülről fenyeget ellenség. Ez az üzenet szabja meg aztán a művészi eszközöket, s alakítja ki autonóm módon a regény szerkezetét. A konfliktusok csak addig a fokig éleződhetnek, amíg nem dolgoznak a közösség integrált ábrázolása ellen – éles összeütközések nélkül pedig nincsen feszes cselekményváz sem. De a valódi emberi közösséget nem is különleges eseményláncolatok teremtik meg, hanem a mindennapi élet természetes ritmusa hozza létre. Ezért a közösség ábrázolása mindig a hétköznapiság ábrázolásával jár együtt. Ez magyarázza meg, hogy látszólag miért töredezik novellákra a regény, és hogy Szabó Pál mért nem fordít gondot az epizódok szorosabb rendjére: e regény *főhőse* a falu mindennapi élete. A megszerkesztettség látszata, a konstruált rend, a mű alapvető céljával ellenkeznék.

A földművelő életmódból és a magyar társadalmi viszonyokból évszázadok alatt szövődtek azok a szálak, amelyek láthatatlanul is befonták a paraszti világot. Az az időélmény, amely ebből az ősiségből következik, részben a regény immáron híressé vált természeti képeiben ölt testet. A történetekhez a természet életet sarjasztó, szakadatlan körforgása rajzol háttérrel. A tájból remény és derű árad, a természet rendjéből a lét értelme sugárzik át a mesén. A bemutatott világnak nem ellensége, hanem teremtője és szövetségese az idő. Ezt az élményt sugallják a falusi szokásokat etnográfiai hűséggel leíró részek is. A fosztóka és a csigacsináló, a lakodalom, majd a keresztelő aprólékos megelevenítése tetemes hányadát teszi a trilógiának. A regényen végighúzódnó etnográfiai réteg – miként a természeti képek is – a falu kollektív világát mutatja be, azt fejezi ki, ami közös a paraszti életben.

A falu vérkeringését a szokások és tradíciók irányítják. Góz Jóska azonban – a modern szociológiából kölcsönözve a kifejezést – *belülről irányított típus*, cselekedeteit nem a hagyományokhoz méri, útját egyéni céljai szabják meg. Mégsem kerül ellentétbe a közösség szellemével, mert e közösség olyan természetű, hogy lehetőséget ad az egyéniség kibontakozására. Jóska határozott jellem, céltudatos, szívós ember, mer másképpen élni, mint a többiek, még a munkát is más módon végzi, mint ahogy szokásos. Személyiségének megvalósításával mégis tiszteletet vív ki a faluban – és ez az egyik legfontosabb mondanivalója a regénynek. A közösséget ugyanis éppen a személyiség tisztelete különbözteti meg a falansztertől.

Az egyéniség szabad útjait példázzák a regény szerelmi jelenetei is. A szerelem ábrázolása, ha meggondoljuk, mindig az individuum lehetőségeire világít rá, hiszen az emberi szabadság egyik mércéje, hogy Erősz mikor ütközik össze a konvenciókkal és a fönnálló erkölcsi törvényekkel. Az az egészséges, természetes élet, amelyet Szabó Pál célja szerint bemutat, s

amelyhez regényírói eszközeivel is alkalmazkodik, mentes a prudériától, a test nem asszociálódik benne a bűnnel, s az erotika sem kerül benne indexre.

A táj, a természet hatalmát sugallja; a szokások és hagyományok a természet rendjét követik; a paraszti életnek a természetesség a rendező elve – ez a gondolat irányította a romantikusan lázadó parasztábrázolásokat a századforduló óta. A *Talpalatnyi föld* azonban sokkal kézzelfoghatóbb morális és szociális üzenetet tartalmaz a természet és a társadalom törvényeinek misztikus ellentéténél, még akkor is, ha a regény egyik emlékezetes epizódjában Marciházi is hasonlóról szónokol. A derék postamester szavait nem szabad a regény summázatának tekinteni. A *Talpalatnyi föld* nem a primitív élet fölényét hirdeti, nem a civilizáció ellen lázad, hanem egy széthulló és atomizálódó korban, tektonikus változások küszöbén mutatja föl a közösség és egyéniség maradék harmóniáját, és ennek megőrzésére figyelmeztet.

A természetesség Szabó Pál szótárában nem társadalmon kívüliséget jelent, hanem humanizált társadalmi viszonyokat. Ez különbözteti meg gondolkozását Jean Gionoétól. Giono, amikor a természethez való visszatérést hirdeti, misztifikálja a prekapitalista állapotokat – Szabó Pál ellenben a kollektívum és individuum egészséges viszonyának példáját – ha úgy tetszik, modelljét – keresi a paraszti élet mindennapjaiban.

A metonimikus szerkesztésmód lehetővé teszi, hogy a mindennapi életben kibontakozó emberi közösség kerüljön a cselekmények középpontjába, mégpedig anélkül, hogy ezzel a regény meghamisítaná és idealizálná a parasztság sorsát. Szabó Pál derűsen mosolyogva számba veszi a falu morális értékeit, de ugyanakkor érzékelteti ennek az életnek a bezártságát és kiúttalanságát is. Azt mondja, hogy a paraszti világ belső konfliktusai nem jelentéktelenek ugyan, de önmagukban megoldhatók volnának – ezt bizonyítják a szereplők jóra forduló kalandjai –, ha nem volna ott a külvilág, amely eltorlaszolja a közösségnek egy haladottabb, modernebb élet felé vezető útját. Mert milyen távlata is lehet Góz Jóska látszólagos győzelmének, és valóban lehet-e a *szép szegénység* elve szerint derűs boldogságban élni?

Szabó Pál remek, évődő humora már kezdettől megteremti a józan ítélethez szükséges távolságot, s nem engedi, hogy a regény hamis, szentimentális idillbe tévedjen. A válasz – a határozott *nem* – mégis csattanóként következik a befejezésben, a harmadik rész tizennegyedik és tizenötödik fejezetében. E két fejezetet Szabó Pál a *Talpalatnyi föld*-ben átdolgozta; a két változat közti különbség kulcsot ad a regény megértéséhez.

A *Lakodalom*, *Keresztelő*, *Bölcső* befejezése mozdíthatatlanul bezárt világot érzékeltet. Látszólag pedig semmi nem akadályozza a happy endet: Góz Jóska áll a gáton, öntözi kiszikkadt, szikes földjét, arra jön a társulati mérnök a társaságával, s nemhogy nem bántják, hanem ötletként még az is felröppen, hogy egy benzinmotort kölcsönözzenek neki segítségül. De erre nincs is szükség; a tizenötödik fejezetben megered az eső, s csak úgy virulnak a földek. Ezt a megejtő optimizmust ellensúlyozza a tizennegyedik fejezet második epizódja. Az öreg Zsíros Tót szerencsétlen, csalatkozott felesége kimegy a határba meghalni. Teste beleolvad a természetbe, az ég és a föld betakarja, s tragikuma baljóslóan figyelmeztet arra, hogy a bezárt világból nincs kitörés. Góz Jóska, ha minden jól megy, meggazdagodhat; lehet belőle új Zsíros Tót Gábor, az élete mégsem fog megváltozni, mert a paraszti életmód ősi rendje nem változtatható meg belülről.

Egészen más a *Talpalatnyi föld* befejezése, s a változás talán az átírás korának aktuális politikai elvárásaihoz igazodott, de talán az új korszakkal szemben megnyilvánuló őszinte életvárakozás szerint történt. Itt már a mérnökék nem ígérek benzinmotort Jóskának, puszkával mennek a gátra, s hívják a csendőröket is. Az eső sem ered meg, hanem még konokabb lesz a szárazság – ám Jóska már nem egyedül meri a vizet a csatornából: a gáton ott állnak a társai. Senye Bikait elviszik a csendőrök, s a záróakkordban már egy nagy társadalmi összefűtkezés körvonalai rajzolódnak ki. Evvel elérkezik a metonimikus kompozíció végső lehető-

ségéhez, mert ennek továbbmondása már másik regényt és másik szerkezetet kíván. A metonimikus szerkezet, mint az adott esetben tartalommal lényegülő forma persze nem mond keveset: az egyéniség és közösség harmonikus rendjének óhaját, illúzióját – mint továbbélő óhaját és illúziót – képes megidézni.

1968

SÖTÉR ISTVÁN: *ALLIGÁTOR-BALLADA*

Az elbeszélés tárgya a háborús végóra rettenetének „szürrealizmusa”, a szót jelképes értelemben használva, és kifejezési eszköze, megírásának, megformálásának módja ugyancsak közel van a szürrealizmushoz, a szót a meghatározott irodalmi irányzat jelentéskörében fogva föl. A felhasznált szürrealista eszköz a látomás. A novella egyetlen vízió, egyetlen apokaliptikus jelenés, amely mintha mély álomban rémlene föl, az első pillanat riasztóan valószínűtlennek tetszik, valójában aprólékos pontossággal beszéli el azt, ami akkoriban csakugyan megtörtént. Sűríti a teret és időt, elködösíti a helyszínt, körvonalaltanná változtatja a cselekvést, amint az álom mechanizmusa teszi, de nem tartalmaz egyetlen mozzanatot sem, ami elrugaszkodnék a valóságtól. Kívül áll a megszokott észjárás törvényein, de belül van azon a körön, ami valóban lejátszódott, és ezáltal a hihetlenség és naturális hitelesség fölött lebeg megfoghatatlanul.

Bori Imre, aki úttörő módon és tüzetesen földolgozta irodalomtörténeti szempontból a magyar szürrealista kísérletezések korszakát, alapos megfontolással és meggyőzően írt arról, hogy Sötér István korai műveiben milyen szervező szerepet töltek be az érzelmi és lelki minőségek, s mennyire nem pusztán racionalista eszközökkel alakította ki regényeinek és novelláinak vonalvezetését. Bori Imre okfejtését érdemes kiegészíteni egy rövid megállapítással. Sötér István a kifejezési eszközök és megformálási módszerek kiválogatásakor csakugyan túlment a hagyományos tapasztalás és érzékelés logikát teremtő körén, de műveinek értékszerkezete mindig korának irracionális törekvései ellen irányult. Megfigyelhető ez a *Fellegjárás* (1939) című regényétől kezdve olyan novelláig, mint a *Szőlőművesek* (1947) vagy a *Bakator* (1948), melyekben alighanem legerősebb a szürrealizmus hatása. Ezek közé tartozik az *Alligátor-ballada* (1948) is.

A novella megírásakor a kifejezési módszerek között való válogatást maga az elérendő cél sugalmazhatta. Vannak ugyanis olyan minőségek, amik századunk kísérletező irányzatai körül a szürrealizmus eszközeivel ragadhatók meg leghatásosabban. Ilyen a csoda és ellentéte, a borzalom. Nem mintha ezek nem szerepeltek volna addig a művészetek kifejezendő tartalmai között, elég, ha a Biblia öldöklő angyalaira, Hieronymus Bosch démonaira vagy Holbein haláltáncképeire gondolunk. De a csoda ígéretében és a borzalom előállításában e század oly előrehaladt, hogy művészete különös hangsúllyal fordult e minőségek felé. Aragon azt írta a *La Peinture au Défi* (1926) című esszéjében, hogy a csoda lényegében a valóság tagadása, és ezért elsősorban etikai viszonylat. A csoda mindig egy erkölcsi jelkép tárgyasulása, olyan erkölcsi követelmény megjelenése, ami élesen ellentétben van az őt életre hívó világ erkölcsével. Aragon gondolatának felhasználásával hasonló mondható el a borzalomról is. A borzalom nem más, mint ugyanannak az értékdimenzióknak a csodával ellentétes pólusa. A csoda a valóság pozitív tagadása, jobbra törekvő szellem nyilatkozik meg benne, a borzalom pedig a legrosszabb fordulat, a valóság negatív tagadása, alászállás, teljes erkölcsi és szellemi megsemmisülés.

A csoda és a borzalom – megismerését tekintve – egyaránt revelatív: jelentése nem folyamatosan nyilatkozik meg, hanem egyetlen pillanatba sűrítve feltárulkozik, és tökéletesen megragadja és birtokba veszi az őt megpillantó ember egész lelkét. Nem lehet szabadulni tőle, a csoda és a borzalom leküzdhetetlen hatalomként jelenik meg, mint egy természeti jelenség, a villám vagy a mennydörgés. Ha lényét, természetét elemzik, boncolják, taglalják, értekeznek róla, akkor szertefoszlik, mert lelepleződik, és átalakul a jó és a rossz valami más viszonylatává. Csak részekre tagolás nélkül, teljes egészében, bontatlan egységben, szinoptikusan

pillantható meg. Irodalmi kifejezésére éppen ezért a képi láttatást sűrítő vízió a legalkalmasabb, a látomás a legjobb eszköz.

Mégis megoldhatatlannak látszó akadály tornyosul e minőségek irodalmi kifejeződése előtt. Az olvasás természetes folyamata. Hiába követi az író a látomás álomszerű szerveződését, az olvasás nem szinoptikus, nem egyszerre megragadó cselekvés, hanem folyamatos, lineáris aktus. Egy-egy rövid verset, különösen dalt talán még meg tudunk ragadni a szöveg bontatlan egységében, mint egyetlen írásképet, de hosszabb műveket, novellákat, regényeket úgy olvasunk, hogy folyamatosan, „egyenes vonalban” haladunk előre a szövegben, az elolvasott részeket felfogjuk, értelmezzük, majd továbbhaladva kiegészítjük, esetleg átértelmezzük. Ez az értelmező, kiegészítő, átértelmező folyamat, ez az araszoló munka jócskán lerontja a látomás lényegi érvényesülését, egyszerre történő, villámszerű feltárulkozását. Az olvasás természetes folyamatát és az erre ható szövegdinamizmust tehát nem szabad számításon kívül hagynunk, sőt, kiváltképp elbeszélő prózáról szólva, az elemzés fontos részévé kell avatnunk.

Az olvasástechnika mélyen beépül a mű befogadásának és hatásának folyamatába. A modern író bármennyire felbontja is az elbeszélte cselekmény időbeli rendjét, bármennyire felforgatja is a tér dimenzióit, a befogadás ugyanolyan lineáris olvasói munkára épül, mint száz vagy kétszáz évvel ezelőtt, mint a könyvnyomtatás óta bármikor, vagy még régebben, a pergamentekercsek vagy kódexek korában. Szórványosan előfordulnak ugyan olyan kísérletek, hogy a hagyományos irodalomnak ezt a makacsul megőrzött egyvonalúságát is megtörjék (nálunk legutóbb Esterházy Péter tett erre kísérletet), a hagyomány túlnyomóan és csaknem zavartalanul uralkodik. Tudományos munkáknál természetes, hogy a linearitás meg-megszakad, és hol a lap aljára pillantunk, hol hátralapozunk a könyvben a szöveghez tartozó jegyzetek elolvasása végett, bár mint ismeretes, Horváth János még ez ellen is berzenkedett. A szépirodalmi műveket azonban megszakítás nélkül, lineárisan olvassuk fenntartva persze a jogot, hogy újra elolvassunk egy részletet a jobb megértés céljából vagy emlékezetünk felfrissítésére. (Az irodalmi művek auditív vagy audiovizuális feldolgozása, színpadra vagy filmre vitele, rádiós és televíziós átirata többek között ettől a tetszés szerinti megfordíthatóságtól fosztja, meg a közönséget.)

Olvasás közben – ahogy lineárisan előrehaladunk a szövegben – bizonyos szövegegységekhez jutunk el, prózában, narrációban egyes cselekményegységekhez, szituációkhoz, leíró vagy megjelenítő részletekhez. Ezeket az egységeket meglehetősen önkényesen jelöljük ki, és az olvasás közben meghatározott szövegegységek egyáltalán nem biztos, hogy megegyeznek a szöveg „valódi” szerkezeti tagolásával, sőt az sem biztos, hogy az olvasástechnika felől közeledve a műhöz egyáltalán értelme van a szöveg önmagában vett szerkezetéről beszélni. Hiszen olvasás közben még a szövegegységek nyelvi jelentését sem tekinthetjük megállapodottnak és véglegesnek. Az egyes szavakat az egység egésze értelmezi, miközben persze az egységet magát a szavak és mondatok értelmezéséből építjük föl. A szavak már mindjárt többféleképpen értelmezhetők – akként, ahogy a nyelvi jelentés, vagyis a szó használati utasítása megengedi –, és a többféle lehetséges értelemről azt választjuk ki, ami az általunk feltételezett szövegegység jelentésének megfelel. A következő szövegegység átértelmeztetheti velünk az előzőt, vagyis megdöntheti a feltételezésünket, és akkor újabbat kell felállítanunk. Aztán haladunk tovább a szövegben, s ez a feltételező-ellenőrző, értelmező-újraértékelő dinamizmus szüntelen működik, mígnem a mű utolsó szövegegységének értelmezésénél már az egész alkotás értelme a tét. A szövegdinamizmus tehát egyre fokozódik, az olvasói feltételezés egyre nagyobb sugarú körben játszódik le, míg a szöveg végére érve már a teljes művet felöleli.

Sőtér István elbeszélésében az első két mondatot tekinthetjük az első szövegegységnek, mert a két mondat már egy képzetet kelt bennünk, és egy feltételezéshez vezet.

Somogyi ápoló nyitva találja a sarki kaput: az egész táj holdfényben áll.

A múzeum emeletei, mint fekete galériák, s a pálmaház vasszerkezete, csupasz mérnöki célszerűségében...

Első feltételezésünk a következő: az elbeszélés narrátora által Somogyinak nevezett szereplő, akiről nem tudjuk, hogy miféle ápoló, kórházban vagy klinikán dolgozik-e, esetleg menhelyen, aggok otthonában, valamilyen zárt helyről, talán a második mondatban említett múzeumból kimegy a szabadba, s kinn holdas éjszaka van. Feltételezésünk határozott, mert a két mondat érzékletes leírást ad a helyszínről. Elképzeljük Somogyi ápolót, amint a múzeum épületéből kilép a holdas éjszakába.

Mi is történik tehát olvasás közben? A szöveg által közölt információt úgy fogjuk fel, hogy egybevetjük valamivel, amit már ismerünk. A szöveg jelentésegységeit egybevetjük tapasztalati és művelődéstörténeti egységekkel. A szövegolvasás nem más, mint egybevetés: a szöveg információját hozzámérjük a tudatunkban raktározott korábbi információkhoz. Ha nem találunk olyan információegységeket, amikhez hozzámérhetjük a szövegben közölteket, akkor nem értjük meg a szöveget. Ahhoz, hogy a szöveget megértsük, egybevetendő információ egységeket kell találnunk értelmünk és érzelmeink, tudatunk és tapasztalataink raktárában. Ezekből az információegységekből kialakítunk egy keretet, s ezt a keretet igyekszünk megtölteni a szöveg közleményeivel. A novellában megnevezett Somogyit nem ismerjük, egyelőre leírást sem kapunk róla, de azt a minőségét, ahogy megjelenik az elbeszélésben, azt ugyanis, hogy *ápoló*, el tudjuk képzelni, mert meg tudjuk feleltetni az ápoló általunk már ismert képzetének. A modern jelentésemélet ezt pontosabban fogalmazva úgy mondja, hogy ismerjük az *ápoló* szó használati utasítását. Hasonlóképpen megfeleltethetjük a *nyitott sarki kaput*, a *holdfényt* és a *múzeumot* is. Ezekből felállítunk egy értelmezési keretet, s ezt megtöltjük a közleménnyel: a Somogyi nevű ápoló egy zárt térből, a múzeumból a nyitva talált sarki kapun át kilép a szabadba, s kinn holdfényes éjszaka van.

A felállított értelmezési keretbe azonban nem tudjuk az első két mondat minden közleményét elhelyezni. Az emeletes múzeum említésekor jogosan tehetjük föl, hogy a cselekmény városban játszódik, akkor azonban nem tudunk mit kezdeni az első mondatban a *táj* szóval. Zavarba jövünk a *pálmaházzal* is. Múzeumról vagy pálmaházról van szó? A kötőszó arra vall, hogy mindkettőről, de elbizonytalanodunk a helyszínt illetően, mert furcsának véljük, hogy múzeum mellett pálmaházat állítsanak föl. A bizonytalanságot csak növeli a második mondat befejezetlensége, a *vasszerkezet csupasz mérnöki célszerűségének* minden látható összefüggést nélkülöző megemlítésével.

E homályos mozzanatokkal kapcsolatban két megoldás kínálkozik. Az első kézenfekvő: ezeket a mozzanatokat egyszerűen figyelmen kívül hagyjuk, nem rágódunk az értelmükön, hanem tovább olvassuk az elbeszélést, és bízunk abban, hogy majd később megvilágosodnak. Ha azonban ismerjük Sötér István korai műveit, vagy hallottunk kísérletezésének irányáról, akkor hajlamosak leszünk arra, hogy felállítsunk egy második értelmezési keretet is. Ez a második értelmezési keret nem nyelvi-logikai, hanem művelődéstörténeti-irodalomtörténeti természetű, és így szól: íme a szürrealizmus, vagy legalábbis a szürrealizmushoz közel álló stílus. Az első keret olyan feltételezési rendszer, amelyben tapasztalati, értelmi, érzelmi és képzeleti anyagunkkal gazdálkodunk és a szükséges nyelvi egybevetés révén elképzeljük a Somogyi nevű ápolót, amint egy zárt térből kilép a szabadba. Ezt az értelmezési keretet röviden tárgyi keretnek nevezzük. A második értelmezési keret a megformálásra, a kifejezési eszközökre, és az esetleges kulturális utalásokra vonatkozik: az első két mondat homályosságát egybevetjük stílusismereteinkkel és az íróról szerzett információinkkal, és feltesszük, hogy szürrealista novellát olvasunk, vagy legalábbis olyat, amely részben annak hatása alatt született, és magán viseli néhány felismerhető jegyét. E két keretet az *Alligátor-balladában*

gyakorlatias elmével egymás kiegészítésére is felhasználhatjuk: mindazt, amit az olvasás lineáris folyamatában tapasztalatainkkal és ismereteinkkel egybevethetőnek találunk, és ezáltal magunk elé tudunk képzelni, az első keretbe helyezzük, a második keretet pedig avval töltjük meg, ami első olvasásra homályosnak tetszik. E két kerettel, a tárgyival és a művelődéstörténetivel olvassuk tovább az elbeszélést.

- *Van itt valaki? – kiáltja az üres sétány felé. Távolabb, a terep mélyén, hófehér kísértet-sziklák, operai hivalkodással, önnön ürességüket hirdetik: úgy omolhatnék be oldaluk, mint fogak alatt a habos sütemények keményre fagyasztott, cukormázas ürege.*

- *Sanyi, Károly, itt vagytok? – próbálja megszemélyesíteni a holdfényt s a kert vadállati némaságát. Kígyó surran az étterem teraszán, egyetlen jégtömb az égbolt: ma éjszaka fagyni fog!*

A szintér homályos álombelisége megerősíti az eddig felállított művelődéstörténeti keretet. Egyszersmind hozzásegít ahhoz, hogy élvezzük a *kísértetszikláktól a habos süteményig* vezető hasonlat ívét, noha a kapcsolatteremtést éppen nem értjük, mert nem tudjuk, milyen fogak harapása alatt omolhatnék be a sziklák oldala, és nem világos, hogy miért éppen a beomlás lehetőségére hívja föl figyelmünket a szöveg. A művelődéstörténeti keretnek azonban éppen az a jelentősége, hogy átsegíti az olvasót az ilyen nehézségen, és a közlemény hiányosságát a hagyomány elemévé avatja. Az irodalomértés azt kívánja, hogy minél több művelődéstörténeti keret felállítására legyünk képesek, és értsük és értékeljük a műfajt, az alkotásmódot, a stílust, a retorikát, a szöveg belső kulturális vonatkozásait, és ezek hatását szabadon engedjük kibontakozni az olvasás folyamatában. Akinek nincsenek művelődéstörténeti keretei, az egy verset, novellát vagy regényt is úgy olvas, mint egy periratot vagy újsághírt. Akinek nincs mivel egybevetnie a szöveg kulturális és retorikai elemeit, annak számára ezek túlnyomó részben el is sikkadnak, és mivel a kulturális-retorikai elemek nem önmagukban valók, hanem a mű értelmét szolgálják, ezért a művelt olvasó, aki sok művelődéstörténeti keret felállítására képes, többet fog fel a mű tartalmából, mint az, aki híján van az ilyen ismeretnek.

Az újabb sorok az első két mondat után felállított tartalmi keretet két mozzanattal bővítik. Megtudjuk, hogy Somogyi egyedül van, és megtudjuk, hogy mikor kezdődik a cselekmény. Az a kijelentés, hogy *egyetlen jégtömb az égbolt: ma éjszaka fagyni fog!* egyszerre hozza tudomásunkra, hogy az elbeszélés éjszaka kezdődik, és télen játszódik. Ezáltal megerősödik és kiegészül tárgyi értelmezési keretünk időbeli vonatkozása. Már tudjuk a napszakot és az évszakot, de az évet még nem ismerjük. Ezenkívül továbbra sem ismeretes a helyszín. A *terep* analogikusan kapcsolódik a korábban említett *táj*hoz, mintegy megismétli annak tág meghatározatlanságát, a *kert* viszont meghatározatlanul leszűkíti a teret, és színekdoché módjára rész-egész viszonyba lép a *táj*jal és a *terep*pel.

A színhely meghatározatlansága és bizonytalansága fölerősíti a kert *vadállati némaságáról* szóló metaforát, az étterem teraszán surranó *kígyó* pedig a *kísértetsziklákhöz* kapcsolódva megint csak színekdochészerűen hat: szürrealizálva általánosítja a helyszínt, kísértetiessé változtatja az egészet. Ebben a szövegkörnyezetben különös, félelmes jelentőséget kap a felkiáltójellel nyomatékosított mondat, hogy *ma éjjel fagyni fog!*, ami lehetne egyszerű időjárási előrejelzés is. Nem értjük az indulat értelmét, s a tárgyi keretet csak halvány tartalommal vagyunk képesek megtölteni, sőt tartalomról alig beszélhetünk, inkább előérzetről van szó, és rosszat sejtetően gondolunk a folytatásra. Baljós érzésünket fokozza az a viszolygás, amit a surranó *kígyó* és az *étterem* között levő ellentét vált ki belőlünk. Ezen a ponton ismét a művelődéstörténeti keret van segítségünkre, és abból, amit az álommunkáról, a mesék infralogikus elemeiről és a szürrealizmusról tudunk, a szöveg meghatározatlanságai következtében álombeli táj rémlik föl előttünk.

S mintha mások szavából is csak erről a valóságokról akarna meggyőződni, futva tart az őrház felé, mellére szorított ököllel jut, rácsok és kerítések közt, bele a kert szűkölő, rejtekben megbúvó hisztériájába, idegbeteg fenevadak néma várakozásába, mely tapinthatóan veszi körül, kifinomult, együttérző idegei számára csaknem anyagi jelenvalósággal. S feje fölött a fürdőépület vidám kupolái, frivol erkélyrácsai – villogó kardlap a holdfényes égbolt. Végre megpillant egy sast: hanyag tollpalástjába burkoltan a kerítésen ül, s a vasúti töltés felesleges sínparjait lesi – feje, horgasan legörbülő csőre maga a fölényes, gyűlöletnélküli kegyetlenség.

Amikor idáig jutunk az olvasásban, megerősödik feltételezésünk a baljós előjelekről. A szereplő riadtan fut, mintha csak menekülne. Riadtságára a szöveg semmi közvetlen támpontot nem nyújt, csak a felvillanó képek ívéből következtethetünk rá. Az *idegbeteg fenevadaktól* a szoborszerű ragadozó madárig csupa fenyegetést tartalmaznak ezek a sorok. A komor hangulat egyetlen helyen oldódik fel, amikor a fürdőépület vidámságáról esik szó, de ezt is azonnal visszabillenti az épület fölé boruló égbolt hasonlata: a *villogó kardlap* már egyneműen kapcsolódik a sötét, félelmes mozzanatokhoz. A szereplő riadalmát legelsősorban mégis az a finom metalepszis sugalmazza, mely felcseréli a kert tulajdonságait a kertben futó szereplő lelkiállapotának jelzőjével. Sem a hisztéria, sem a szűkölés nem lehet a kert sajátossága, csak a szereplő viselkedésének megjelenítéseként értelmezhető mint tárgyasulós kivetülés. A *kert szűkölő, rejtekben megbúvó hisztériája* felcserélt előzmény-következmény viszonyban van a szereplő riadalmával.

Az olvasó által felállított tartalmi keret újabb feltételezéssel gyarapodik e sorok révén. Feltesszük, hogy a szereplőre veszedelem vár, talán éppen azok a vadállatok fogják fölfalni, melyeknek jelenléte oly homályos és viszolyogtató a meg nem nevezett ködös helyszínen.

Kék és sárga zománc csillog az épületek homlokán, hirtelen megáll: mi értelme ennek a futásnak?

A kert s a házak magányos félelme lett az övé – a szorongás, amely az elefántok szürke, csiszoltkő-testét betölti, árvalányhaj-szerű szemöldökszörzetüket lebbenti, kavicsos körmeik közé szorul: ütemesen ringatják magukat félelmükben. Állatok félelme, állatoké, akik nem értik; mi történik körülöttük! A tigris teste azért oly lapos, hogy kibújhasson e félelem rácsai közt, s azután hajrá, neki az erdőknek! A madarak régen elröppentek, s lehullottak fagyottan; a sasok megmaradtak; a kígyók kisiklottak a bezárt kapuk alatt, a zsiráfot még nyáron lefejezte egy szilánk.

Körvonalazódik az eddig megnevezetlen riadalom, szorongás, félelem, ami nemcsak a szereplőt, hanem az állatokat és az egész helyszínt átjárja. A zsiráfot lefejező *szilánk* a háború képét idézi föl előttünk. Teljessé válik az elbeszélés ideje: az évszakot és a napszakot már eddig is tudtuk, már felállítottuk azt a feltételezést, hogy az elbeszélés cselekménye egy téli éjjel játszódik. Most már kitalálni véljük az évet is. 1944-1945 fordulójára, az ostrom idejére.

Pedig semmi sem bizonyítja ezt a szöveg közvetlen jelentésében, a szavak és a mondatok értelmével nem tudjuk megtámogatni és megmagyarázni ezt a feltételezésünket úgy, ahogy az estét és a telet megindokolhattuk. Ha valaki megkérdezi tőlünk, hogy mire alapítjuk azt a feltevésünket, hogy az elbeszélés az ostrom alatt játszódik, zavarba jövünk, és homályosan olyasvalamit mondunk, hogy a szöveg egész hangulata ezt a képzettársítást kelti bennünk. Az asszociációláncolatot a zsiráfot lefejező *szilánk* indítja el, az vezet a háború képéhez, azután az a kijelentés, hogy az állatok nem értik, *mi történik körülöttük*, közel hozza a háborút, s összekapcsolódva avval a korábbi feltételezéssel, hogy az elbeszélés eseménye télen történik, eszünkbe juttatja az ostrom idejét.

Amikor olvasunk valamit, akkor nemcsak azt érzékeljük és értelmezzük, ami szó szerint le van írva a szövegben, hanem „beleolvasunk” olyasmit is, ami a képzeletünkben él, és abban a reagálásunkban bukkan felszínre, ahogy a szöveget fogadjuk. Ebben a jelenségben az a régi és jól ismert elméleti kérdés rejlik, hogy mennyiben lehet a közlés adekvációjáról beszélni, vagyis hogy a közlő, a közlemény és a közlemény értelmezése mennyiben felel meg egymásnak. Evvel a manapság gyakran előtérbe kerülő kérdéssel különösen sokat foglalkozott már a századfordulón és a századelőn a pozitivizmus és a korai szellemtörténet nyelvkritikai filozófiája is Ernst Machtól és Fritz Mauthnertől Ludwig Wittgensteinig, de magában az irodalomban ugyancsak hangot kapott az egyértelmű és vitathatatlan nyelvi kifejezés iránt megnyilatkozó bizalmatlanság. Hofmannsthal írt arról a *Lord Chandos levele* című híres prózai művében, hogy a nyelven, amelyen kifejezi magát, lényegében véve „néma dolgok beszélnek” hozzá.

Tárgyunk érdekében érdemes rövid kitérőt tennünk, hogy megismerkedjünk e kérdés egyik legnevezetesebb elméletével, Lukács György *Heidelbergi esztétikájának* idevonatkozó gondolataival. Lukács a Popper Leótól átvett „félreértés”-fogalom alapján amellet érvelt, hogy az esztétikai szféra önállóságának és magának a műalkotás immanenciájának is feltétele az a félreértés, ami az író és az olvasó között keletkezik annak révén, hogy az olvasó soha nem egészen az író szándékai szerint fogja föl a művet. „A jelek felfogásának, megértésének mozzanata felől nézve a kifejezési forma szuggesztibilitást célzó valaminek bizonyul. Minden közlés kiválthat bennünk egy bizonyos tisztán minőségi, szubjektív – összehasonlíthatatlan élményt, amelyet – mivel a kívülről hozzánk érkező kifejezési forma létrehozója keltette fel bennünk – belevetítünk kiindulási pontjába, a közlőbe, s az ő élményeként utánaélünk. (...) Hatásosan szemlélteti ezt a Togrul bejről szóló mély és finom keleti mese (a *Negyvenezer vezír könyvéből*). Ebben arról van szó, hogy egy keresztény prelátus egy keleti uralkodó udvarában gesztusokkal kérdéseket tesz fel, amelyekre végül is egy dervis tud válaszolni – ugyancsak jelekkel; és abban a hitben válnak el, hogy kölcsönösen megértették egymást, holott mindegyikük egészen más tartalmat adott a maga jeleinek. Mivel azonban a jelek pontosan megfeleltek a kölcsönös elvárásoknak, mindegyikük választ látott a maga kérdésére a másik (tartalmilag egészen másképp értett) jeleiben, s így tovább. Ez a kontinuitás, amely azáltal jön létre, hogy minden idegen jelet saját élményminőségünkkel töltünk meg, és ezt az élményminőséget a jel hordozójának valóságájaként vetítjük ki, tartalmainak folyékony-sága és formáinak illékony-sága révén marad fenn: mindaddig, amíg durván le nem romboljuk ezt a kontinuitást, még az is befogadható, ami ellentmond a szubjektum elvárásainak...”

Elemzésünk szempontjából túlságosan messzire kanyarodnánk, ha tovább időznénk a *Heidelbergi esztétika* e kiragadott részleteinél, annyit azonban hozzá kell tenni az idézett sorokhoz kiegészítésül, hogy Lukács nem a „beleérzésemlethez” hasonlóan gondolkodott e fiatalkori munkájában, hanem éppen ellenkezőleg, a szélsőségek kiküszöbölésére tett kísérletet. A két elkerülendő szélsőség, a tökéletesen adekvát közlés hiedelme (Riegl, Fiedler) és a befogadásról szóló tisztán szubjektivistá nézet (Vischer, Lipps, Worringer) egyaránt magát a sajátos törvényeknek engedelmeskedő művet vette semmibe, mivel az első az író szándékának pusztá hordozójává fokozta le (és ezáltal minden lényeges mozzanatot a „művészetakarás” körébe utalt, s az alkotás folyamatának tulajdonított) a második pedig megfosztotta minden tárgyszerűségétől, s a tökéletes olvasói önkény áldozatává változtatta. Lukács a „majdnem” kategóriájával próbálta megragadni az alkotó – mű – befogadó különös kölcsönhatását, és azt írta, hogy a művészi forma kegyetlen és álnok fortélyá rejlik abban, hogy felkorbácsolja a megnyilatkozás vágyát, a közvetlen hatás bűvös hatalmát kölcsönzi neki, de végül mégsem engedélyezi az író, a mű és az olvasó teljes értelmi és érzelmi megegyezését, hanem csak „hagyja őket epedni a Majdnem teljesen soha ki nem világosodó félhomályban”.

Elszakadva most már Lukács gondolatmenetétől, más szóval úgy lehet ezt megfogalmazni, hogy bizonyos határok között mégiscsak megvalósul az író – mű – olvasó viszony, mégpedig úgy, hogy a központi hangsúly a műre kerül. A kapcsolat létrejön, de nem működik tökéletesen. A műnek létezik hiteles olvasata, de ez nem egyezik meg maradéktalanul az író szándékával, és nem is az olvasó szeszélyével azonos, hanem maga a mű sugalmazza, ameddig erőtere elhat. Továbbá, amikor hiteles olvasatról beszélünk, akkor nem egyetlen lehetséges értelmezésről van szó, hanem az értelmezési lehetőségek sokaságát kell tekintetbe venni.

A mű erőterét és a cselekvő, aktív olvasás folyamatát a jelelmélet egyik irányának ismeretében tudjuk legegyszerűbben megvilágítani. Az olvasó képzeletmozgásának magyarázatára Charles W. Morris még 1938-ban keletkezett szemiotikai elméletét hívjuk segítségül. Morris a szemiózisnak, vagyis jelfunkcionálásnak három dimenzióját különböztette meg. Szintaktikai dimenzióknak nevezte a jelnek más jelekkel létesített kapcsolatát (ez a szó képzés, átalakítás és mondatalkotás nyelvtani szintje), szemantikai dimenzióknak hívta a jel és a jelentés (ez utóbbi deszignátum és denotátum) összefüggését, végül pragmatikai dimenzióról beszélt, amikor a jel és a jelet használó viszonyát tárgyalta.

A természetes olvasás folyamatában a szemantikai és főként a pragmatikai dimenzió érvényesül, a szintaktikai alárendelődik e kettőnek, s csak annyiban játszik szerepet, amennyiben elősegíti és lehetővé teszi működésüket. Értelmes irodalmi szöveg természetesen nem létezik nyelvi-logikai szerkezet nélkül, de amikor egy elbeszélést, regényt vagy verset olvasunk, akkor nem bontjuk föl a szövegegységeket szintaktikai szinten: a szintaktikai dimenzió észrevétlenül marad. A szemantikai dimenzió is csak abban a munkában működik közre, amit a szövegegységeknek a tudattartalmainkkal való egybevetéseként jelöltünk meg, és az értelmezési keretek felállításának neveztünk. Az egybevetés és az értelmezési keret kialakítása a szemantikai dimenzió alapján történik. A legfontosabb feladatok azonban a pragmatikai dimenzióra hárulnak, így a három dimenzióknak nagyfokú hierarchizáltsága van a szépirodalmi szövegek természetes olvasásában.

Amikor az elbeszélő szöveg hatására elképzelünk egy jelenetet, akkor mintegy „magunk előtt látjuk”, hogy mi történik, akkor a szövegre való reagálás bonyolult lelki jelenségei játszódnak le bennünk. A jelelméletben e folyamatokat a pragmatika fogalmával lehet megközelíteni e tudományág határáig. Ha természetes átéléssel olvasunk egy elbeszélést, akkor szinte figyelmen kívül hagyjuk a szintaktikai dimenziót, az értelmezési keretek felállítására felhasználjuk a szemantikai dimenziót, aztán a szöveggel való minden bensőséges kapcsolatunk a pragmatikai dimenzióban jön létre, mert ez az érzelmi és értelmi reagálások színtere. De ha például idegen nyelvű szöveget olvasunk abból a célból, hogy a nyelvet gyakoroljuk, akkor a pragmatikai dimenzió fog háttérbe szorulni, és a szintaktika és szemantika lesz fontos számunkra. Hasonlóképpen fölcserélődik a viszony a műfordítás folyamatában, és minden stilisztikai vagy irodalomtörténeti célzatú szövegelemzés esetében is. Szépirodalmi műveknél nagy különbség van a természetes (spontán) olvasás és a mesterséges (elemző) olvasás között, e különbség tudományos munkáknál csaknem ismeretlen, mert a tudományos munkáknak mindenfajta olvasása elsősorban a szemantikai dimenzióban megy végbe. A mesterséges olvasás egyik különleges esete a jelen tanulmány: rekonstruált természetes olvasásnak nevezzük, mivel megpróbáljuk rekonstruálni Sötér István elbeszélésének szövegdinamikai hatását, úgy, ahogy az a művel való első találkozás alkalmával érvényesül. Figyelmünket a természetes olvasás folyamatára fordítjuk. E folyamat első jellemvonásait már tisztáztuk: lineárisan haladunk a szövegben, az elolvasott szövegegységeket egybevetjük tudattartalmainkkal, tapasztalatainkkal, érzelmeinkkel, az egybevetés alapján tett feltételezéseinkből értelmezési kereteket állítunk fel, és ezeket igyekszünk megtölteni a szöveg közleményeivel. E folyamat azonban nemcsak, sőt nem is elsősorban analitikus értelmi és logikai műveletek révén érvényesül, hanem érzelmi-asszociatív úton teljesedik be. A morrisi jelelmélet arra szolgál,

hogy segítségével a rekonstruált olvasás során számot adhatunk az elemzett mű asszociációs erőteréről, s így az olvasásfolyamat nem racionális mozzanatait is racionális apparátussal ragadhatjuk meg.

A pragmatikai dimenzióban a jel és a jelet értelmező viszonya fejeződik ki. Morris szerint a pragmatika szemszögéből nézve a nyelvi szerkezet nem más, mint viselkedési rendszer, és alapvető kategóriája az interpretáns. Morris – a szót Peirce-től véve át, de tőle eltérő felfogásban – interpretánsnak nevezte a jel értelmezőjének azt a szokását, hogy a jel észlelésekor úgy viselkedik ott nem lévő, de az adott helyzetben fontos tárgyakkal kapcsolatban, mintha azok ott volnának. Amikor a zsiráfot lefejező *szilánkról* a háborúra asszociálunk, akkor képzeletben úgy reagálunk a szövegre, mintha abban a háborúról lenne szó, vagyis az asszociáció olyan viselkedés, amelyben ottlétet tulajdonítunk valami ott nem lévőnek. Az asszociáció interpretánsa az a nyelvi-pszichikai szerkezet, amely az interpretálónak, vagyis az olvasónak lehetővé teszi az adott képzettársítást.

Ha az asszociációt ebben az értelemben vett reagálásnak fogjuk föl, akkor beláthatjuk, hogy nem lehet merőben önkényes szellemi cselekedet, mert nem létezik jelértelmező reagálás interpretáns nélkül (akkor ugyanis vagy nem beszélhetünk jelről, vagy nem beszélhetünk reagálásról). A szöveggel kapcsolatos képzettársításainkat tehát nem pillanatnyi szeszélyünk idézi elő, hanem mélyebb nyelvi-pszichikai szerkezet hozza létre: az asszociációk e kettős meghatározottságával sokat foglalkozott az elmúlt egy-két évtizedben a nyelvlelektan, szakítva a korábbi mechanikus felfogással. (V.ö. James Deese, *The Structure of Association in Language and Thought*, 1965; Jeffrey Katzer, *Free Association Behavior and Human Language Processing*, 1976.) Közelebbit azonban nem mondhatunk erről, mert az asszociációs szerkezet belső felépítése nyelvhez kötött, az angolszász kutatások részletei nem vehetők át, a magyar nyelv megfelelő asszociációs vizsgálata pedig még nem történt meg.

Egyelőre be kell érünk avval az általános megállapítással, hogy a szöveg pragmatikai dimenziójában haladó képzettársítások, mint a jel értelmezőjének reagálásai a jele, megfelelnek annak a meghatározottsági foknak, korlátozottsági szintnek, amit Lukács annak idején a „majdnem” fogalmával jelölt meg: asszociációink „majdnem” egybeesnek az író formáló szándékával, de mégsem tökéletesen fedik azt. A mű mintegy meghosszabbodik a pragmatikai dimenzióban, és magában foglalja az olvasó érzelmi és értelmi reagálását. Az olvasóban kiteljesedő művet nevezzük műegésznek. A természetes olvasás folyamatában mindig létrejön ez a befogadói reagálással teljessé vált műegész, és az olvasó nem is képes elválasztani és függetleníteni a művet saját reagálásától: reagálását evidenciaszerűnek tartja.

A pozitivitásra törekvő tudományos elemzés éppen ellenkezőleg jár el, és azon iparkodik, hogy levágja és eltüntesse a pragmatika szálait, s a művet önmagában tárgyalja valamely történeti vagy filozófiai szempontból, vagy még inkább a szerkezetváz tanulmányozása végett. A pragmatikától teljesen lecsupaszított műelemzés azonban csak elméleti feltevésként létezik, vagy megközelítendő célként áll fenn, mert a műnek egyedül akkor nincs pragmatikai dimenziója, ha senki nem olvassa. Márpedig mindenfajta elemzéshez el kell olvasni, és aktív kapcsolatba kell lépni vele. Ezért is értelmetlen és oktalan az a fölényeskedő viselkedés, ahogy az utóbbi időben tudományos közvéleményünk egy része lenézi és semmibe veszi az esszét és az úgynevezett impresszionista kritikát, pedig ez a természetes olvasás folyamatán alapul, a műegész megragadásán fáradozik, s nyíltan vállalja a tárgy eredendő szubjektivitását (számunkra valóságát). Az irodalomkutatás paradoxonját – e törvényszerű szubjektivitást és a tudomány kötelező objektivitásra törekvésének ellentétét – olyan befogadáskritika segítségével lehet leküzdeni viszonylag legteljesebben, amely gondosan figyelembe veszi azokat a nyelvi, történelmi, társadalmi, valamint kulturális hatásokat és körülményeket, melyek keretén belül a művek olvasása végbemegy. Az ilyen befogadáskritika egyik lehetséges kiinduló-

pontja az a szövegdinamikai elemzés, mellyel most Sötér István elbeszélését megközelítjük a természetes olvasás mozzanatainak nyomába szegődve.

Sarkon fordul, már szégyenkezik is e futás miatt; lassan a pálmaház felé veszi útját; szeretettől és aggodalomtól súlyos a szíve. Ezen a holdfényes éjszakán bizonyára sokan surrannak házak kapui felé, férfiak, hasonló szeretettől és aggodalmaktól súlyosan! De van-e szeretet, sőt szerelem reménytelenebb, s aggodalom értelmetlenebb az övénél?

- Ma éjszaka fagyni fog!

Ez a csend s ez a holdfény csalogatják a fagyot. A föld állaga észrevétlen változik a talpa alatt, a tárgyak fokozatosan veszítik puhaságukat: a vasrács sokkalta inkább vas, a fasor sokkalta inkább fa, mint ezelőtt. Görcs előtti állapot; megérkezik a szél, és nincs remény többé...

E sorok illeszkednek ahhoz a feltevésünkhöz, hogy az elbeszélés az ostrom ideje alatt játszódik egy téli éjszaka. Nyilvánvaló, hogy a szereplő valakin vagy valakiken segíteni akar, de még nem világos, hogy közben ő maga nem menekül-e valahonnan, bár ennek valószínűségét csökkenti, hogy az elbeszélés elején hangosan kiáltott, amikor az üres sétány elé ért. Szeretet és aggodalom vezeti a szereplőt, e két határozottan megnevezett érték szabja meg cselekvését, de nem tudjuk, kire és mire irányulnak ezek. A házak kapuihoz surranó férfiak és a szerelem említése arra a feltevésre vezetne, hogy talán egy reménytelenül szeretett nő miatt aggódik. A fagytól való rendkívüli félelem azonban nem illeszkedik a képbe.

Furcsa, felemás érzéseket kelt bennünk e sorok stílusa is. A szürrealista prózát nagyfokú líraiság jellemzi, de e sorok poétikussága már túlzottan fennkölt és édeskés. Csak akkor lehetne elfogadni, ha gúny vegyülne bele, de tartalmilag erre semmi támpontot nem találunk.

Felmegy a pálmaház lépcsőin, csizmája sarkával berúgja útközben a női W. C. nyitva maradt ajtaját – az ajtócsapódás nem ver visszhangot a pálmateremben: ez a terem az égbolt felé nyílik! Mintha kitágult volna a tető rácsozata, az üvegablakok kihullottak foglalataikból, s most léptei alatt, a kavicsos padló ismerős csikorgása fölé üvegcserepek szűrősebben, keményebben morzsolódó szőnyege borul – úgy jár rajta, mintha nyoszolyólányok szórták volna a bevonuló fagy elé, kosaraikból.

Mennyivel jobb a magánosoknak, a szenvedélyteleneknek – igen, a halottaknak jobb, s jaj annak, aki mások életéért retteg! Körös-körül pálmák sárgává dermedt levelei, megfeketedett páfrányok, délszaki bujaság zörgő csontvázai, papirossá fakult vegetáció.

A szagot, az ismerős szagot azonban megismeri, s a holdfényes csarnok láthatatlan burka hirtelen élettel telik meg: a pálmák és filodendronok, csonka végtagokhoz hasonló léggyökerükkel, folyékony tejre vetik árnyékukat. Felszalad a lépcsőn, a szentélyszerű hátsó terem karzatára – s végre, hosszú napok óta először, ismét boldogságot, megkönnyebbülést érez, mintha maga is ott heverne a hemzsegő, hasábszerű testek közt, ott heverne rejtélyesen és lustán, hidegen és mohón, gyíkok és madarak szervezetét egyesítő testével: boldog szörny!

A holdfényben gyönyörűen csillogtak az alligátorok!

Mindeddig bizonytalanságban voltunk az elbeszélés színhelyét illetően, és csak homályos sejtelmek lehettek arról, hogy hol játszódik a cselekmény. Az időbeli vonatkozás mellett most kiegészül a térbeli meghatározottság is, és e sorok elolvasása után már elegendő alapunk van ahhoz, hogy megnevezzük a cselekmény színterét. A szereplő az Állatkertben jár. Mindjárt a Dózsa György út (amit akkor Aréna útnak hívtak) és az Állatkerti út sarkánál tekintélyes épülettömb emelkedik, ebben található a pálmaház, a trópusi akvárium, a terrárium és a krokodilház. A szereplő a pálmaházon ment keresztül, és belépett a krokodilházba. A

színhelyet a legtöbb magyar olvasó felismerheti, mert a budapesti Állatkertben alighanem azok is megfordultak már, akik vidéken laknak.

Mihelyt helyhez kötjük a cselekményt, a színhely visszafelé is egyszeriben világossá válik, az újólag elolvasott szöveg a korábbi szövegegységek tartalmát is módosítja és kiegészíti: Somogyi az Aréna út felől érkezett, itt tűnt fel előtte, hátulról, a Szépművészeti Múzeum; a sarki kapu, amit nyitva talált, mindjárt az Állatkerti út kereszteződésében, a múzeum mögött van; az étterem, aminek kígyó kúszott a teraszán, a Gundel; a sínek a Nyugati pályaudvarra vezetnek. Egyszeriben értelmet nyer az első pillanatra oly furcsának talált *táj és terep* kifejezés is: mi egyébnek lehetne nevezni az Állatkert és a Liget vidékét. A *kísértetsziklák* sem valami rémálomból kerültek ide, hanem a medvebarlangok és oroszlánbarlangok fölött magasodnak, a gyerekek kedvenc látványosságai. A vidám kupolás fürdőépület a közeli Széchenyi fürdő. Most már a pálmaház csupasz mérnöki célszerűségben meredező vasszerkezetét is el tudjuk képzelni: az ostrom alatt vagyunk, az üvegtető betörött, ennek cserepein lépked, mint szőnyegen, a szereplő, csak a vasváz maradt éppen. Arra is rájövünk végre, ki ez a Somogyi: a krokodilházban ápoló, az alligátorokat gondozza, nyilván értük aggódik túlfeszített riadalomban.

Jelentékenyen módosítanunk kell tehát eddigi feltételezéseinket. Nem állja meg a helyét az az elképzelésünk, hogy Somogyi a nyitva talált kapun egy zárt térből nyitott térbe jutott, épp fordítva történt, a Hősök tere környékéről, tehát a tágas, nyitott térség felől került zárt térbe, a romos pálmaházba és a hozzá csatlakozó krokodilházba. Az is kérdésessé vált, hogy szürrealista novellát olvasunk-e, hiszen az első pillanatra kusza, érthetetlen, álomszerű helyszínrajz csaknem fényképszerű hitelességgel rögzíti az Állatkertet és szomszédságát.

Az olvasói benyomásoknak és feltételezéseknek ebből az átrendeződéséből következtetéseket vonhatunk le a szépirodalmi szöveg dinamizmusának irányára. Az olvasás egyirányú folyamat, lineárisan haladunk előre (most eltekintünk attól a lehetőségtől, hogy visszalapozhatunk, és újra elolvashatunk egy már korábban megismert részletet). A szövegdinamizmus viszont kétirányú: előre és hátrafelé hat. A korábban elolvasott részletek befolyásolják a később olvasottak értelmezését, a később elolvasottak pedig visszahatnak a korábban megismertekre; a szépirodalmi szöveg dinamizmusát bonyolult ide-oda mozgás jellemzi. Ez nem egészen egyezik meg az érvek és benyomások nem szépirodalmi szövegben kifejtett hatásmechanizmusával.

Hogyan is hatnak ránk a mindennapi életben szerzett benyomások? Idézzük föl Solomon E. Asch híres elméletét. Asch társaslélektani kísérletek alapján arra a következtetésre jutott, hogy a benyomásainkat (amiket például személyekről szerzünk) mindig egységes képpé igyekszünk egyberendezni, és az egységes, összefüggő kép szerveződésében döntő szerepet tölt be az első benyomás. Egy csoport egyetemi hallgatót arra kértek, jellemezzék azt az embert, akit a következő tulajdonságok határoznak meg: intelligens, szorgalmas, impulzív, kritikus, makacs, irigy. Egy másik csoportnak ugyanez volt a feladata, de nekik a megadatott tulajdonságokat más sorrendben írták fel: irigy, makacs, kritikus, impulzív, szorgalmas, intelligens. Az első csoportnak az volt a véleménye, hogy az illető tehetséges, rátermett ember, aki ugyan nem mindenben rokonszenves, de a hibái nem súlyosak, és semmiképpen sem szorítják háttérbe a jó tulajdonságait. A második csoport, amellyel ugyanezeket a jelzőket az elsőtől eltérő sorrendben közölték, azt mondta, hogy nehéz emberről van szó, aki nem tehetségtelen ugyan, de sajnos, rossz tulajdonságai elnyomják erőnyeit. Az első jelzősor a pozitív jellemvonások felsorolásával kezdődött, a második a negatívokéval, s mindkét csoport véleményét az elsőnek megnevezett tulajdonságok határozták meg. Azok a benyomások, melyeket elsőnek szerzünk valakiről vagy valamiről, döntően kihatnak a később szerzettek értelmezésére; ítéleteinkben a korábbi információkhoz rendeljük hozzá a későbbieket. Asch ezt a jelenséget elsőbbségi hatásnak (primacy effect) nevezte el.

Más kutatók nem a benyomások szerveződését vizsgálták, hanem a meggyőzésre felsorakoztatható érvek legjobb sorrendjét illetően próbáltak szabályokat felállítani. Ők úgy találták, hogy a sorrend mellett jelentős szerepe van az időnek is. Ha az érvek és ellenérvek közvetlenül egymást követik, akkor az elsőbbségi hatás érvényesül, de ha bizonyos nagyobb szünetet iktatnak közbe, akkor az ellenérveknek van nagyobb esélyük, akkor az utóbb elhangzók hatnak vissza a korábban elhangzottakra. Ezt az elsőbbségi hatással ellentétes jelenséget későbbbségi hatásnak (recency effect) hívják. Elliot Aronson a kétféle hatást megfontolva azt tanácsolja, hogy ha valaki egy értekezleten ki akarja fejteni véleményét, és a maga oldalára akarja vonni hallgatóságát, akkor egy nem túlságosan hosszú értekezleten elsőnek kérjen szót, mert akkor a hallgatóság az elsőbbségi hatás értelmében az ő véleménye szerint fogja kialakítani a szóban forgó kérdésről az első döntő benyomást. De ha az értekezlet hosszúnak ígérkezik, vagyis a vélemények és ellenvélemények összeecsapása és kifejtése között hosszú idő telik el, akkor jobban teszi, ha a végén, a befejezés előtt szól hozzá, mert akkor a későbbbségi hatás előnyét élvezheti. (Természetesen a meggyőzés művészetében nemcsak az érvelés időbeli elhelyezkedése játszik szerepet, hanem egyéb tényezők is közrehatnak, s az érvelő rangja és tekintélye is latba esik, hogy az érvelés igazáról és logikai felépítéséről ne is szólnunk. Az elsőbbségi és későbbbségi hatást azért érdemes tekintetbe venni, mert növelheti az egyenlőtlen pozíciójú érvelő esélyét.)

Minket mindez a szépirodalmi érvelésmódja miatt érdekel. M. Perry, aki régóta kutatja a szépirodalmi szövegek dinamizmusát, úgy találta, hogy az elbeszélő prózában főként a későbbbségi hatás érvényesül; míg a hétköznapi retorikában az elsőbbségi hatásnak van nagyobb szerepe, a szépirodalomban a későbbbségi hatás működik hatékonyabban. Amit korábban tudomásunkra hozott a szöveg, nem bizonyul elménkben oly makacsnak, mint a személyekről az életben kialakított első benyomásunk, hanem könnyen hajlunk arra, hogy az újólag olvasottak fényében megváltoztassuk véleményünket.

A szereplők jellemvonásai az elbeszélés cselekményébe ágyazva jutnak tudomásunkra, cselekvések, viselkedések révén ismerjük meg őket. A megismert tulajdonságokból egységes képet igyekszünk összeállítani a szereplőkről, a tulajdonságokat összekapcsoljuk, magyarázatot keresünk rájuk, és oksági kapcsolatokat teremtünk közöttük, csaknem ugyanúgy, mint amikor a hétköznapi életben megismerkedünk valakivel. A mindennapi életben a viselkedés legtöbbször tipikus, előfordul ugyan, hogy valakivel éppen olyan helyzetben találkozunk először, amikor rá nem jellemző módon viselkedik (s ilyenkor bizony az első benyomás az elsőbbségi hatás értelmében sokáig megnehezíti, hogy felismerjük az illető igazi tulajdonságait), de ez nem rendszeres, sőt nem is gyakori. A szépirodalmi szöveg azonban – kivéve a tudatosan tipizáló, realista ábrázolást – legtöbbször fontossági sorrend nélkül, összekuszálva állítja elénk a szereplők tulajdonságait, s e tulajdonságok a szövegdinamizmus „trükkjeinek” engedelmeskedve szerveződnek egybe, és alakulnak aztán át meg át képzeletünkben. A mindennapi személyiség-megismerés többé-kevésbé egyvonalú és egyértelmű (legtöbbször első benyomásaink alapján elkönyvelünk valakit ilyennek vagy olyanak), a szépirodalmi szöveg gyakran becsap, félrevezet, és leleplezések sorozatán vezet végig: szétrombolja a mindennapi megismerés leegyszerűsítő sémáit.

Mit tudtunk meg eddig Sötér István elbeszélésének szereplőjéről, a Somogyi nevű ápolóról? Riadalommal teli embernek ismertük meg, kifinomult idegei vannak, csupa szeretet és féltő gondoskodás. Ezeket a tulajdonságokat könnyen egységes képpé szervezzük, és Somogyi már az elbeszélés elején megnyerő, rokonszenves embernek mutatkozik, aki némiképp talán egzaltált, de azt akár az ostrom szörnyű körülményei is indokolják. Egyetlen oda nem illő mozdulata van csak: csizmájával berúgja a női W. C. ajtaját. Ez értelmetlen durvaságra vall, s olyannyira elüt az addig megismert tulajdonságoktól, hogy – áthelyezve a művelődéstörténeti keretbe – az író nyilvánvaló ügyetlenségének fogjuk fel, s tartalmilag elsiklunk felette.

Leereszkedni közébük, a meghitt veszély medencéjébe, a csalogató, soha elég veszélyek közé. Gyengédség, érzékenyülés vesz erőt rajta: gügyögő, becéző szavakkal hajol ki a mellvéden. Repes a szíve: állatai megismerték! Fénylő pikkelyeik pompájában úsznak közelébb, a mocskos holdfény olajozta vízen körök, buborékok virágzanak ki. Páncélos hát merül föl, koronás taraj bukkán. A szemdudorok nagy, kemény gyümölcsei, kormánylapátszerű farkak karcsúsága: boldogan, türelmetlenül kavarog, hömpölyög, uszonyok zöld hártáin gyöngyözik, hasak gyengéd-szenyes sárgaságán fröccsen a zsibongó medence.

- Éhesek!

Kétségbeesett vád és szemrehányás tör ki torkából. Ezek az ártatlanok! Kivel perelhetne miattuk, kinél kérhetne szót védelmükre? Talán most először ébred rá a világ jóvátehetetlen igazságtalanságára – kinek lehet joga elvenni őket tőle? Máris elérhetetlenekké váltak, mintha csak emléküik nyüzsgötte előtte, vízben és betonon! Ha lemenne közébük, mint régi napokon, amikor átható szagú, véres húsdarabokat emelt fél kezében, a másikban pedig – inkább csak a hivatali előírások kedvéért – vaskampóban végződő, vastag botot tartott; ha aláereszkednék most közébük, csupa kísértetállkapocs tárulna elé, sárga tépőfogak káprázata, megfoghatatlan testek surranása: úgy lépne át rajtuk, mint ködön vagy jelenésen.

Megvilágosodik Somogyi különös izgalma. Az ostrom viszontagságai megakadályozták mozgását, napokig nem merészkedhetett ki, nem juthatott el a gondjaira bízott állatokhoz, s a szerencsétlen teremtések élelem nélkül vannak, már nyilván az éhhalál szélén. Somogyi félti és szereti ezeket az állatokat, hiszen velük éli le az életét: szereti a munkáját. Gondos, lelkiismeretes ember. Bizonyára nem kis kockázatot vállalva vette nyakába a várost, hogy kimenjen hozzájuk, és segítsen rajtuk. Természetes az is, hogy nem fél e ragadozóktól, az állatok már régóta ismerik, erre vall, hogy az önvédelmi előírásoknak formálisan szokott csak eleget tenni. Hozzászokott a mindennapi munkájával járó állandó veszélyhez, sőt megszerette a veszélyt.

Az elolvasott szövegegység most első alkalommal tölti meg a két értelmezési keretet csaknem ellentétes tartalommal. E sorok a tárgyi keret számára teljesen logikus és hihető jelenetről számolnak be. Az elbeszélés retorikai elemeit tekintve viszont ismét megerősödik a szürrealizmusról szóló feltevésünk: a medencében lassan mozduló, pikkelyes, tarajos testek és kísértetállkapocsok újra víziószerűen hatnak, s emlékezetünkbe idézik, hogy e képvilág és szókincs majd később, az 1950-es évek második felének szürrealizmussal (is) rokon költészetében tűnnek föl nagy szerepet betöltve.

De ami a kifejezési stílusnál még fontosabb: a művelődéstörténeti keretben más értelmet kap az áhított veszély említése, mint a tárgyi keretben. A tárgyi keretben magától értetődően illeszkedik a Somogyiról eddig szerzett információkhoz. De művelődéstörténeti keretben Nietzsche híres-hírhedt elmélete jut eszünkbe arról, hogy a jövőnek olyan emberfajta lenne szüksége, amely felszabadítja ösztöneit, háborúkon, és győzelmeken edződik, és létszükségletei közé tartozik a kaland, a veszély és a fájdalom. A „veszélyesen élni” nietzschei elmélete közismert hatással volt a náci ideológiára: talán nem indokolatlan képzettársításhoz vezet tehát ennek fölemlítése, ha az ostrom rémálmát idéző elbeszélésben az áhított és „soha elég” veszélyről olvasunk. A képzettársítás – a szöveg pragmatikai dimenziójában, a művelődéstörténeti keret segítségével – a novellának e mozzanatát avval a megelőző jelenettel kapcsolja össze, hogy Somogyi a lépcsőn fölfelé menet berúgta csizmájával a női W. C. ajtaját.

Mit adhatna nekik enni? S elhatározása egyaránt kél értelmetlen kétségbeesésből és nem kevésbé értelmetlen gyengédségből, áldozatosságból: önmagát!

Halálfélelemtől és boldogságtól remegőn nyitja ki a rács ajtaját – úgy képzelte, tüstént rávetik magukat a kiéhezettek. Néhány farok csobban, pikkelyek dörzsölődnek csizmájához; víztükrön imbolygó buborékok – majd: fáradt csend, mozdulatlanság, bágyadt testek némasága; két barna szem mered felé a sarokból, a fekete hártya lassan borul fölébük.

Az eddigiekből magától értetődik Somogyi félelme és aggodalma. Túlhajtott, túlfeszített idegizgalma zavaróan hatott ugyan, de nem akadályozta meg a vele való együttérzést, sőt a legtöbb elbeszélés érvényesüléséhez szükséges azonosulást sem. De hogy önmagát falassa föl a hullókkal, az már sok. A cselekménynek ebben az epizódjában már kívülről nézzük az elbeszélést. Az önfeláldozásnak evvel a tökéletességig vitt beteljesülésével nem vagyunk képesek azonosulni. Természetes értékrendünk is fellázad az ellen a gondolat ellen, hogy emberélet essék áldozatul a hullók életéért. Itt most már nemcsak a művelődéstörténeti értelmezési keret mond ellent a tárgyi keretnek, hanem a tárgyi kereten belül is kettéválik az eddig egységes értelmi és érzelmi szekvencia.

A szövegre való reagálásunkat értelmi és érzelmi szekvenciákra lehet fölbontani: olvasás közben értelmi és érzelmi szekvencia jön létre. Az értelmi szekvencia magában foglalja az egybevetés és feltételezés műveletét, az értelmezési keretek felállítást, amiről már volt szó, ez tehát mindenekelőtt a szöveg szemantikai dimenziójára támaszkodik, de kapcsolatban van a pragmatikai dimenzióval is. Az érzelmi szekvencia a benyomások, feltételezések és képzettársítások érzelmi hatásából épül föl, és teljes egészében a pragmatikai dimenzióra tartozik. Vannak olyan alkotómódok és stílusirányzatok, amelyek célzatosan törekednek az érzelmi szekvencia működtetésére (ilyen például a romantika, szecesszió, expresszionizmus, szürrealizmus), és vannak olyanok, amelyek igyekeznek csökkenteni az érzelmi szekvencia szerepét, és az olvasás folyamatában az értelmi szekvenciát kívánják uralomra juttatni. (E törekvés hatja át a klasszicizmust, és a újabb időkben ilyen eszközökkel dolgozott a brechti dramaturgia és a francia „új regény”.) Az író kiszámított szándéka ellenére azonban az irodalmi művek túlnyomó többségében mindkét szekvencia létrejön, de nem mindig egyenlő arányban vannak jelen, és nem is egyazon irányban hatnak. Szövegdinamikai szempontból Sőtér István elbeszélésének az a legfontosabb jellemvonása, hogy a két szekvencia hullámozik benne, egybekapcsolódik és szétválik, az olvasó egyszer rokonszenvvel fordul a szereplő felé, máskor idegenkedik és viszolyog a cselekménytől. Az imént olvasott szövegegységben az utóbbi történik.

Az értelmi szekvenciában tudomásul vesszük azt, amit a szöveg szemantikailag közöl: Somogyi kinyitja az alligátorokat elzáró rács ajtaját, hogy önmagát adja táplálékul a kiéhezett állatoknak. Az író szándékát nem ismerjük, nem tudjuk, érzelmileg hogyan viszonyult ehhez az epizódhoz: nem is kutatjuk ezt. Saját érzelmi reagálásunkkal azonban tisztában vagyunk: viszolyogva olvassuk e sorokat; a pragmatikai dimenzió keresztezi a szemantikait. Bár-mennyire szánjuk is az éhhalálra ítélt állatokat, Somogyi mozdulatát elmeháborodottságnak tartjuk. S erősebb érzés az, ami visszarettent tőle, mint a szánalom, ami a szerencsétlen állatokhoz fűz bennünket.

Most érti csak, mi történik, mi van folyamatban – ki tudja, már mennyi ideje. Jéghideg a víz!

És hiába tekint a fűtőtestek megrozsdásodott karajára, a félkör alakú terem ablakaiból csak a vasszerkezetek maradtak meg: feje felett délszaki növények rozszant kosarai inganak, kígyószerű, elszáradt indák csüngenek alá – odaát a tó, a holdfény sűrűsödő sátorában szecessziós vaslámpák sora a terasz szélén. E pillanatban beront a tájba, mint rég várt hóhér: a jeges szél. Éppen csak átfúj a csarnokon, majd elül: csend lesz, fagy előtti mozdulatlanság.

Kezét vízbe nyújtja: mintha maró, vad vegyi folyadékba nyújtaná. Tanácstalanul néz körül: valahonnét segítséget kellene hoznia! De honnét jöhetne segítség, e holdfény kegyetlen burka alá, e síri medence mocskába? Kényszerítő könyörgéssel emeli tekintetét az ég felé – hátha megfordul a szél, a túlvilági fényesség elborul, s enyhülnek a kemény vizek. Leül a lejtős betonon, szemközt beteg állataival, s a szomorú alligátorok megnyugodnak.

Visszaemlékezünk Somogyi első riadt kiáltására: *ma éjszaka fagyni fog!* Akkor nem értettük a riadalom okát, most visszamenőleg is megértjük, hogy mi volt Somogyi cselekedeteinek legfőbb indítéka. A szörnyű fagyhaláltól féltette állatait: az, hogy éhesek is lehetnek, csak akkor jutott eszébe, amikor belépett a terembe, azért is töltötte el önvád. De amikor az Állatkert felé tartott, nem az éhséget tekintette fő veszedelemnek, arra nem is gondolt, hanem a telet és fagyot érezte rémítő ellenségnek: azért rohant ki hozzájuk, hogy megnézzze, mit lehetne tenni a fűtéssel. Az alligátorok életben tartásához szubtrópusi klímát kell teremteni, s most nem-hogy a központi fűtés nem működik, hanem a betört üvegtetőn, a meredező, csupasz vas-elemek között befúj a jeges téli szél. A szerencsétlen állatok már mozdulni sem tudnak, beledermednek medencéjük befagyó vizébe.

Az értelmi és érzelmi szekvencia egysége ezen a ponton ismét helyreáll. Úgy véljük, az önfeláldozás már elborzasztó cselekedete csak egy örült pillanat szüleménye volt, nem több kétségbeesett, torz ötletnél. Szinte megnyugszunk: mégis jól ítéltük meg Somogyit. Nem tébolyult elme, aki képes lenne arra, hogy megetesse magát az állatokkal, hanem a féltő gondoskodás, kötelesség és hivatás megszállottja, nemes példája egyszersmind. Az állatok pedig a szöveg sugalmazása szerint mintha csak Somogyi cselekedeteinek függvényei volnának, mert ahogy helyrebillen az értelmi tudomásulvétel és az érzelmi rokonszenv egyensúlya a szereplővel, úgy növekszik együttérzésünk a fagyhalálra ítélt, szomorú alligátorok iránt.

Már átjárta őket a hideg, már megismertedtek az idegen közeggel, melytől eddig párák, túlfűtött terem óvta őket, már alig mozdulnak: izgalomuk, melyet jövetele keltett – elült. Nézi őket, s lassan peregni kezdenek szeméből a könnyek: a drága állatok halálát kell végignéznie, anélkül hogy segíthetne rajtuk – úgy múlnak ki, mint vízbe dobott, lángoló fahasábok: pikkelyes testük jég rabja lesz, lágyan emelkedő-horpadó torkuk a süllyedő hőmérséklet présébe szorul.

Követheti-e emberi szem a jég születését? Rajtakaphatja-e a vizet, amint folyékonyból keménnyé merevül?

Testük oly hűvös volt eddig, oly idegenül és hidegen sikamlós! Forró szelek, fortyogó iszap, langyos folyóvíz oltalmazták valaha ezt a hűvösséget.

Az egyensúly újra billen egyet. Somogyi könnyekre fakadása és az állatokat illető *drága* jelző (ami nem az „értékes” rokonértelmű szava: az megállná a helyét) ismét egzaltált érzelmi túlreagálásra vall. A szereplővel való harmonikus együttérzésünket csak józanabb és mértéketesebb viselkedés biztosítaná. Az egyensúly megbillenését fokozza az a nyilvánvaló írói hiba is, hogy a hullóket a szöveg égő fahasábokhoz hasonlítja: ez nem oxymoron, látszólagos képtelenség, aminek éppen meghökkentő volta miatt rendszerint erős stilisztikai hatása van, hanem olyan valóságos képtelenség, ami szó szoros értelemben véve rontja a szöveg képi hatását.

Felpattan helyéről: hátha csoda történik – leszalad a lépcsőkön, végig a fagyos téli-kerten, ki a szabadba, megkerüli a repkénydíszes kéményt, s a pince lépcsőin felkattintja öngyújtóját. A téglaboltozat alatt fekete kazán árasztja régi tüzek kihűlt, kátrányos szagait, árván hever a piszkavas, szurkos csövek futnak a mennyezeten – s a sarokban alig lapátnyi szénpor!

Visszafut oly izgatottan, mintha közben máris megtörtént volna, aminek meg kell történnie. De nem: messzi csillagok békéje honol a medencén: fekete a víz, és szénfeketék a mozdulatlan alligátortörzsek.

Leül, és szelíden mosolyog emlékein.

A víz fémes, áthatolhatatlan csillogást nyert, két szempár merült fel alóla, talányos kö-zönnyel, gúnyos kíváncsisággal.

Csizmás lábával beletapos az álnok vízbe, táncol, tombol benne, mint szüretelők a kádban: fel akarja ébreszteni a zsibbadó elemet – ájultakat ráznak így öntudatra.

Visszaül helyére: az idő lassan telik, s ő régi telekre gondol, a kis terem gőzfürdői fülledtségére, az ablakokat megülő nehéz párákra, a forró ködökre, mely a víz felett úszott, a rothadás bensőséges, kellemes szagaira. El-elbóbiskol, s mikor feltekint, már megpillantja a vékony hártyát, mely pillangószárnyként borul a víz fölé; legsűrűbben a szélén...

A szöveg dinamizmusa ide-oda hullámszik, úgy működik, hogy eloldja az érzelmi szekvenciát az értelmétől, azután ismét egyesíti vele. Ebben a szövegegységben újra helyreáll a harmónia, a szöveg minden mozzanata az ábrázolt jelenethez vonz bennünket, semmi nem távolít el tőle, figyelmünk és képzeletünk megbékélten követi a föltárulkozó asszociációs erőteret. Szükség is van az egyensúlyra, mert máskülönben az elbeszélés eddig legsorsdöntőbb varázsszava nem kerülne a figyelem fényébe. Ez a szó a *csoda*. Somogyi bátorsága, áldozatvállalása, önfeláldozó segítőkészsége, kötelességtudata, hivatás szeretete már eddig is csaknem csodaszámba ment. De most ő maga is csodában reménykedik, csodát vár, tudja, hogy csak csoda segíthet – mi pedig tudjuk, hogy a csodavárás a rossz valóság tökéletes elutasítása. Somogyi, aki az ostrom kellős közepén kimerészkedik az utcára, fölkeresi a gondjaira bízott állatokat, az élet nevében cselekszik, életet ment, és a pusztító ösztönökkel szegül szembe, a körülötte tomboló pokoli valóságot tagadja meg. Ezt fejezi ki az a kétségbeesett düh is, ahogy csizmájával beletapos a befagyó vízbe. Somogyit – erről győződünk meg ebben a szövegegységben – az élet értéke, a legalapvetőbb erkölcsi érték irányítja.

A pince leírása, majd az alligátorterem régi életét felidéző visszaemlékezés tárgyiasan pontos, érzékletes és mégis egyszerre álomszerű is. Újra fokozódik a szöveg szűrrealizáló hatása, a képi asszociáció a valóság fölé emeli a komor jelenetet.

Ismét lehunyja szemét: álom és kábulat biztonsága, káprázatok magányos öröme. Mi pusztul el, mi szakad ki életéből? A veszélyérzet, melyet nap mint nap újból ízlelt meg, mikor belépett ebbe a körbe, az éhes, izmos állkapcsok közé, kezében a véres, édeskés szagú hússal! Az igazi veszélyt többé nem ízelheti!

Aludni, aludni!

És felébredni végképp: hajnali sötétségben!

Oly távoli most a medence, lassan tápáskodik föl a betonpadlóról – szeme megszokja a homályt, a holdja vesztett napszakot. Megfagyott talán a levegő is: teste oly merev, mint egy kifeszített huzal – fészket rakott a hideg szervezete legbelsejében, tüdejében, bordái közt: hegyes, üveges tűk döfködik veséit.

Nagy sokára fordul csak a medence felé, hogy tudomásul vegye azt, aminek jelenlétét egész testében érzi; tárgyilagos, visszahozhatatlan messzeségben: a jég, a medence jege, mintha csak álma szülte volna meg a befagyott felszínt, ezt a sűrűre összeállt kocsonyát. Fúj a szél, fagyos port söpör be a vasváz közein, törmelékek csípős porát; a jég homályában, merev fátylai mögött eltűntek a testek, a fekete törzsek. Óvatosan közelebb

lép, mintha még megragadhatna belőlük valamit, de visszaretten ettől a békétől és csendtől, melyben mégis valami diadal rikolt – hallja a hangot, megbocsátást nem ismerők hangját, amit a magasból a föld mélyébe sugároznak. Mintha hatalmas, láthatatlan energiadárdák zúgnának el füle mellett, merőlegesen.

Sőtér István elbeszélése először, Kassák Lajos Alkotás című folyóiratában látott napvilágot 1948-ban, az abban az esztendőben kiadott *Sötétkamra* című novellás könyvébe már nem került be. Amikor 1960-ban sajtó alá rendezte novelláit és kisregényeit, akkor ezt az elbeszélést is újra közreadta az *Édenkert* című kötetében, de nem minden változtatás nélkül. Mindenekelőtt több stilisztikai javítást hajtott végre, ez magától értetődik, az író tizenkét esztendő elteltével már csaknem idegen olvasóként nézi saját szövegét, és észreveszi az oda nem illő szavakat, egy korábbi alkotói korszakának nem egészen szerencsés fordulatait, a mondatok meg-megzökkenő ritmusát és ezekhez hasonló hibákat. Kevés olyan író van, aki ne hajtana végre ilyenfajta javításokat, amikor egybegyűjti a lapokban, folyóiratokban elszórva megjelent hosszabb-rövidebb írásait. Sőtér István azonban túl az apró szövegkorrekción, mintegy húsz sorral ki is bővítette az elbeszélést. Somogyi félálomszerű állapota a megdermedő, befagyó medence mellett, s a hajnali ébredés jelene így valamivel hangsúlyosabb lett: éppen csak annyival, amennyivel szükség volt rá, mert nemcsak a mondatoknak, hanem a cselekménynek is van belső ritmusa, s ahogy az Alkotás hasábjain először megjelent a novella, ez a ritmus nem volt jó. Az egyensúly akkor elmozdult azok felé a bevezető jelenetek felé, amikor az olvasó még nem lehetett tisztában Somogyi jövetelével. Az *Édenkert*-beli változat a fagy ellen és az állatok életéért reménytelen küzdelmet folytató embert állította előtérbe. Olyan epizódot tett jelentőségteljesebbé, amelyben egyébként tovább folytatódott az értelmi és érzelmi szekvencia hullámozása. Az Alkotás-beli első változatban a jelenet olvasásakor még erősen elvált egymástól a tudati és indulati reagálás iránya. Ott nagyobb hangsúlyt kapott Somogyi furcsa vágyakozása a veszélyes élet iránt, amivel kezdettől nem tudtunk azonosulni, sőt még csak megérteni sem voltunk képesek, kiváltképp, ha hozzáképzeltük a jelenetnek az elbeszélés valóságos történelmi környezetét, az ostrom drámáját. Az *Édenkert* összeállításakor újra betoldott sorok az érzelmi azonosulás mozzanatait erősítették a fagyos téli kép, a dermesztő hideg leírásának némi részletezése révén. Egyszersmind fokozta a javítás a szöveg költői erejét: a sorok már-már prózaversbe illenek, s a poétikai hatás a naturáisan érzékletes és pontos ábrázolás ellenére eloldja a képeket a valóságtól, s finoman lebegteteti őket, mintha csak eldöntetlen volna az egész jelenetsor tartalmi célja.

Még fölélük hajol, még sügni szeretne nekik gyengédségeket. Oly különös ez: talán élnek is még, a fagy üvegébe olvasztottan: pikkelyeik alatt, mint hatalmas, csontkemény articsókában, talán keringenek még valami nedvek. Egyet tud csupán: nem övéi már.

Kirabolták, elvették mindenét!

A sima kéreg fölött két szempár csalókán éber és nyitott még: figyelik talán, vagy már a halál közönyébe üvegesedtek?

Hátat fordít nekik, utolsó cigarettájára gyújt: szájpaddlására halotti torok bosszúálló gyönyörét karcolja a füst; szembenéz a hajnallal, mely olyan most, mint a szíve. Kopár és lebontott, embertelen és baljós.

Sírni nem tud: csak egyszer rándul meg a szája – régi álmai jutnak eszébe, ama kora nyári éjszakák egyikéről, amikor állatai különösképp nyugtalanok szoktak lenni. Ki szerette volna vezetni őket, mint csupa hűséges, engedelmes kutyát, hogy a vendéglő teraszának vacsorázóira bocsássa őket.

Az elbeszélés két szövegváltozatának egybevetése arra a következtetésre vezet, az összehasonlítást végző olvasót (s ezáltal persze rövid időre kilépünk a természetes olvasás folyama-

tából), hogy Sötér István éppen az értelmi és érzelmi szekvencia egyensúlyát illetően nyújtotta meg a szöveget ezekben a jelenetekben, de hogy ezt téve mennyire cselekedett tudatosan és célratorően, arra nem lehet válaszolni, s nem is kutatjuk. Láttuk, az előbbi szövegegységben a hozzáírt sorok az egyensúly megerősítését, az ellentét tompítását szolgálták. A mintegy húszsornyi bővülés második fele az imént elolvasott szövegegységre esik: és ebben a később betoldott sorok az előzővel ellenkező irányban, éppen azt nyomatékosítják, ami elválasztja érzelmi reakálásunkat a szöveg szemantikai tartalmától.

A poétikus oldottság itt már édeskés és olyan hatású, mint abban a bevezető jelenetben, amikor Somogyi a pálmaház felé közeledett. Zavaróan hat a szereplő érzélgőssége is: a felfokozott érzélgősség nem rokonszenvet vált ki, hanem émelyit (mintha csak azt szemléltetné Sötér ezekkel a sorokkal, amiről 1947-ben, a *Szölművesek* című novellájában így írt: „Édest az édessel szorozni, egészen az émelyig. Micsoda émelyek szöknek az édesség nyomán, s mily halálosan vágynak az emberek ezekre az émelyekre.”). Ami tehát tartalmilag arra hivatott, hogy megértő együttérzésünket fokozza a szereplő iránt, még az is eltávolít tőle, furcsa émelygő érzést okoz. A szövegegység többi mozzanata pedig már a szemantikai dimenzióban ellenszenvesnek tünteti föl a szereplőt.

Megint az a „másik” Somogyi jelenik meg előttünk, aki olyan zavarbaejtően viselkedett, amikor a lépcsőn felfelé menet durván berúgta a női W. C. ajtaját, majd a „soha elég” veszélyek után áhítozott. A szöveg azt sugalmazza, hogy felülvizsgáljuk, és véleményünket megváltoztatva másként ítéljük meg mindazt, amit Somogyi az állatokért tett. Korábban már hajlottunk arra, hogy önfeláldozó hősiességet tulajdonítsunk neki, s a „csoda” közelében járó személynek lássuk. Ez a véleményünk most megrendül, vagy legalábbis kétségessé válik, mert Somogyi nem az állatokat gyászolja, hanem saját megfosztottsága miatt kesereg.

Emlékidézése pedig egyenesen elborzaszt bennünket avval a vad indulattal, hogy az alligátorokat szívesen rábocsátotta volna az étterem teraszán ülő emberekre. Rossz érzéseket keltő asszociációinkat csak tovább fokozza, hogy engedelmes kutyákhoz hasonlítja állatait. Vajon miféle ember ez a Somogyi? Csakugyan az élet nevében cselekedett volna? Csakugyan magasabb rendű érték vezetné? Csakugyan romboló, esztelen korával szegülne szembe? Korábbi következtetéseink ingatagnak bizonyulnak, de túl a gyanakvó rossz érzésen, nem vagyunk képesek felállítani új feltételezést: az egész szöveg bizonytalanságban van és eldöntetlenül lebeg. Míg az előző szövegegységben még csak a felfokozott költői hangulat oldotta el a képeket, és emelte őket a valóság fölé, most egyszeriben az egész tartalom kétes lesz.

Összezsugorodik, megfeketül szívében ez az álom, mint a pálmakert növényei. Eldobja cigarettáját.

Megnyugodva és kiürülten ment le a lépcsőn – valamiféle megkönnyebbüléssel. A város végében ágyú dördült, majd ismét csend lett, teremtés előtti.

Már a villák közt járt, amikor kivette irattárcájából a kilépési engedélyt, és sietősebbre fogta lépteit. Mikor a kapuőrségnél jelentkezett, egyenest a szolgálattevőhöz utasították.

- Somogyi testvér! – nézett fel rá az írógévelt napiparancsból a szolgálatvezető. – Jó, hogy előkerültél! Megint neked kell kísérned a Duna-partra!

Evvel a néhány soros, rövid jelenettel ér véget az elbeszélés. Az irtózat szakad ránk az enyhe szédületben, amit érzünk: a készülődő csoda szépsége helyett, a borzalom villámütése ér. A szürrealista stílus eltűnik, minden naturalis részleteiben világosodik meg előttünk, a zárójeleltől visszafelé haladva már egyetlen sor, egyetlen szó sincs a szövegben, amit hűvös logikával ne tudnánk megmagyarázni. Előbbi bizonytalankodó kérdéseinkre is itt a póre válasz: Somogyi nyilas pártszolgálatos, szabályos kilépési engedéllyel, egyenruhában, csizmásan kiszaladt haldokló hullőihez az Állatkertbe, aztán hajnalban, a metsző hidegben visszatért

szolgálattételre a pártházba, s most indul, hogy a rakpartra kísérje a Dunába lövendőket. Szertefoszlik a káprázat, lehull a szürrealizmus fátyla, torz fintorrá változik minden korábbi költői elem, most már értjük a felfokozottság szerepét, a stílus ellenkező hatást kiváltó egzaltációját. Mind, mind a leleplezésnek és megvilágosodásnak ezt az utolsó pillanatát készítette elő. Döbbenetünkben már csak mulatunk azon, hogy az imént még érzelmősnek és édeskésnek véltük az elbeszélőmódot: a magyar irodalom legkegyetlenebb és legkeserűbb novellái közé tartozik ez.

A szöveg minduntalan tévútra vezetett és csapdába csalt bennünket, hogy a végső leszámolás biztosan célt érjen. És ahogy megtörténik a leleplezés, úgy válik az egész bemutatott világ szürreálissá, az álomrészletek egyetlen hatalmas rémálommá állnak össze. A stílus szürrealizmusáról már nem is érdemes beszélnünk, mert a befejező sorok valóságszintjéről nézve a korabeli világ maga szürreális. Minden írói trükk és stílus fogás azt szolgálta tehát, hogy az elbeszélés végső soron mégis leküzdje a természetes olvasás részekre tagoló, felbontó lelki mechanizmusát, és a látomás bontatlanul érvényesüljön.

Az elbeszélés a későbbiségi hatás már-már végletes kiaknázására épül, mégsincsnek önkényes mozzanatai, hanem ellenkezőleg, gondosan előkészíti a leleplezést, amennyire csak az alkalmazott információkésleltető alkotómód megengedi. Úgy készíti elő, hogy nem vesszük észre a furfangot, és csak az utolsó sorok fényében értjük meg az értelmi és érzelmi szekvencia hullámlásának szerepét, az eloldó, elidegenítő hatások feladatát. Anélkül a finom lélektani előkészítés nélkül, ahogy sorra megingatta feltételezési kereteinkbe vetett hitünket, feltételezéseinket bizonytalanná tette, a befejezés pusztán action gratuite gyanánt csapna reánk le, és nem volna eleven, szerves kapcsolata az elbeszélés megelőző tartalmával. Nem felismeréshez vezetne, hanem csak újabb fordulathoz kanyarodnék, és nem lenne több, mint a befejezetlenséggel és lezáratlansággal hivatkozó modern novellák átlaga.

Hogy ez mennyire így van, azt – igaz, a visszajáról – minden értekezésnél meggyőzőbben bizonyítja az elbeszélésnek az a változata, mely a *Bakator* (1975) című kötetben olvasható. Sötér István akkor újabb stílusváltoztatásokat hajtott végre: az elbeszélést a jelen tanulmányban úgy is idéztük, ahogy abban közreadta. Kivéve az utolsó sorokat, mert azokat egyszerűen kihúzta az újabb kiadásban, és az elbeszélés a távoli ágyúdörgéssel és a teremtés előtti csend képével ért véget. A korábbi befejező sorok elhagyása egészen durva és önkényes cselekedet volt, és szó szoros értelemben lefejezte a novellát: az elejétől hibátlanul működő szövegdinamika tökéletesen értelmetlenné vált ennek révén, és maga az elbeszélés is érdektelen lett. Az eredeti – tehát az *Alkotás* hasábjain és az *Édenkert* lapjain megjelent – befejezés úgy, ahogy itt mi is közöltük, az elbeszélés legfőbb értékhordozó jelenete, nem valamiféle toldalék, amit mellőzni lehet. Minden megelőző jelenet ezt az értékleleplező pillanatot készítette elő, nélküle elemeire hull az elbeszélés.

A szövegdinamikai hatást tekintve ez az elbeszélés az információkésleltető típusba tartozik. Egy szépirodalmi mű információit háromféle vonatkozás határozza meg: az időbeli történés, a térbeli elhelyezkedés és az értékelemek fontossági sorrendje. Az epikai műből rekonstruálható történet időben és térben játszódik le, és értékelemeket tartalmaz, ezek révén lép kapcsolatba velünk, és hat reánk. Időbeliség és térbeliség nélkül nincsen epika, nincsen elbeszélés. Az irodalmi leírásnak azonban már nincsen okvetlen időbeli tartalma, rögzítheti az „időtlen” pillanatot, de térbeliség nélkül nem képzelhető el. Ha kimarad az időelem, akkor a szöveg elbeszélésből leírássá változik. Ha a térbeliség is kimarad, akkor elvont értekezéssé, például esszébetétté alakul át. Az értekezésen és elmélkedésen nyíltan uralkodnak a gondolatokat igazgató értékdimenziók, például erkölcsi elvek. Az értékvonatkozás az, ami semmiképpen sem maradhat ki a szövegből, mert akkor közömbössé válik számunkra, és nem leszünk képesek kapcsolatba lépni vele. Azt lehet tehát mondani, hogy a három vonatkozás közül az értékvonatkozás a legalapvetőbb. Az értékvonatkozás teremti meg az író, a mű és az olvasó

között az irodalmi alapviszonyt. Ha az értékvonatkozás hiányzik a műből, vagy olyan az értékrendszere, amit nem tartunk érvényesnek, akkor elenyész a mű hatása, és semmivé válik. Ilyenkor nem is beszélhetünk irodalmi műről.

A mű értékszerkezete hierarchikus. Fontosabb és kevésbé fontos, magasabb rendű és alacsonyabb rendű elemek piramisszerűen helyezkednek el benne. De az író nemcsak az időbeliség és térbeliség természetes rendjét bonthatja fel akár legszemélyesebben kedve szerint és retorikus céljainak megfelelően. Nem köteles betartani az értékrendszer fontossági sorrendjét sem. A fontossági sorrend azt kívánná, hogy a legjelentősebb és legalapvetőbb információkat előre bocsássa, s ne hagyjon kétséget felőlük, de számolva a szövegdinamikával, késleltetheti ezeket az információkat, és a mű végére helyezheti őket: akkor a későbbbségi hatás fölnagyító erejét élvezik.

Evvel a késleltetéssel dolgozott Sötér István az *Alligátor-balladában*. A hullók pusztulásáról szóló elbeszélés legfőbb értékdimenziója az emberi élet. Ezt érvényesíti ítéletként is, amikor erkölcsileg megsemmisíti előttünk Somogyit az utolsó sorokban. Talán kezdődhetnék az elbeszélés annak előrebecsítésével, hogy Somogyi nyilas és karszalagosan, esetleg vállra vetett géppisztollyal tűnne föl az állatkerti sétányon. Megírható lenne így is a történet. Csakhogy az információ sorrendjének következményei vannak, és ez az elképzelt sorrend olyan deduktív építkezést vonna maga után, ami okvetlen megakadályozná, hogy egyetlen megdöbbentő látomásban táruljon föl előttünk a csoda ellentéte, a borzalom, és az elbeszélés a magasabb rendű általánosítás érvényével tegyen hitet értékrendjének legfőbb értéke, az emberi élet mellett. Ezt a célt evvel a történettel csak a leleplezés és értékzuhanás döbbenete révén lehetett elérni, amit éppen a késleltetés biztosított. Döbbenetünk ugyanis – ahogy átvillan rajtunk az egész elbeszélés – egyberántja az olvasás természetes folyamatában széttagolt történetet, megerősíti belső egységét, és a látomás hatását kényszeríti reánk.

Köztudomású, hogy a szürrealisták annak az állapotnak a mesterséges felkeltésére és tartósítására törekedtek, amit a filozófiában Hegel objektív véletlennek nevezett. Szerettek volna szakítani a szubjektum nélküli tiszta tárgyszerűséggel és a tárgy nélküli tiszta szubjektivitással, a hétköznapi érzékelésnek és gondolkodásnak ezekkel az átlagos szintjeivel.

Ezért keresték a törvényszerűvel szemben a különöst, a megszokottal szemben a rendkívülit, ezért hajszolták a mámort, ezért kutatták a meghasonlás pillanatait, ezért merültek el az álom logikát felbontó titkos működésében, a prelogikus folyamatokban, ezért fordultak az elalvás előtti percek fel-fellobbanó emlékképmorzsalékaihoz. Néha azonban maga a tárgy, az emberi élet és a történelem teremt különleges és rendkívüli körülményeket, s a tárgy „megindul” ilyenkor, és hatalmába keríti az embert, és brutálisan felszámolja a bensőség és tárgyszerűség különbözőségét. Kínzó és gyötrelmes élmények tartoznak ide: ezeket nem szabad tartósítani, nem szabad megismételni. Ilyen kínzó és gyötrelmes objektív véletlen volt az az iszonyat és borzalom, a tökéletes embertelenség szörnyűsége, amit Sötér István az *Alligátor-balladában* kimetszett a nem is olyan régen elmúlt történelmi valóságból, és a humanizmus erkölcsi alapértékei nevében egyetlen sugalmazó erejű látomásban rögzített, hogy megismétlődését – amennyire írói eszközökkel, a szellem fegyverével lehet – megakadályozza.

1981

JUHÁSZ FERENC: A MEGVÁLTÓ ARANYKARD

Az aranszín metafizikája

„Aranycsillag”, „arany-síró nyírfa”, „aranykönny”, „arany-ernyő”, „Aranszárny”, „arany-pikkely-csönd”, „arany-zene”, „Arany-Kérdőjel Szó”, „Rongy-arany Zászló”, „Arany-szüesség”, „Aranylobogó”. Ennyi aranydíszítés még egy barokk katedrálisban is sok lenne, nemhogy egy törékeny dalban.

Az idézett szavak *A kis nyírfa első őszülése* című versben olvashatók, *A megváltó aranykard* című kötet központi jelentőségű versében. Illik, hogy ebből a versből induljunk el a kötet megfejtésére, és jogosult, hogy mindenekelőtt az aranszín szerepét világítsuk meg, fontoskodva úgy is mondhatnánk: az arany filozófiáját.

Köztudomású, hogy merkantil szellemű történelmi korokban, kicsinyes hatalmi harcok idején az emberek elfelejtenek beszélni. Az értelem és az erkölcs lesüllyedésének korszakaiban a szavak és a dolgok elvesztik eredeti és valódi jelentésüket, és torz és undorító jelképek lépnek helyükre. Így történt ez a barokk idején is. Azoknak a templomépítőknek, akik a katolikus Európában arannyal és aranyutánzáttal díszítették fel a katedrálisok belső terét, sejtelmük sem volt már az arany értelméről. Az aranszín mint egy gonosz szellem járta be ekkor Európát, s a külsőség kultuszának, az ostobaságnak szegődött szolgálatába. Ez a szolgálat elég soká tartott: még „aranyon ült” a „disznófejű Nagyúr”, Ady gyilkos ellensége, s „aranya csörgött”, miközben elállta útját a tengerek tágasságára áhító költőnek. Az arany a reneszánsz után elvesztette eredeti jelentését, jelkép lett belőle, a pénz, a pompa, az anyagi gazdagság és a pöffeszkedő hatalom jelképe.

Aki látta a monrealei dóm aranymozaikjait, aki megfordult a firenzei San Marco-kolostorban és megnézte Beato Angelico freskóit, aki valamelyest is járatos az európai mondakörökben, aki ismeri a finnugor népköltészetet, akinek lelkében még élnek a magyar népmesék, az tudja, hogy az arany eredetileg egészen mást jelentett. Azokban a korokban, melyekben a szellem nem volt alárendelve pragmatikus és kicsinyes érdekeknek, az arany önmagát jelentette: a nem romlandó anyagot, az időnek ellenálló anyagot, az alakítható, de nem rontható fémet. Az összes úgynevezett nemes fémekben megvannak ezek a tulajdonságok, s hogy közülük mégis éppen az arany jutott oly kiemelkedő szerephez, azt színének köszönheti, az aranszínnek. Az aranszín ugyanis ősidők óta a népképzelet számára a nap sugaraival kapcsolódott egybe, az élet forrásával. A régi kelták úgy gondolták, hogy a nap sugara elraktározódnak a tölgyön növő fagyöngyben, aztán csodás emanáció útján visszajutnak a napba, és éltetik a földet tápláló napot. Ezt a napot éltető növényt nevezték el „aranyágnak”, annak az anyagnak a színéről, mely szemükben legjobban hasonlított az égen tündöklő naphoz. De nemcsak a keltáknál, hanem csaknem minden nép mondakörében megtaláljuk ezt az élet forrásával, a nappal egybekapcsolódó aranynövényt, aranyvirágot.

Az arany tehát eredendően nem a hivalkodó hatalom, a pompa és gazdagság jelképe volt, hanem az életet, mégpedig a teljes életet jelentette. Ez a jelentés azonban a pragmatikus ál-értelem századaiban elhomályosult, mert a pragmatikus gondolkodás természetellenes, ellentétben van az emberi fejlődés minden magasabb rendű igényével, s csak úgy tud felszínen maradni, ha kiforgatja a nyelvet, eltorzítja a szavak tartalmát, és kicsinyes, perspektívtalan céljainak szintjére süllyeszti le az értelmet és a képzeletet egyaránt.

A költő dolgai közé tartozik, hogy megtisztítsa a szavakat a rájuk rakódott szennyeződéstől, és visszaállítsa jelentésüket. A szavak visszafoglalása nem elhanyagolható és fölösleges terminológiai civakodás, hanem erkölcsi feladat. Az arany értelmének helyreállítását már Ady

Endre elkezdte néhány versében, és sejtette a szó igazi jelentését Kosztolányi Dezső is, amikor ilyen sorokat írt:

*Húgom virágokat kötöz a kertbe,
Arany tálban mosakszik reggelente,
s ha visszatér az erdőn alkonyatkor,
a csillagokról ráhull az aranypor.*

De az aranyszín megtisztítása egyetlen költőnk lírájában sem töltött még be oly központi szerepet, mint Juhász Ferencében. Már legelső verseiben ott ragyogott a népmesék élettisztaságot kifejező aranya, később, a *Harc a fehér báránnyal* idején már képeinek alapszíneihez tartozott. Példának elég, ha emlékezetünkbe idézzük, hogy a *Vers négy hangra, jajgatásra és könnyölgésre, átoktalanul* első sorában feltűnt már az arany, hogy a kötet egyik méltán leg híresebb verse *A múlt idő arany-ága* címet viselte, *A varázsló éjszakája* című versben pedig „aranyvérről” beszélt, bizonyosságul annak, amit előtte csak Ady írt le néhány fogalomtisztázó versében, hogy a vér és az arany között nem egyszerű ellentét van, hanem rokonság is: mindkettő az életet és a sorsot fejezi ki.

A *megváltó aranykard* című kötet már egészen az arany jegyében született. „Aranycsillag”, „arany-síró nyírfa”, „aranykönny”, „arany-ernyő”, „aranyszárny”, „aranypikkely-csönd”, „arany-zene”, „Arany-Kérdőjel Szó”, „Rongy-arany Zászló”, „Arany-szüesség”, „Aranylobogó”: *A kis nyírfa első őszüléséből* idézett jelzős szóösszetételekben az arany nem díszítmény, hanem évszázados szennyeződésektől megtisztított fogalom, újjáépített, felszabadított értelem.

A költői ihlet titkos révületének csodája? Mágikus varázs? Mitikus lelki áram? Szó sincs róla. Juhász Ferenc, mint minden jelentékeny költő, tudatos művész és következetes gondolkodó. Az értelem elementaritása és az európai folklór tüzetes ismerete vezette el őt az arany tartalmához. A szavak újrafelfedezéséhez ugyanis semmi más nem kell, mint előítélet-mentes gondolkodás, a tapasztalat, a kulturális élmény és a józan ész szabad működése. Mit jelent az, hogy a költő nyelvművész? Semmi egyebet, mint hogy józan, következetes gondolkodásában bízva el tud szakadni a hétköznapi metaforáktól, a szavaknak a köztudat által egyezményesen elfogadott, de torz és félrevezető értelmétől. Éppen ezért sütik rá oly gyakran az érthetlenség bélyegét. Persze nem minden nehezen érthető szöveg igazi költészet. Van, amikor éppen a versíró az, aki tovább torzítja egy-egy szó tartalmát. Ez akkor következik be, ha a hétköznapi használatban elnyűtt szavakat tovább sematizálja, vagy éppen pusztá díszítményt farag belőlük.

Az arany nem díszítmény Juhász Ferenc verseiben. Az arany mondanivaló, talán éppen a legfontosabb mondanivaló. Ez az új kötet korántsem oly nagyszabású vállalkozás, mint a korábbi eposzok voltak, nem jelez olyan nagyarányú metamorfózist sem, mint annak idején a *Harc a fehér báránnyal*. De az arany felfokozott szerepeltetése Juhász Ferenc e kötetével kezdődő új alkotói periódusának távlatait sejteti meg.

Lássuk tehát végre, miért több az „aranycsillag” a csillagnál, az „aranykönny” a könnynél, az „arany-ernyő” az ernyőnél, az „aranyszárny” a szárnynál? A magyarázat egyszerű. Azért, mert az arany mindennek a tisztaságát és teljességét jelenti: mindennek a természetes mivoltát. Az arany azt jelenti, hogy a lét egyszerre élet és elmúlás. Az aranyszín azt a természetes folyamatot jelenti, hogy a nap éltető sugaraival hozza a tavaszt és a nyarat, a virágot, a gyümölcsöt és a meleget, aztán hozza a sárguló leveleket, az őszt és a téli elmúlást.

A kis nyírfa első őszülése című versben pontosan nyomon követhető az arany értelmének kibontakozása.

Sárguló kis nyírfa,
léteimből kinőtt,
méred mosolyogva
a múltó jövőt.

Ezzel az őszi képpel kezdődik a vers. Az aranyszínt itt a nyírfa sárguló levelei idézik fel, a sárguló levelek pedig az őszt. Azt is mondhatnánk, hogy az aranyszín az őszt lényegének ismertetőjegye. De ez nem igaz. Az aranyszín a tavasznak, a nyárnak, sőt a télnek is ismertetőjegye; mondák, mesék, hiedelmek egész sora tanúsítja, hogy a népképzelet minden évszakban megtalálta az aranyszínt. És ez így természetes, mert az arany a jelenben való teljes létezés: az éppen most jelen. Ezt támogatja az idézet negyedik sora: „a múltó jövő” kifejezés. A múltunk növekszik, jövőnk fogy, ahogy telik az idő, de egyetlen viszonyítási pontunk a jelen. Ez aranyszínű, ha sikerül tisztán, a maga teljességében, minden lehetőségével és következményével átélnünk.

A vers alaptónusa az arany, az egész kötet alaptónusa az arany. Vagyis igeideje *a jelen*: a tiszta és teljes jelen. Juhász az 1950-60-as években megírta *a figyelmeztető múlt* és *a figyelmeztető jövő* hatalmas eposzait. *A tétközlő országban* Dózsa korát idézve fel, a forradalom bukásának, egyszersmind a legyőzhetetlen szabadságvágyának állított emléket. *A halottak királyában* IV. Bélát téve meg hőseül, a nemzetpusztulás és a nemzetvállalás eposzát írta meg. *A szent tűzőzön* regéiben hét nagy vers beszélt a jövő lehetséges rémeiről és a szellemi ember erkölcsi és politikai elkötelezettségéhez fellebbezett. 1954-től 1970-ig a béke és az értelmes, küzdő élet jegyében egyetlen hatalmas ívű szívdarab emelkedett Juhász pályáján, s mondani-valójának foglalata, a *múlt* és a *jövő* együtt szerepelt az *Anyám* című egyszerre intim, bensőséges és világméretűen tág eposzában. Ennek a periódusnak fő vonalát az említett eposzok rajzolták ki. De mellettük már az 1950-es évek közepén és második felében elkezdődtek egy másik, költészettani szempontból nem kevésbé jelentékeny kísérlet munkálatai. Juhász kezdte visszaállítani jogaiba a líra alapműfaját, a dalt, melyről oly sok modern irányzat lemondott már, azt állítva, hogy a korszerű költészethez szükséges nagyfokú sűrítés szükségszerűen felbontja a dal és az ének formáit is. *A virágok hatalma* és a *Harc a fehér báránnyal* című kötetei azt bizonyították, hogy ez nem igaz, a líra alapformái soha nem avulnak el, csak meg kell tudni tölteni őket korszerű tartalommal.

Juhász tervszerűen dolgozik. A nagyeposzok egységét és összefüggéseit előre felvázolta, és ha a körülmények úgy fordultak, hogy a terv egyik részét nem tudta megvalósítani, akkor visszatért hozzá, ha kell, tíz-tizenegy év távolából, és befejezte a félbehagyott művet. Így jelent meg egy esztendővel az *Anyám* után *A halottak királya*, melynek terve és első részletei sokkal korábban keletkeztek: a nagyeposzok sorából nem maradhatott ki a IV. Béláról szóló, és addig nem mehetett tovább, míg ki nem dolgozta az 1959-ben csonkán maradt költői történelemfilozófiát.

Felépült az eposzok épülettömbje, s ezzel a magyar költészet történetének különleges alkotás-sorozata készült el. Nézzük az időpontokat: Juhász *A halottak királyát* 1970 nyarán fejezte be, a kötet nyomdába került, és 1971-ben jelent meg. Alighogy pontot tett eposza végére, a korszaklezárás határozott jelzése gyanánt egybegyűjtötte és sajtó alá rendezte addig írt költői műveit. De ezzel egyidőben már elhatározta, hogy folytatja a dalforma újjáalakítását, folytatja az 1950-60-as évek másik vonulatának munkálatait, és az eposzok tapasztalatainak fényében megpróbál tovább menni *A virágok hatalma* és a *Harc a fehér báránnyal* című kötetiben elkezdett úton.

Erről a tervről adott hírt az *Új Írás* 1970. decemberi számában megjelent *Augusztus* című kis verse. *Esztendő* címen egy kedves verses naptárral búcsúzott akkor a folyóirat az óévtől, minden hónapot egy-egy versike köszöntött. Látszólag jelentéktelen alkalmi versek voltak

ezek, Juhászé is az volt. Két mozzanataira mégis föl kell figyelni. Az első az invokáció, mely így hangzott:

*Te táltosok, háborúk anyja,
vérrel és násszal habzó arany-kanna...*

A versben tehát tüstént megjelent az arany. (A sorozatnak még négy versében szerepelt az arany, Garai Gábor *Március*, Takács Imre *Június*, Nagy László *Július* és Somlyó György *November* című versében, tanúsítva, hogy mihelyt a természetről, az időről és a sorsról van szó, magától értetődően föltűnik az aranyszín – egyetlen anyag színe sem szerepel ebben az összefüggésben ilyen gyakran.)

A másik mozzanat nem kevésbé figyelemreméltó, ez a vers tartalmát összegezõ mondat: „*Add, hogy sorsát a Mindenség betöltse*”. Az arany – sok más verselemmel együtt – a sorssal és a mindenséggel kapcsolódott egybe, s ennek révén megadta az új, elkövetkező versírói korszak alaptónusát.

A jelen életünkre vonatkozó figyelmeztető múlt és figyelmeztető jövő eposzai után a múltra és a jövőre is kitekintő jelen dalai következtek, a szüntelen életfolyamat, a jövőből percenként múlttá váló jelen énekei. Az aranyszín költészete. Lehet, hogy ez a halállal eljegyzett, halállal perelő, halállal birkózó költészet, ez a mindig az egészséges életért küzdő költészet most akart átfordulni a nyárba, a tengernyi munkát adó, oly sok kockázattal is járó, de mégis derűsebb, melegebb augusztusba. Ez persze merő feltevés. De az bizonyos: a dalformához úgy nyúlt vissza, hogy a mindig jelen és ezért mindig elmúló életet jelentő aranyszín uralkodjék rajta.

Ismételjük: lehetett volna ez az augusztus aranya. De nem az lett, mert a terv és a sors két szálon fut. Az aranyszín megmaradt, de mire Juhász Ferenc az új versek írásába fogott – alkalmi próbák után ciklusnyi terjedelműbe –, ez már a Mandula utcai kert őszi lombhullásának aranya volt. A „csodálatos gyerek-lányt, született Szeverényi Erzsébetet”, akit, amikor a Bajza utcai népi kollégiumban, a fényes szellők idején először meglátott, s mint *A tenyészet országa* előszavában írta, „úgy megszeretett, hogy csontja is belésajdult”, s elvett feleségül: Szeverényi Erzsébetet 1971 nyarán alattomos betegség támadta meg, s 1972 decemberében a halálba menekült.

Amikor Juhász Ferenc eltervezte magában a jelen énekeit, az aranyszín költészetét, nem sejtette, hogy verseit milyen gyászkeret fogja összetartani; amikor eltervezte magában, hogy megírja a jelenben végbemenő életküzdelem dalait, nem sejtette, hogy élete milyen alattomosan, milyen kegyetlenül fordul ellene. *A megváltó aranykard* a terv és a sors összeütközésének kötete. Egy idegölő évtized után összeroppantással fenyegető súly zuhant rá.

Akkor már régóta tudta, hogy kétféle halál van. Van rossz halál, varangy halál, mely értelmetlenül, oktalanul letaglóz, mely akkor tör rá az emberre, ha gyenge és feladja élettervét, és van szép halál, a balladabeli fehér bárány, mely szelíden egy értelmes, munkás élet után lesz természetes sorsa. Az *Anyám* című eposzban a költő képzeletbeli küzdelmét írta le az értelmetlen halállal. 1971-1972-ben írott verseiben saját életével kellett példát adnia a költészet értelemmegtartó erejéről: ez volt az aranyszín értelme. „Aranycsillag”, „Arany-síró nyírfá”, „aranykönyv”, „arany-ernyő”, „Aranyszárny”, „aranypikkely-csönd”, „arany-zene”, „Arany-Kérdőjel Szó”, „Rongy-arany Zászló”, „Arany-szüesség”, „Aranylobogó”.

1973

TANDORI DEZSŐ: TÖREDÉK HAMLETNEK

Vannak költők, akiket bő termésű életművükkel is mindig újra fel kell fedezni. És vannak, akiket megelőz a hírük, akiket bemutatni sem szükséges. Ilyen költő Tandori Dezső is. Még csak most jelent meg az első kötete, de már régen helye és rangja van élő líránkban. Folyóiratokban közzétett költeményeire felfigyeltek a versértők és már megnyert egy rangos nemzetközi pályázatot. Tavaly az *Első ének* című antológia heves polémiaát váltott ki a fiatal magyar irodalomra különben nem túlságosan fogékony kritikánkban. Akik elvitatták a kötetet és akik védelmezték, egy kérdésben mégis egyetértettek abban, hogy Tandori versei a gyűjtemény legjobb darabjai közé tartoznak. Az olvasó ezek után már nem meglepetést keres az első verseskötényben, hanem igazolást és bizonyítást vár.

Mindjárt előrebocsátandó, hogy Tandori harmincegy éves, így nem csodálkozhatunk azon, hogy e kötetből már teljes fegyverzetben, a poétai mesterség biztos ismeretében lép elénk. Nem szokásos elsőkönyves zsenéket olvasunk itt, hanem kiforrott egyéni hangú verseket. E komolyság pedig komolyságra kötelezi a kritikát is. Rögtön ott kell tehát kezdenünk, hogy milyen erővonalak vonzásában formálódott költészete és milyen üzenetet hoz számunkra.

A kérdés első felében mai líránk egyik legelhanyagoltabb jelenségével találkozunk. Az történt, hogy lassan, észrevétlenül kettévált a magyar költészet. Egyik oldalon tovább él és gyarapodik az a *társadalmi, antropológia* vonulat, amely a 18. századtól kezdve meghatározta líránkot, és gondolköreibe elsősorban a nemzet és haladás kérdéseit vonta, tehát a korban és a társadalomban élő ember érzéseit és lelkivilágát szóltatta meg. Élet és halál, szerelem és gyűlölet, fiatalság és öregség ezek összefüggésében izzik itt költészetté. A másik vonulatot elvontabb, filozófiai – mégpedig *ontológiai* – fogantatású költészet alkotja. Ez nem az élet, hanem a lét értelmét keresi és arra törekszik, hogy kitágítsa a líra határait az egzakt gondolkodás tartományai felé. Valamikor ez a két vonulat szervesen összefonódott költészetünkben (Adynál még szorosan összetartozott), aztán lassan, fokozatosan elváltak egymástól. Az elválás alighanem Füst Milán lírájával kezdődött meg, aztán Weöres Sándor, majd az „újholdasok” felléptével vett egyre gyorsabb iramot. Ma már kevés kísérletet látunk a két part közötti átjárásra: talán Illyés öregség-versei ilyenek. Keats és Mallarmé hazájában ennek a – szerencsésebb szót egyelőre nem találva rá – *ontológiai* vonulatnak az elkülönülése a hagyomány természetes rendjéhez tartozik, nálunk azonban még mindig különlegesség.

Tandori Dezső költészetét e második vonulat nevelte fel: ide tartozik és ezt fejleszti tovább. Kötetében – a verseket időrendi sorrendben olvasva – nyomon kísérhető az az út, ahogy az 1950-es évek végétől máig, alig egy évtized alatt eljutott egy olyan költészethez, amely már szinte kizárólag csak fogalmi eszközöket vesz igénybe. A célja azonban kezdetben is láthatólag valaminő fogalmi tartalom kifejezése volt, e célt azonban akkor még impressziók és hangulatok megérzésként próbálta elérni. Aztán egyre szikárabbá vált a költészete, kirostálta a díszítőelemeket, a képekből csak körvonalakat, villanásnyi metszeteket tartott meg vagy teljesen elhagyta őket, a zenei elemeket pedig a minimálisra csökkentette. Verseit egy mérnök fegyelmével szerkeszti meg. Erénye a pontosság és a rend. Olvasóját nem ragadja magával költői szárnyalásra, hanem csendes felismerésre vezeti. Verseit nem szavalni kell, hanem végiggondolni. Nem dinamizmusával hat, hanem az elrendezés egzaktosságával – és a rend derűjével is.

Feltűnő nyelvének az a sajátossága, hogy a névszói állítmányokban milyen gyakran használ mellékneveket és határozószókat. Ebben az fejeződik ki, hogy a dolgokat a tulajdonságuk és a mértékük mozgatja. Legalább is onnan tekintve, ahonnan ő szemléli. Költészete ugyanis elsősorban a viszonylatokat keresi, hiszen a tulajdonságnak és a mértéknek mindig csak

valamihez viszonyítva van értéke. De vajon definiálni lehet-e a viszonylatokat, ha a lét minden jelensége szüntelenül mozog és szüntelenül átalakul egymásba? Hol van az a szilárd pont, ahonnan szemügyre lehet venni a kapcsolatokat? „Magadon elidőzz” – írja Tandori. De hiszen az ember önmaga is szakadatlanul változik – ezért az önmegfigyelés folyamatában ki kell lépnie önmagából, ahogy írja: „(...) el kell mozdulnia a nézése mögül”. Ezt jelzi néha azzal is, ahogy önmagát második személyben szólítja meg. Ebben az elrendezésben az ember elérheti, hogy szembenézzen létének reális lehetőségeivel.

A lét lehetőségeit a viszonylatok tartalmazzák, ezek feltárását azonban megnehezíti a szüntelen változás. A változásokat pedig az idő hozza létre – a megismerésnek tehát az idővel kell megküzdenie. Tandori azt az időélményt fejezi ki verseivel, amikor az ember úgy érzi, hogy alulmarad a vele való küzdelemben, amikor úgy érzi, hogy az idő birtokba veszi, sodorja, ahelyett, hogy uralkodnék rajta. Tandori nem él, hanem „múlik”, „ritkul”, „tűnik”; az „(...) élet a létezés szélcsendje”, mondja. Az embernek és az időnek ezt az aggasztó kapcsolatát figyeli: pontosan, szinte hidegen.

Ez az ezoterikusnak látszó költészet tehát mégis egyfajta „agitáció”: az értelem kimunkálására biztat. Arról győz meg, hogy ha kíméletlen szigorúsággal áttörve a jelenségek világán, eljutunk a dolgok elvont lényegéhez, akkor más fényben fog megmutatkozni előttünk a világ: hasznosíthatóbb és tartalmasabb lesz. A viszonylatok költője azonban azt is tudja, hogy a „mély s a felszín egymás kapuja”, hogy a lényeg és jelenség nem metafizikus fogalmak. Megfigyeléseinek éppen ez ad hitelt: észreveszi egyik versében, hogy a fénysugár, amely csak átjárna a patak-ágyat – megtörik a vízben és vele iramlik tovább; feltárni és szemlélni tehát annyit jelent, mint együttthaladni. Ugyancsak a kettősségeknek erről az egybejátszásáról szól a *Vissza az égbe* című hosszú költeménye is, amely műfaját tekintve verses abszurd drámai monológ. „Örökké lefelé – örökké fel az égre” – írja benne.

Mondanivalójához megteremtette már eszközeit. Pár évtizede a furcsa, bizarr képek erejében hittek a költők, Tandori most az ellenkező véglettel kísérletezik, a képek nélküli költészettel. Nyelve fogalmi, eszköze a paradoxon, legotthonosabb műfaja pedig az aforizma. Legjobban rövid, egy-kétszakaszos költeményeket szeret írni, sőt olykor egyetlen sorba tömöríti mondanivalóját. Eszközei közé sorolja a csendet is: mint vallja, a csend mindig valaminek a csendje. Mint a negatív öntvényforma: a hiány kifejezi az anyagot.

1968

LENGYEL PÉTER: CSERÉPTÖRÉS

Az önarckép keresés poétikája

Mielőtt Lengyel Péter regényét melankolikusnak neveznénk, tisztáznunk kell a szó értelmét. A melankólia görög szóösszetétel: melasz kholé. A melasz azt jelenti, hogy fekete, a kholé azt, hogy epe. Melankolikusnak hívták azt, akit elöntött a fekete epe. A szókép tökéletesen kifejezi a fogalom eredeti értelmét, a kétségbeesett düh és indulat magas fokát. A szónak ez az erőteljes és érzékletes eredeti jelentése később elhomályosult, és melankóliának nevezték a szelíd, megbocsátó bánatot, és ódákat írtak hozzá. Kant híres jellemtanában tartózkodó, kedélytelen, szorongó embereknek tartotta a melankóliára hajlamosakat. Azt írta róluk, hogy gyanakvóak és félénkek, és cselekedeteikben nem erkölcsi megfontolások szerint járnak el. A későbbi évtizedekben aztán a szó eredeti értelme ismét kezdett kitisztulni. Amikor Kierkegaard összehasonlította saját korát a görögökével, azt mondta, hogy az ő korának van egy olyan sajátossága, ami előnyt jelent számára, „az ugyanis, hogy melankolikusabb, s ezért mélyebben kétségbeesett. Így például elég melankolikus ahhoz, hogy tudja: van valami, amit felelősségnek neveznek, és hogy ez jelent valamit”. Kierkegaard gúnyolódástól nem éppen mentes értekezésében a melankóliát mint mély, történelmi vonatkozású elkeseredést összekapcsolta a felelősség fogalmával. Melankólia, tehát az indulat magasra csavart fekete lángja, és a felelősség ennek a fekete lángnak az értelme. Aki idáig jut a gondolatmenetben, annak már csak egyetlen lépést kell megtennie ahhoz, hogy megvilágosodjék előtte az emlékezés jelentősége. Az amnéziában szenvedőnek a felelősségvállaló képessége is kétséges. Aki nem tud emlékezni, az felelősséget sem tud vállalni. A felelősséggel élő ember: emlékező ember. Azt is mondhatjuk, hogy a felelősség megbízhatósága az emlékezés pontosságán mérhető le.

A melankólia, az indulat és felelősség fekete lángja megtalálható mai irodalmunkban. Császár István mondta a következő szavakat egy interjúban, a szombathelyi *Életünk* hasábjain: „Ezt tudom csak mutatni, hogy én így éltem, így voltam boldog, így rohadtam meg, így evett meg a fene... Ez az, amit írni akarok. Ezért írok magamról. Hogy egyáltalán nézzék meg, mit rajzol a táblára ez a hülye bábu. A Tolsztoj gróf is egy állat volt, ezért írta a naplóját mániákusan, mert meg akarta tudni önmagát. Én is, mikor megírtam ezt a Házi Feladatot, arra voltam kíváncsi, hogy hogyan töltöttem a szombati napot. Egyáltalán mivel telik el az életem... Azóta is erre vagyok kíváncsi. (...) Nem akartam semmi többet megírni, ne haragudjanak rám, ne tagadjanak ki, ne tiltsanak ki ebből az országból, ne fosszanak meg semmitől. Én csak le akartam írni, hogy hogyan töltöttem a szombati napot. Ennyit akartam leírni. Örökké csak ennyit. Ma is. Ma is le akarom írni, hogy hogyan töltöttem a tegnapi napot, és már nem tudom, már én sem tudom... Már sikerült engem eljuttatni odáig, hogy nem tudom, hogy hogyan töltöttem a tegnapi napomat, nekem már nincs tegnapom, a mai napom pedig az aggodás, hogy lesz-e holnapom.”

Az ember meg akarja tudni önmagát, emlékezni akar, keresi a tegnapi értelmét, és fél attól, hogy elveszíti önarcképét, mint Peter Schlemihl az árnyékát. Az európai irodalom egyik fontos hagyománysora Szent Ágoston óta az önarcképkeresésnek erről a gyötrő aggodalmáról szól, amiről az idézett néhány sorban Császár István is beszél. A melankólia értelme a felelősség, tárgya pedig az önarckép, amely elveszett vagy elveszhet: ez a fekete láng vegyi összetétele. Ez a vegyi összetétel Lengyel Péter regényében nem tökéletes. Ha nem tartoznék így is az elmúlt nyolc-tíz év legjobb prózai munkái közé, akkor evvel a megállapítással be is lehetne végezni a szemlét, de mivel magasrendű alkotás, elbírja a kritikai elemzést, és érdemes közelebbről szemügyre vennünk.

* * *

A regény főhőse, Bárán János 1939-ben született. Ahhoz a különös nemzedékhez tartozik, amely egyidős a második világháborúval, 1945-ben kezdett iskolába járni, 1957 tavaszán érettségizett, ha egyetemre ment, az úgynevezett konszolidáció korszakában, az 1960-as évek elején szerzett diplomát, és inasévei után éppen az új gazdasági mechanizmus bevezetése körül jutott először nagyobb önálló feladatokhoz. Életrajzának kiszögellési pontjai tökéletesen egybeesnek az elmúlt immár negyven esztendő történelmének útkanyarulataival. Regény szempontjából ez nem előnyös. Talán nem is véletlen, hogy ezt az évfolyamot epikánk rendszerint elkerüli. Sorsukat ugyanis nagyon nehéz úgy ábrázolni, hogy ne egy százszor felmondott történelemlecke tantételeibe gyömmöszöljék. A sztereotipizálás veszélye leselkedik persze mindenfajta művészi munkára, de különösen csábít annak a korosztálynak az ábrázolásánál, amelynek az önszemléletet kialakító kamaszkora éppen az 1950-es évek első kétharmadában zajlott le, a baloldali magyar társadalom önszemléletének abban a válságkorszakában, amit a rákosizmusból való kiábrándulás okozott. Lengyel Péter regényének első számú esztétikai érdeme, hogy nem esik a túlpolitizálás csapdájába, pedig hősét nem egy világtól elzárt tanyán nevelteti, hanem Budapesten, és ráadásul olyan családi hátteret rajzol mögéje, amelyben anyja és nevelőapja funkcionárius a fordulat éve után.

A tanleckétől mindenekelőtt az menekíti meg, hogy komolyan veszi a művészet – Rónay György szavát használva – „faber jellegét”. A művészet mesterség is, és Lengyel Péter elsajátította mindazt, ami a modern analitikus prózából – Prousttól Semprunig – megtanulható. Semprun hatása nyilvánvalóan nemcsak a tőle vett mottóra korlátozódik, hanem az emlékezésfolyam belső szerkesztésén is tetten érhető. A regény nyelvi-materiális fölépítésének kézművesmunkáját dicsérve elmondhatjuk, hogy nagyon szépek az asszociációk boltozat-hajlásai, a finom ívek funkcionalitása meggyőző, világos és áttekinthető. A szerkesztés imponáló magabiztosságát tanúsítja a kötethez csatolt részletes tartalommutató, amely laponként közli a regény címszavait, és feltárja a motívumkapcsolatok alaprajzát. De nem kétséges, hogy Lengyel Péter tisztában van az európai és amerikai próza másfajta fejleményeivel is. Mindenekelőtt avval a különös tárgyiassággal, ami a költészetbe kerülve érzelmenteleníti a lírát, regényben és novellában fölhasználva viszont a líra közelébe vonja az epikát.

A regény nyelvileg legszebben megoldott és kidolgozott részletei a leírások. „Az Alkotmány utcát sárgás-rózsaszínes kísérleti fénycsővekkel világították. A sántól, járdaszigettől töretlen széles úttest fölött egybeértek kétoldalról a platánok. Aszfalt és falomb ázott a színes fényben. Még bőven volt levél a fákon. Az eső és a szél leverte az őszi lombot, estére bokáig lehetett járni benne az úttest közepén is. Megerősödött az eső függönyös szél, feléjük söpörte a bőr-szerűen fénylő leveleket, megfordult, visszadobta az egész halmot a túlsó járdához, vízvázlatzó gerinceket rakott az úttest közepén. Este tizenegy óra, fekete ég, narancs gáz fénye, szél, víz, aszfalt, levél. Az utca távolabbi végében zöld lámpára várt egy autó...” „A kerület mély utcái fölött, mintha a szemközti járdáról jönne a váratlan csendben, belépett a szobába a völgy másik oldalának élete. Autó fékje csikorgott. Női nevetést vágott el egy kocsiajtó csapódása. Féloldalasan tiktakolt egy kulcsosomó, fém himbálózott, női léptek kopogtak a járdaköveken. Korai nyugovóra térő villamos vas kereke sírt a szépilonai villamosremíz sínjein...” „Szemben háztetők szaggatott vonala rajzolódott az égre. Vonultak a felső emeletek és erkélyek, száraz folyondárszarak, háromszögletes kilátóablakok, kerek és szögletes tetőteraszok, a ház sarkán töretlenül átforduló ablaksarkok, építés, tatarozás, belövés és emeletráépítés kő jegyzőkönyve...” „Minden kapu zárva. Az üzletek, kocsmák lehúzott redőnyök és hálórácsok mögött hallgatnak. Fölösleges fényreklámok zizegnek a házak első emeletén. Az úttest macskaköveit, olajos domborulásukat fehérrel vonja be a sehonnan nem jövő fény...”

Ilyen és ezekhez hasonló mondatok szövik át az egész regényt. Ezek a leírások nemcsak a környezetrajzhoz szükséges információkkal szolgálnak, hanem átpoétizálják, vagyis érzelmileg feltöltik a szöveget. Lengyel Péter elkerüli a „nouveau roman” tárgyiasságának végleteit.

Nem keres különleges szóképeket, nem tagolja a látvány terét geometrikus formákkal, hanem avval a szókinccsel gazdálkodik, amely az irodalmi nyelv szótárából mesterkélt fogások nélkül nyerhető. A képekből nyugodt harmónia árad, mentesek a manapság divatozó ideges bőbeszédűségtől, fecsegő szóburjánzástól, és a stílus legmagasabb mércéjével mérve is szépek. Lengyel Péter a látványt nem tekinti pusztán optikai jelenségnek, és bőven – de nem szertelenül – alkalmaz értelmező jelzőket. A tárgyiasság lélektanát hasznosítja, tudja, hogy a pontos leírás minél tökéletesebb, minél anyagszerűbb, annál teljesebben fejezi ki a megfigyelő lelkiállapotát. A leírások így alárendelődnek egy – Roland Barthes kifejezésével – „uralkodó minőségnek”. Az esőben ázó budapesti tájképek, az ólomszínű, meghatározatlan évszakok, a késő délutáni, esti, éjszakai utcarajzok, a nagyszerűen megelevenített szobabelsők teremtik meg a regény alaphangulatát, és előkészítik annak a nyomozásnak a végső eredményét, amiről a regény szól. A szavak ritmusa, a mondatok íve ezekben a részletekben már a prózavers közelében jár, és a tárgyak szóra birt élményéből líra sugárzik. De amikor fölvetjük, hogy a melankólia fekete lángjának összetétele nem tökéletes ebben a regényben, akkor esztétikailag éppen arról van szó, hogy ez az uralkodó minőség, ez a líraiság nem elég mértéktartó, és az indulat nincsen összhangban a témával, amire irányul.

* * *

Lengyel Péter regénye egy identifikációs folyamatot mutat be. A főhős, Bárán János keresi önmagát, keresi az igazi énjét, a valódi azonosságát. Tudnunk kell, hogy ilyen „valódi azonosság” nem létezik, és a személyiség önmagában, ahogy mondani szokták, „objektíve” legfeljebb elméleti szubpozícióként fogható fel. Az objektív kép nemcsak hogy nem ragadható meg, hanem gyakorlatilag nincs is értelme. Mindenki olyan, amilyennek önmagát látja, és ahogy mások látják. Egyetlen autentikusnak tekintett kép helyett egymás melletti képek halmazáról kell beszelnünk. Mindenkiről kialakít egy képet a családja, a munkahelye, a baráti köre, a lakó környezete, a szakmája – vagyis minden olyan közösség, csoport, amelynek az illető tagja, vagy ahol megfordul. Ezek a mindig konszenzussal, egyezményesen kialakuló csoportképek aztán rétegenként még tovább bonthatók, mert például a munkahelyen másképpen vélekedhetnek az illetőről a fölöttesei, mint a beosztottjai. Ezeknek a képeknek egyike sem fedi tökéletesen a másikat, és egyik sem egyezik meg pontosan avval a képpel, amit az illető önmagáról rajzol. De saját személyiségrajzához, önarcképéhez mindenki makacsul ragaszkodik, és bonyolult, ravasz lelki folyamatokkal védekezik a másfajta, vele ütköző vélekedések ellen. Az önarckép, vagy ahogy a szakirodalom az idevonatkozó angol műszót, a self-identityt fordítja: „énazonosság”, a személyiség integritásának, szellemi önfenntartásának legfontosabb eszköze, és a lélek talán legnehezebben változó, legnehezebben mozdítható elementuma.

Az önarckép keresés lélektanában megkülönböztethetünk két folyamatot, ekképp az európai próza már említett hagyományosorának is két ága van. Amikor valaki a cselekedeteit és azok következményeit szembesíti önarcképével és azokkal az erkölcsi értékekkel és normákkal, amiket ebbe az önarcképbe beépített, akkor gyónásról, konfesszióról beszélünk. A konfesszió minden egészséges lelkű ember életéhez hozzátartozik, akár vallásos, akár nem. Az identifikáció nem azonos a gyónással. Ebben a lelki indíték nem a cselekedetekkel való szembenézés, hanem az a sejtélem vagy aggodalom, hogy az önarckép hiányos és elégtelen, ki kell egészíteni, és tudatosítani kell, és össze kell hasonlítani azokkal a képekkel, amelyeket mások alakítottak ki róla. Az identifikáció igénye a lélek bizonytalanságára vall.

Bárán János sem biztos önmagában, úgy érzi, nincsen megbízható személyiségrajza. Ahhoz, hogy öntudatosan vállalhassa önmagát, vagyis ne csak sejtésekkel és ösztönösen éljen, ahhoz pontosabban tudnia kellene, hogy ki is ő, és hogyan lett olyan, amilyenek a kutatás kezdetekor érzi magát. Abból indul ki, hogy kell lennie egy kristályosodási pontnak, egy szilárd magnak, ahonnan egész élete és minden tulajdonsága megvilágosodik és értelmet nyer. Úgy véli, hogy ehhez a kristályosodási ponthoz a háborúban elpusztult édesapja emlékének keresztül

juthat el. Mániákus buzgalommal szegődik édesapja emlékének nyomába, és az emlékkeresés közben csaknem teljesen felfüggeszt minden más cselekvést a pusztá létfenntartáson kívül. Keresi az első pillanatot, amire emlékezni tud, mert úgy gondolja, hogy az az első pillanat meghatározza az ember egész későbbi életét, az a pillanat végérvényes, arra támaszkodik minden más, abban ragadható meg a való világ, az a pillanat azonos övele.

A nyomozás folyamán végigjárja apja golgotáját, fölkeresi a hadifogolytábor helyét, ahol elpusztult, aztán egyre hátrál az időben, és végül 1938 egyik tavaszi vasárnapján állapodik meg, fölidézve apjának és anyjának találkozását, az önfeledt szerelem pillanatát. Az alig kétoldalas jelenet a regény csúcspontja: lélegzetelállítóan gyönyörű, finom és poétikus. Ilyet csak egészen jelentékeny író tud írni. Ez az elnyert bizonyosság pillanata, amely helyreállítja a fölbomlott világrendet a főhős számára, s Bárán János kezdi megtenni az utat visszafelé, már együtt ül apjával, s elképzeli sorsát a háború után. A megszerzett apai örökség, a meglett első pillanat vezeti el a lélek reménységéhez, a bizalomhoz, hogy mégis van előrejutás, az életnek van értelme, s az író, amikor a golgotajárást pontosan, tárgyilagosan leírja, örökséget ad át, és az élet értelmesebbé tételéhez járul hozzá.

Csak hogy a bizonyosság ilyen első pillanata a valóságban nem létezik, lélektanilag nem igaz, hogy az első emlék határozza meg az ember sorsát. A keresett első pillanat csak szimbolikusan értelmezhető, és mint ilyen, poétikai minőség. A regény befejező jelenetsora, a 375. oldalon attól a mondatától kezdve, hogy „megkapta örökségét”, a történet poétikus föloldásának tekinthető. A poétikus föloldás nem azonos a látszatszemélyes megoldással, amit a rossz írók alkalmaznak. Éppen ellenkezőleg, a poétikus föloldás mindig azt jelenti, hogy az író pontosan tudatában van annak, hogy az élet, a társadalom a valóságban nem tudja megoldani azt, amit meg kellene oldania, és ezért a megoldás legfeljebb líráilag elképzelhető. Ezért a poétikus feloldás mindig szomorú, és a kritika eleme dolgozik benne.

* * *

A poétikus feloldás lírájának azonban arányban kell állnia avval a tárggyal, amire irányul. Lengyel Péter regényében ez az arány nem tökéletes. A 375. oldalon kezdődő poétikus feloldás sokkal erőteljesebb, mint azok a feszültségek, amelyeket az első 375 oldal fölkel. A regény akkor volna egyensúlyban, ha a líra azonos nagyságrendű lenne a regényben szereplő drámával. A lélek igazi drámájával azonban Lengyel Péter adós marad.

Bárán János az önarcképesítés érdekében sok fizikai megpróbáltatást vállal, a fogszabályozási tortúrától kezdve az éjszakai műszakig, vállalja a csaknem szerzetesi szegénységet, és még a szerelmet is hajlandó felfüggeszteni, csak hogy kitűzött célját megvalósítsa. A lélek vívódásait és gyötrelmeit azonban rendszerint elkerüli. Azokat a fájdalmas összeütközéseket, lelki sebeket, amiket az önarcképét, énazonosságát kereső ember elszenved, a regény alig ábrázolja. Néhány villanásnyi jelenet utal azokra a megaláztatásokra, amiket akkor él át, amikor önértékelése összeütközik egy-egy csoportnak róla kialakított véleményével. Ezek az élmények jelzésszerűek, és még kisgyerekkori lelki fejlődését illetően sem kielégítőek. De csaknem teljesen kimarad a regényből a személyiségformálás legfontosabb időszaka, a kamaszkor. Pedig a finoman stilizált 1944-es bujkálási jelenet arra vall, hogy Lengyel Péter birtokában van azoknak az írói eszközöknek, amelyekkel megragadható egy történelmi periódus történelmi sematizmus nélkül. Mégis bizonytalan lehetett saját erejében, és az 1950-es évek korszakát nem merte ábrázolni. Ha e bizonytalanság révén mindössze arról volna szó, hogy nem mondja el véleményét egy olyan történelmi időszakról, amiről irodalmunk már nagyon sokat beszélt, és amiről sajátságos és újat már talán csak az ő nemzedéke tudna mondani, akkor a veszteség fölött napirendre lehetne térni avval, hogy majd egy másik regényében sort kerít erre. De a főhős ábrázolását érő veszteség ennél sokkal számottevőbb.

* * *

Ha archetípusokban próbálunk gondolkodni, akkor a regény alaphelyzetében egy Hamlet-szituáció analógiájára bukkanunk. Az apa meghalt, a színen ott van az anya és a mostohaapa, és a fiú az apa emlékének áldozva igyekszik tudatosítani önmagát. Persze az apa, Bárán Imre halálában nem vétkes az anya és a nevelőapa, de a fiú számára mégis vétkesnek mutatkoznak, mert megfosztják őt az apa emlékeitől. Amikor a fiú az apa hagyományához, örökségéhez menekül, és kizárólag az apai emlékek rekonstruálásának él, akkor kizárja az anyát. Ez a kizárás azonban csak sokkal gyötrőbb vívódások árán valósulhatott meg, mint aminek a regényben tanúi vagyunk. A fiú, Bárán János lelki formálódásának legfájdalmasabb, legfontosabb mozzanatait nem ábrázolja a regény, amit ábrázol, az kevésbé jelentékeny, mint amit kihagy – a J. V. Sztálin gyerekotthon pontosabb bemutatásától kezdve (ami csakugyan létezett a valóságban, ha nem is így hívták, és a korszak legérdekesebb és legértékesebb pedagógiai kísérletei közé tartozott, 1950-ben szüntették meg), tehát ettől a gyerekotthontól az érettségi évéig. Bárán János önarcképe döntő mértékben ezekben az években alakult ki – mint ahogy minden ember személyiségformálásában döntő a kamaszkor és az azt megelőző egy-két év. Ha később az akkor létrejött önarcképet elégtelennek érzi, és az apai örökséggel szembesítve megpróbálja kiegészíteni és teljesen tudatosítani, akkor is azoknak az éveknek az élményét játssza át.

Az átjátszás hitelességéhez és teljes őszinteségéhez azonban hiányzik a regényből egy figura. Már T. S. Eliot megírta Shakespeare drámájáról, hogy a *Hamlet* konfliktusának kulcsa nem a meggyilkolt apa, hanem az életben maradt anya. Lengyel Péter regényében is az anya a kulcsszereplő. Aki orvos szeretett volna lenni, de nem járhatott egyetemre, segédszínész lett, a háborúban nem pusztult ugyan el, de élt át olyan szenvedéseket és megpróbáltatásokat, mint a férje. 1945 után bekapcsolódott a politikai életbe, pártiskolára küldték, kinevezték egy vállalat igazgatójának, aztán kiesett a pozícióból, és egy könyvesboltban dolgozott elárúsítóként. Az anya életútjának kanyargásai semmiképpen sem pereghettek le hatástalanul a fiúról: evvel az örökséggel azonban a regény nem néz szembe, nem is ábrázolja az anyát az itt elmondottaknál sokkal részletesebben.

Az anya alakjának megformálása olyan vázlatos és súlytalan, hogy nem indokolja az apához menekülés tűzét. Ezt csak a vállalás és szakítás jellempróbáló összeütközéseinek, belső válságainak, fájdalmának krónikája magyarázhatná meg. A mese homályban hagyja az anya alakját, és természetesen mindazt, amit jelent, szimbolizál – az olvasó számára! – a fiú élettörténetében. Ezért a vállalás és szakítás, válság és fájdalom mélyebb pokolkörei is mind kimaradnak a regényből. Gúnyolódva azt is mondhatnánk, boldog az a Bárán János, akinek boldogtalanságát mindössze az okozza, hogy nem adnak a kezébe időben egy doboz fényképet. Az ilyen gúnyolódás persze durva és oktalan. Józanul mindössze azt állapíthatjuk meg – elismerve Lengyel Péter magasrendű írástudását –, hogy a poétikus feloldás a regény végén több, mint a fölkeltett feszültség, amit föl kell oldania, ezért a lírai érzelmek egy része tárgy nélkül, szabadon marad. Ami tehát a regény végén, a poétikus feloldásban lobog, az nem a melankólia, nem a fekete láng, hanem csak egy csipetnyi szentimentalizmus.

1978

ESTERHÁZY PÉTER: *TERMELÉSI REGÉNY (KISSSREGÉNY)*

Jelentés egy püspöklila könyvről, avagy kritika püspöklilában. Olvasónapló.

(*Útközben*) Becsukódott mögöttük az ambrasi kastély kapuja, és ők hosszú, éneklő léptekkel elindultak a kanyargó úton lefelé. Szemközt velük, a völgy túlsó oldalán a későnyári verőfényben szikrázott a Hafelekar égbenyúló sziklavilága. Bucskázván vissza az asszociációs szálon, mint pók, mely magából szövi a szövendőt, a Habsburgok imént látott kiállítása emlékezetükbe idézte kicsiny hazájuk nevezetes családjait, s ezen a pókfonálon aztán már nem vissza, hanem éppen előre: eljutottak a nemrég megjelent püspöklila könyvhöz. N. elismerően szólt a könyvről. Higgadtan, megfontoltan beszélt. Nem a levegőbe: szavait érvekkel támogatta. Rec. szerette és tisztelte N.-t. Tudta, hogy N. egy másik művészet történetének tudósa, európai szellem, s professzorátusát megszerezhetné volna úgy is, hogy érettségiző korától kezdve egyáltalán nem olvas többé regényt. Mentek lefelé a kanyargó úton. N. beszélt, méltatta a püspöklila könyvet, Rec. szótlánul ballagott mellette. Egy darabig. Amikor már bizonyos volt benne, hogy jó irányban haladnak, és egy fordulóban, alant, előbukkant a kis piros villamos, mely arra rendeltetett, hogy (majd ha odaérnek) visszavigye őket a városba, ahol a Kongresszus ülésezett – mert ezen részt venni: ez volt utazásuk célja –, nos tehát amikor visszajut(hat)ásuk biztosnak látszott, Rec. epésen közbeszólt.

Nem tagadja, sőt elismeri, mondta, hogy a püspöklila könyv szerzőjének már-már zseniális tehetségéhez kétség nem fér. A könyv nagyszerű érdemei is kétségtelenek. Ezt meg is írja majd, ígérte; ha ír róla, azt fogja írni, hogy talán Weöres Sándor óta nem lépett még fel ilyen istenáldotta nyelvi tehetséggel senki a magyar irodalomban. Na, ezt ilyen áperte talán mégsem fogja kijelenteni, mert sokan meggaragszanak rá, márpedig ő nemcsak az irodalom, hanem az írók barátja is (s oh mily nehéz e két barátságot egybehangolni!), de okvetlen ilyesmiket fog írni. Hosszan, részletesen, szépen, lelkesen... De azért mégis!... A kis piros villamos (onnan közlelő már csak: piros villamos) elindult, nélkülük, s ők, két jó magyar ott álltak a megállóban, várván (nem türelmetlenül) a következő „szerelvényt”. Rec. ekkor szembefordult (csak térben!) N.-nel, és vázolta elméletét: merészen. Merészen, mert a püspöklila könyvet akkor még nem olvasta végig. Be is vallotta N.-nek, hogy a 365. oldalon tart, ott, ahol arról van szó, hogy az izgalom „egy megoldás felé” halad, de azt mondta, nem hiszi, hogy a (ha jól számolja, s ő bizony – sajnos! – nem számítástechnikus) hátralevő 103 oldalon még olyan fordulat következhet, hogy meg kelljen változtatnia addig kialakult (kijegecesedett? – ezt a szót Rec. soha nem használná) véleményét. Az olvasóhoz címzett levél, valamint a tartalomjegyzék pedig szóba se jöhet. Ezeket egyébként is már előre elolvasta. Sőt: áttanulmányozta.

(*Kitekintés*) Ez a regény, mondta Rec., a liberalizmus regénye. Ahelyett, hogy a demokratizmus regénye volna. Ez a hibája. Pricc-pracc, ennyi. Így dobta vissza Rec. a labdát e pompás svédcsavarral a feladónak. Volt ebben a kijelentésben tartás, kétségtelen, de nem kevés ridegség is. De aztán szokás szerint keresztény melegség váltotta föl a hőmérsékletet.

A liberalizmus nem ellensége és nem akadálya a demokratizmusnak, mint némelyek vélik, hanem fejlődési fok. A demokratizmus nem érvényesülhet a liberális szabadságeszmények megvalósulása nélkül, s ha felfüggesztik és likvidálják ez utóbbiakat, akkor kiiktatják a demokratizálódás lehetőségét is a társadalomból. Ez történt például az úgynevezett személyi kultusz idején, amikor a liberális szabadságeszmények felfüggesztése miatt nemcsak megakadt a háború után elkezdődött demokratizálódási folyamat, hanem vissza is vettetett az

ország. Amikor ennek a korszaknak vége lett, és elkezdtek fölszámolni egynémely dolgot, ami rossz volt benne, akkor egy időre ismét szerepet kapott a liberalizmus. Rossz szó ez, sőt fogalmilag is pontatlan, de maradjunk most ennél. Szerepet kapott a társadalmi életben egyfajta „szocialista liberalizmus”, mint az igazi demokratizálódás bevezetője és előkészítője. Ez volt a hatvanas évek korszaka. A művészeti és tudományos életben ez úgy jelentkezett, hogy visszaállították a vélemény szabadság és a vitaszellem néhány elemi követelményét. Például az esztétikában szabad volt kétségbe vonni a realizmusesztétika kritériumait, ugyanakkor az íróknak szabad volt igazi realista regényeket írniuk, olyanokat, amelyek csakugyan a társadalmi valóságot mutatták be. Az esztétikai elvektől le (vagy éppen fel?) a nyelvhasználatilag az egész irodalmat átjárta akkor ez a liberalizálódás, ez a dogmatikából való felszabadulás. Ennek megnyilatkozásai közé tartozott a valóságfeltáró és társadalomleplező szociográfia újjászületése, a szatíra megújulása, a parabolikus ábrázolás kibontakozása.

Ez a szakasz azonban a hatvanas évek végével lezárult, és a hetvenes években – megváltozott viszonyok között, zordabb, nehezebb világ gazdasági helyzet ellenére – a társadalmi haladás már jóval többet kívánt, és a demokratizálódás e primér és kezdetleges formái kevésnek bizonyultak. Az első szakaszban – ezt nevezzük itt jobb híján liberalizmusnak – még arra kellett törekedni, hogy mindenről őszintén és nyíltan beszélni lehessen, mindent meg lehessen nyílt szóval tárgyalni. E szakasz jelszava az őszinteséget akadályozó tilalomfák eltávolítása volt. A második szakaszban már igazi demokratizálódásra volt szükség a továbbhaladáshoz, és a kivívott eredményekre építve messze tovább kellett menni, hogy már ne csak a kimondás és megnevezés, hanem a cselekvő részvétel alkalmi is megteremtődjének. E korszak jelszava így hangzott: mindenbe, ami miránk vonatkozik, bele akarunk szólni, életünk alakulásába be akarunk avatkozni. A liberalizmus úgy aránylik a demokratizmushoz, mint a kiszólás a bebeszóláshoz.

A művészet, köztudomású, akkor tölti be társadalmi hivatását, ha előrehaladást előmozdítóan türelmetlen. Ha sürgeti a jó irányú változásokat. A magyar fejlődésnek a hetvenes években részvételteremtő, felelősségnövelő demokratizálódásra volt szüksége, mégpedig nagyobb mértékben, mint ahogy az spontán módon teljesülni látszott. A művészetnek ezt az előrehaladáshoz szükséges fokozott demokratizálódást kellett elősegítenie egy olyan ellentmondásos helyzetben, amikor mindenki tudta és tapasztalta, hogy a mindennapi életben még az első szakasz sem valósult meg tökéletesen, s a társadalmi őszinteség terén nemcsak előrehaladás, hanem retardálódás is mutatkozott. Maradtak még tilalomfák, sőt keletkeztek újabbak is, s ezeket már ebben a magasabb rendű periódusban kellett megpróbálni ledönteni: együttműködve az egész társadalommal. De egyszersmind ekkor már minden egyes mozzanatban túl is kellett jutni ezen, és arra volt szükség – a korszak előtt álló feladat, a fejlődés új szakasza azt írta elő –, hogy a szólás mellett a bebeszólás joga is gyakoroltassék.

Újfajta feladatokat rótt ez a művészetekre, mindenekelőtt az irodalomra, s a korszerű, tartalmilag modern műveknek azokat a dinamikus értékeket és eszményeket kellett mozgósítaniuk, amelyek a cselekvő bebeszóláshoz szükséges felelősséget támogatják. Középpontba került ekkor az értékprobléma, és azért került középpontba az irodalomban, mert magában a társadalomban is rohamosan megnőtt a jelentősége, és mélyen átjárta a mindennapi életet. Az új és régi értékek összeütközése a társadalmi tudatban, és értékek átalakulása, átrendeződése a mindennapi életben, az előrehaladáshoz szükséges értékek felemás érvényesülése, néhol csökkenése, devalválódása, háttérbe szorulása, az értékelés általános elbizonytalanodása, középpontvesztése – íme a megoldásra váró (és a megoldáshoz tökéletes őszinteséget követelő) kérdéskör néhány alkotóeleme, néhány neuralgikus pontja.

Noha ez a regény éppen az értékproblémára világít rá (hősei, az író különféle inkognitói, játékosan tréfálkozva a devalválódás és értékbizonytalanság állapotait élik át), mégis a liberalizmus regénye, ahelyett, hogy a demokratizmus regénye volna. Vagyis a korszakot

átszövő kérdésekről egy megelőző korszak hangján szól, a hetvenes évekről a hatvanas évek szellemében beszél. Két könyvjelzője és még seregnyi más újító vívmánya ellenére tulajdonképpen „konzervatív” munka, mert konzerválja, tovább élteti azt a szellemiséget, amely megelégszik a puszta kimondás és kibeszélés örömeivel, és nem támaszt ennél magasabb igényt. Arra az olvasóra gondol, aki már a liberalizmus gellérthegyi levegőjétől is hegyi-betegséget kap, és szédeleg a szólhatás mámorától, ha néhány olyan szót lát a papíron fekéltetni, amire hajdanán ráfoglák, hogy nem tűri a nyomdafestéket, és olyan témák jelennek meg előtte görbe tükörben, amelyekről gúnyolódni sokáig nem illett. Van itt tréfa Tisza Kálmánról, Rákossiról és Kádár Jánosról is, de a beleszólás és részvétel mozgósító korparancsa hiányzik.

Emígy füstölgött Rec.

(Az olvasás története) Rec. már régóta tudott a püspöklila könyvről, jóval megjelenése előtt hallotta hírét. Történt egyszer, egy-két évvel korábban, hogy ment be intézményébe, ahol dolgozik. Itt az intézményben Rec.-et úgy hívják, hogy irodalomtörténész, és ezt a nevét Rec. nagyon szereti. Rec. az intézményben kutat. Néha lapokba, folyóiratokba is ír, ez nem fordul elő gyakran, de Rec.-et olyankor úgy hívják, hogy kritikus. Ezt a másik nevét megvetően ejtik ki, komoran és zordan, úgy említik, mint valami betegséget, amitől óvakodni kell. Intézményében azonban csak azon az első, szép nevén szerepel, ezért is tölti el öröm már reggel korán, amikor fölkel, hogy oda betérhet, és ott tartózkodhat. Rec. ott többek között beszélgetni szokott a társakkal: az Irodalomról. Így volt ez azon a napon is. B. vitte a szót. B. nagy, erős, fehér hajú férfiú, igazi irodalomgyámolító, higgadt, okos, nagy tudású. Rec. szereti és tiszteli. B. arról beszélt, hogy egy ifjú író műhelyében készül egy kisszregény, amiből akárki meglátja, nagy regény lesz. Rec. erősen figyelt (vajha egyszer ő is elolvashatná!), de úgy tett, mintha elengedné füle mellett, amit hall, ugyanis eme ifjú író (igen, a püspöklila könyv szerzőjéről van szó) második kötetéről fölöttébb foghegyről írt akkortájt az egyik hetilapban. Na, majd ha megjelenik (miután elkészül) ez az új mű, megtalálja ő a méltó és méltató szavakat, gondolta.

Telt-múlt az idő, folyt le rengeteg víz a Dunán. Rec. éppen vendégségben volt valahol, jókedvű társakkal. Poharával (amiből nem sokat ivott) ment egyik szobából a másikba. Az egyik szobában M. beszélt. Fehér hajához jól illő fehér kötött pulóvert viselt, talán a nadrágja is fehér volt, de ez nem biztos, mindenesetre az egész ember olyan fehér benyomást keltett, nemes arcával, átszellemült tekintetével olyan volt, mint egy költői tisztaságszimbólum. Lelkesen, emelkedetten beszélt, rendkívülinek nevezte az ifjú író regényét, azt mondta, hogy nem is egy regény ez, hanem mindjárt kettő, és mégis egy, és úgy kell majd olvasni, hogy lapozgatni kell benne ide-oda, mert a másik mindig vonatkozik az egyikre. És hogyan! M. a regényt nagyszerűnek találta. Rec.-nek megdobbant a szíve: M. nagy író, igazi nagy író, ha ő így el van ragadtatva... Rec. elszántan kortyolt, egyet a csersavas vörösborból, és elhatározta, hogy áldozattól sem riad vissza... Egy fagyos-havas téli reggel, korai órában kereste föl a Főszerkesztőt. Ígérte, öt cikket ír a következő évben, határidőt pontosan betart, terjedelmet túl nem lép, csak ezt, ezt a könyvet, csak ezt ő kapja meg, majd, majd, majd, ha egyszer megjelenik.

Telt-múlt újra az idő, folyt le rengeteg víz a Dunán. Aztán egy tavaszi mosolygós (talán éppen kedd) reggel Rec. arra ébredt, hogy megjelent a püspöklila könyv. Rec. mindjárt több példányt vásárolt belőle, gondolt arra, hátha a Főszerkesztő elfelejti elküldeni (nem felejtette el!), gondolt külföldre szakadt barátaira, gondolt arra, hogy egy példányt majd összefirkál, margójára ír, gondolt arra, hogy legyen egy, amit kölcsönad, amit felesége majd középiskolai oktatás céljára fölhasznál, gondolt arra, hogy maradjon egy, amit a polcra tesz. Ezt gondosan el is helyezte, gyönyörködött benne. Mi tagadás, jól mutatott a szobában a püspöklila a manapság megjelenő sok halaványszínű között.

Nem sokkal a sikeres vásárlás után egyszer a déli órákban forgatta Rec. a rádió keresógombját (középhullámon!), és hopp, egy kellemes, barna férfihangra lett figyelmes. Ez B., ismerte föl rögtön Rec. az ismerős hangot. B., aki nem azonos az előző B.-vel, a püspöklila könyvet méltatta. Ez már nemcsak ígéret, mondta, hanem beteljesülés, és ő (B.) más hagyományokon nevelkedett ugyan, de nem kételkedik benne, hogy jó kezekbe kerül a magyar irodalom. Rec.-nek nagyot dobbant a szíve. B.-t szereti és tiszteli, roppant tudását csodálja, véleményében megbízik. Rec. úgy érezte, hogy B. azt sugalmazza, nem választott ő rosszul, és ha őt könyvről már nem is fog írni abban az évben, de erről az egyről igen. És éppen erről az egyről! Mert Rec. kényes volt arra, hogy csak jó könyveket engedjen bíráló tekintete elé, a legjobbakat, és egy bizonyos magasabb esztétikai színvonal alatt soha... Rec. ezt úgy fogalmazta meg magának, hogy az irodalombarát akkor vétkezik legsúlyosabban, ha rossz író nevét ajkára veszi, és színvonaltalan könyv címét leírja.

Történt akkoriban, hogy Rec. az intézményben összetalálkozott B.-vel. Ez a B. nem azonos az előző két B.-nek egyikével sem, ez a B. Rec. kebelbarátja és nemzedékének társa. Sőt, ők ketten a nemzedék, de sokkal többen biztos nincsenek, talán T., a logikai nyelvész, aki a Lánchíd környékén ontja áldásos műveit: verseket, novellákat, regényeket, esszéket, tanulmányokat, fordításokat; talán L, aki egy lelkes negyvennyolcas emléket idéző utcában írja mélabús epikáját, meg még egy maroknyian, de semmiképpen sem sokan. Találkozott tehát e (számban) legkisebb nemzedék két képviselője. B. széket húzott maga alá, hogy meglehetősen súlyán könnyítsen és számonkérően felvonta szemöldökét. Igaz-e, kérdezte, hogy Rec. írni készül püspöklila könyvről, tudja-e Rec., hogy minő feladatra vállalkozik, tudja-e, hogy a püspöklila könyv remekmű alkotás, hogy O. híres regényéhez lehet hasonlítani becsét és értékét, érzi-e Rec. a kellő felelősséget, érez-e magában elegendő erőt?

A tetemrehívó beszélgetés végső lökést adott a munkához. Rec. elhatározta, hogy haladéktalanul elolvassa a püspöklila könyvet. Vitte magával tüstént a fogorvoshoz, de alig jutott túl az első oldalon, és alig tűnődött el azon, hogy eztán már ő is bármit gondolhat-e, mint a regénybeli igazgató, amikor sorra került. Amit ott műveltek vele! Napokig csak televíziót nézett. De rövidesen vidékre kellett utaznia, és az ilyen utazás a legjobb alkalom. Betette útipoggyászába a könyvet, illetve éppen nem tette be, hanem elől hagyta, mert már a vonaton olvasni készült. Termes kocsiban kapott helyet. Jöttek-mentek az emberek ebben a termes kocsiban, nyitva hagyták az ajtót, a gyerekek sírtak, kinn vigasztalanul esett az eső, mintha nem is kora nyár, hanem késő ősz lett volna, még a hazautazó kiskatonák is szomorúak voltak, és ázott posztó szag terjengett a levegőben. Rec. meg se mozdult, mellette ülő feleségéhez egy szót nem szólt, hanem beletemetkezett a püspöklilába. Dombóváron emelte föl először a fejét, aztán pillantott mindjárt le az oldalszámra: 37. („De Tomcsányi Imre szájában már keserű a linzer mindenképp.”) Akkor megriadt. Osztott, szorzott, lapozott előre, látta: csupa sűrűn teleírt oldal az egész, sehol egy párbeszéd, néhol egy-egy rajz vitorlázik a betűóceánban, de sejtette, azok is inkább rajzos feladványok lesznek, s megfejtésük idejét másfél oldallal szorozta, átlagosan. Roppant számot kapott, hinni sem akarta: ez bizony csaknem egész szabadságának ideje.

Nem maradt más hátra, össze kellett kötni a kellemeset (a püspöklila könyv olvasását) a hasznossal (a családi nyaralással). Közeledett is ennek a nagy áldozatnak az ideje. A két gyermek, a feleség és Rec. útra keltek, és meg sem álltak Karánsebesig. Ott olyan faházat béreltek, ahol villany is volt, hogy Rec. este olvashassa a püspöklilát. Ki is fizették az áramszolgáltatási különdíjat, előre, a derék férfiú, aki gondnoknak mondta magát, elismervényt nem adott, a borraivalót nem köszönte meg, és a villanyt nem kapcsolta be. Az első estére Rec. mindjárt olvasás nélkül maradt. Osztott, szorzott a sötétben, hány oldallal többet kell majd most elolvasnia naponta, hogy a kitűzött időre mégis bevégezze a mulatságos könyvet. Másnap ismét útra keltek, át a hegyeken, aztán keletnek vették az irányt, aztán délnek

fordultak, nagy-nagy hídon mentek át, akkor egy harmadik országba értek, ott újra délnek fordultak, aztán újra keletnek és akkor elérték a tengert. Mentek tovább dél felé, amíg csak útlevelükkel mehettek. Ott letáboroztak. Rec.-nek ernyőt béreltek, nehogy bántódása essék a nagy napon. Rec. felesége és két gyermeke fürdözött, vízibiciklizett, csónakázott. A távolban egy-egy ágyúnaszád úszott el álmosan, az égen, mint kis, vidám madarak, felderítőgépek lubickoltak a napfényben, és fürkészték (bizonyára) az ellenséges katonai tömb (esetleges) csapatmozdulatait. Rec. lábát a homokba fürta, és derűs lélekkel olvasta a derűs lelkű püspöklila könyvet.

(A szerkezettudomány hullámhosszán) Rec. olyannyira elgondolkozott az elgondolkoztató regény néhány részletén, hogy észre sem vette az idő múlását. Bizony kellett már fölszedni a sátorfájukat, pedig hátravolt a püspöklila könyvből még mindig 103 oldal. Na, nem baj, gondolta Rec., hamarosan újra útra kel, utazik a Kongresszus országába, mit is cselekedhetnék ott esténként hasznosabbat: a 103 oldalt majd szépen egyenként elolvassa. Erre azonban nem kerülhetett sor, mert Rec.-nek egy hivatalos küldöttség fegyelmezett tagjaként illet viselkednie. Afölött még csak szemet hunytak előljárói, ha napközben néha elbitangolt, járta a múzeumokat, ismerkedett a környék nevezetességeivel, de az esti rendet szigorúan őrizték, kibújni semmi szín alatt nem lehetett (még püspöklila alatt sem? – Ez olcsó vicc, Rec. ilyet nem mond): akkor kellett menni sörözni a társakkal, és meghányni-vetni a Tudomány új, izgalmas fejleményeit. Önmegtartóztató fegyelmének meg is lett a jutalma.

Egyik alkalommal fölhívták figyelmét egy tudós folyóiratra: *Poetics Today*, olvasta Rec. a címdoldalon, *Special Issue. Literature, Interpretation, Volume 1, Number 1-2. Autumn 1979*. Rec. belelapozott a vaskos különszámba, és mindjárt megakadt a szeme egy nagyszerű tanulmányon. Egy Ziva Ben-Porat nevű úr egy amerikai televíziós paródiasorozatot elemzett benne, szerkezettudományi szempontból. Hát ez kellett Rec.-nek éppen! Mi más a püspök lila könyv, mint pompás paródiasorozat? Oh, ha ő ezt a folyóiratot birtokolhatná! Mennyi? 100...? Rec. szeme előtt rögtön fölrémlett a csokoládék, sajtok és finom pipereholmik garmadája, ami e tenger pénzért kapható. Családos ember nem lehet megátalkodott. Elhatározta, inkább cselvetéshez folyamodik, kölcsönkéri a tudós lapot Ny.-től, az elmélet tudósától (aztán nem adja vissza neki). És így is tett.

A remek szerkezettudományi tanulmány hatására (otthon egy szuszra elolvasta) tüstént megvilágosodott a püspöklila könyv építkezésmódja: mint egy építészeti alaprajz, úgy állott előtte a püspöklila könyv. Bánta is ekkor már Rec. a 103 oldalt! Majd egyszer, egy ízben, arra is szakít időt, de jöjjön előbb a szerkezettudományi megközelítés. És már ült is az írógéphez.

Az igazi értékek ébren tartásának és az álértékek leleplezésének leghatásosabb társadalmi eszköze a művészet. A tragédia a nagyszabású társadalmi változások mélyén keletkező és kifejlődő értékkonfliktusokat ragadja meg, a komédia pedig az értékek feketepiacát, az álértékek zsibvásárát mutatja be. A komédia leleplezés. Az értékesség álarcában jelentkező értéktelenség leleplezése, és mivel az értékeknek három osztálya létezik, vannak logikai, etikai és esztétikai értékek, ezért a komédia az értelmesség látszatát keltő értelmetlenséget, az erkölcsösség látszatát keltő erkölcstelenséget, valamint a szép látszatát keltő rútat leplezi le.

A komédiának mint esztétikai minőségnek ezenkívül két irodalmi megnyilatkozását, két műfaját lehet megkülönböztetni: a paródiát és a satírárt. A paródiában egy már modellált valóság komikus bemutatása, míg a satíra nem modellált valóságot ábrázol komikusan, vagyis értékleleplezően. E fogalmaktól visszarettenni nem szükséges, nagyon egyszerű dolgokat fednek. Az irodalmi mű maga mindig modellált valóság. Az első szó, a modell annyit jelent, hogy meghatározott szabályok, formai jellemvonások és hagyományok szerint való kifejezés. (Kifejezése valami rajta kívülinek.) A második szó, a „valóság” sem az

irodalom ellen ármánykodó tudósok titkos jelszava, hanem annak kénytelen-kelletlen beismerése, hogy a vers, regény, novella, dráma, ha egyszer elkészült, akkor akármilyen rosszul sikerült is, már van, létezik, ontológiailag a létezők közé sorolandó. Például a nem művészi alkotások hatalmas – és társadalmilag sajnos nagy hatású – csoportjába. A „modellált valóság” tehát tulajdonképpen udvarias megfogalmazása annak, hogy az a valami, az a létező, ami előttünk van, nem biztos, hogy esztétikailag megüti a műalkotás mértékét, de bízunk benne, és örülünk, ha bebizonyosodik róla.

A paródia olyan komédia, amely a modellálási módot teszi nevetségessé, egy meghatározott stílust, műfajt vagy egy bizonyos felvonulási tervet követő művet gúnyol ki, annak építkezési rendjét leplezi le, igazságát, célszerűségét, esztétikai érdemeit vonja kétségbe, megmerevedésére, modorossá válására, túlzásaira világít rá. A szatíra evvel szemben az irodalmon kívüli, nem ábrázolt, nem modellált valóságra vonatkozik, a nem modellált valóság ésszerűtlenségeit, igazságtalanságait fejezi ki komikusan, rútságait mutatja be görbe tükörben.

A paródia tárgya egy másik műalkotás vagy egy műfaj, stílus, kifejezési mód. A műalkotás, műfaj, stílus, kifejezési mód azonban valamiképpen az irodalmon kívüli valóságot ragadja meg. Mi a paródia viszonya a parodizált műben szereplő valósághoz? Több lehetőség adódik. Először az, hogy semmiféle viszonyban sincsen vele. A „tisztá paródia” csak és kizárólag a kifejezési módot állítja pellengérre, csak az irodalmi reprezentáció formáját érinti. Az ilyen paródia ritkán fordul elő, mert még elvileg is nehéz elvonatkoztatni attól a tartalomtól, amit a stílus kifejezésre juttat. A paródia többi válfaja olyan, hogy az irodalmi reprezentáció formáján túl az irodalmon kívüli valóság egy részét is magában foglalja, tehát voltaképpen a paródia és a szatíra keveréke, hiszen szatírának nevezik azt a műfajt, amely az irodalmon kívüli valóságot teszi nevetségessé. A legtöbb paródia szatirikus paródia.

A szatirikus paródia kigúnyolhatja a parodizált mű által kifejezett valóságot, más szóval azt a tartalmat, amit a pellengérre állított stílus közvetített. Ez az „indirekt szatirikus paródia”. Indirekt, mivel egy modellált valóság komikussá tételén keresztül vonatkozik a nem modellált valóságra. Van olyan paródia is, amely úgy leplezi le egy kifejezési mód fonákságait, hogy közben az irodalmon kívüli valóság olyan részét gúnyolja ki, amely talán lehetett volna, de soha nem volt a szóban forgó kifejezésmód tartalma. Ezt „direkt szatirikus paródiának” nevezik, mivel egy még nem modellált tartalmat von be a komikus ábrázolásba. Végül pedig indirekt szatirikus paródia elegyedhet direkt szatirikus paródiával, amikor nevetségessé válik a parodizált mű tényleges tartalma, ezenfelül olyan mozzanatok is előfordulnak a komikus ábrázolásban, amelyek nem szerepeltek az eredeti modellben.

E tanáros pedantériájú osztályozó kedv lehetőséget ad Esterházy Péter bonyolult szerkezetű regényének műfaji leírására – gondolta Rec. A regény első fele, a *Termelési regény* paródia, a termelési regény műfajának paródiája, a regény második fele, az *E. följegyzései* ugyancsak paródia, az eckermannkodó buzgósággal írott irodalmi emlékezések és életrajzok paródiája. A regény szatirikus mondanivalója mai, tegnapi és tegnapelőtti életünkről, történelmünkről e két műfaj paródia keretében bontakozik ki. A regény tehát szatirikus paródiának nevezhető.

A termelési regény irodalomtörténetileg körülhatárolható műfaj: a Szovjetunióban keletkezett a polgárháború után, és virágzását a húszas években élte, amikor egyrészt a polgárháborús tematikával szemben hangsúlyozta a békés munka, a nem fegyveres harc forradalmi vonásait, másrészt pedig a póre dokumentarizmussal szemben segítette megőrizni a regényes képzelet becsületét a prózairodalomban. Gladkov *Cement* című regénye volt ennek a szakasznak világszerte ismert és elismert képviselője. Később futószalagon készültek a termelési regények, ezekből azonban hiányzott minden szellem, minden lélek és mai szemmel nézve önmaguk paródiái voltak. De a műfaj már első, fölfelé ívelő korszakában is sok gúnyolódásra adott alkalmat, mivel kezdettől volt benne valami eposzi felfokozottság – hiszen a hétköznapi

termelőmunka egyhangúnak látszó erőpróbáit a polgárháború emberéletere követelő hősiessége mellé kívánta állítani. A termelési folyamatot nem hétköznapi cselekedet gyanánt írta le, hanem rendkívüli küzdelemként, csaknem háborús harcként ábrázolta, a lövészárokharc, a pergőtűz, a roham, a kézitusas feszültségét igyekezett felszítani az építkezések és gyárak témavilágában.

Esterházy regényének első fele a termelési regény műfajának sablonjait és túlzásait karikírozza, amint arra egyik első méltatója, Balogh Tibor a Magyar Nemzetben már fölhevítette a figyelmet. Megtalálható itt a harci felfokozottság és a kiélezett hősi küzdelem hangulatának fölkeléséhez szükséges írói kelléktár, ahogy műfajparódiához illik. De a paródia tartalma nem azonos az eredeti műfajával. A különbségek lényegesek. Először is a Tomcsányi Imre fiatal számítástechnikus tervtanulmánya körül keletkező bonyodalom a mai Magyarországon játszódik, a paródia keretébe a mai magyar valóság szatírája illeszkedik. Másodszor: nem is a termelésről, hanem csak a tervezésről szól, mégpedig úgy, mint ami nem előkészíti, hanem helyettesíti a termelést. Harmadszor: itt a termelési regény felfokozottsága (pl. a tervértekezlet végvári harcként jelentkezik a történet asszociációs terében) nem azt szatirizálja, hogy érdemén felül, túlságosan nagy szerepet tulajdonít a mai magyar társadalmi tudat a munkának, hanem ellenkezőleg, éppen a termelés lefokozott társadalmi státusát és az elbürokratizálódást mutatja be komikusan. Negyedszer: nem végső győzelemmel ér véget, hanem kudarccal fejeződik be. Ötödször: a legtöbb szereplőt nem munkára indító türelmetlenség hajt, hanem önelégültség uralkodik rajtuk, „helyzetünk rózsás”, mondja az igazgató, amikor lényegében csődbe jutottak. Mindezt összefoglalva, ha pontosan meg akarjuk határozni műfaját, azt kell mondanunk, hogy a regény első fele direkt szatirikus paródia, mert nem a parodizált regényforma eredeti tartalmát gúnyolja ki.

A regény második – és oldalszámát tekintve nagyobb – felében *E. följegyzései* címmel annak az irodalmi életrajztípusnak, emlékiratnak paródiáját olvashatjuk, amelyben a Mester odaadó híve, hűséges tanítványa, titkára, bizalmasa, a művészet lelkes pártolója közrebocsátja följegyzett beszélgetéseit, beszámol találkozásairól, fölidézi személyes emlékeit. Ez a műfaj Boswell és Eckermann óta jól ismert az európai irodalomban: koronként megújul, közkeletűsége örök, történetileg nem korlátozott.

Az *E. följegyzéseiben* belül három szál, sőt három regényt különíthetünk el. Egy sportregényt, egy családregeit és egy művészregényt, mindhárom főhőse a Mester, akiről *E. följegyzéseit* készíti. (Hogy mind Tomcsányi Imre, mind a Mester, mind pedig *E.* mennyiben azonos a regény szerzőjével, Esterházy Péterrel, az nem tartozik az irodalmi elemzés körébe.) A főszereplőt a sportregény futballmezben, egy NB/III-as labdarúgócsapat játékosaként mutatja be, a második a szerető férj és rajongó családapa szerepében ábrázolja, és előadja családjának történetét az elmúlt évtizedekben, végül a harmadik beszámol a regény születéséről. Ez a harmadik úgy része az egésznek, hogy közben az egész – a *Termelési regény*től a családregeitig – ebbe tartozik bele, és logikailag fölfogható a művészregény egy-egy részének. A regény szerkezete olyan, mint egy halmazelméleti paradoxon.

A sportregény általában arra a közkeletű párhuzamra épül, hogy a sport is küzdelem, és az élet is küzdelem: struggle for life. Az ökölvívó, a hosszútávfutó vagy éppen a labdarúgó története legtöbbször allegorikus alkalom arra, hogy az író elmondja véleményét a gyilkos harcról, ami a mindennapi életben folyik az érvényesülésért, kifejtse álláspontját a sikerről, szolidaritásról, akaraterőről, a közösség és az egyén egymásrautaltságáról, a küzdő ember szomorú magányáról stb. Az idők során ennek az allegorikus párhuzamteremtésnek is kialakultak a formái, sablonjai és konvenciói, és éppen ezért lehetőség van arra, hogy mint modellálási mód paródia tárgya legyen.

Az *E. följegyzésein* belül kibontakozó sportregény azonban nem paródia. Esterházy „komolyan veszi” ezt a modellálási lehetőséget, és általános társadalomszatírájának eszközeként használja. Vagyis eszköz voltát nem vonja be a komikus ábrázolás körébe, sablonjait nem gúnyolja ki, hanem fölhasználja ezt a párhuzamot arra, hogy a nem modellált valóságot kifejezze vele, és fonákságaira rávilágítson: az élet ma is olyan, mint a sport, de olyan, mint a mai sport, nyoma sincs benne az előretörésért vívott gyilkos küzdelemnek. A sportregény tisztán szatirikus szál a regényben. Eszerint úgy élünk, mint egy NB/III-as csapat egy lazabaza tavaszi idényben, néhol nyerünk, néhol veszítünk, és nem kívánczunk el minősítési osztályunkból, ahol ha földobnak öt láda sört, az már gavalléros ajánlat. A tétek nyüzsgő hiányából merítjük biztonságunkat, amit féltve őrzünk. – Íme a komikus életpárhuzam tartalma tantézisekre egyszerűsítve.

Nem paródia a családrege sem. Szó sincs róla, – hogy a családrege műfajának kialakult és elterjedt hagyományait karikírozná, hanem a komédia itt is közvetlenül a nem modellált valóságra irányul. A regénynek ez a fonala két szempontból foglal el különleges helyet a szerkezetben. Először, ez a legkevésbé élesen szatirizáló szál. A komikum itt a legszelídebb, és ahogy szűkül a családi kör, úgy enyhül a gúnyolódási hajlam, és fokozatosan szeretettjeljes, kedves humorizálás váltja föl. Másodszor, a család életét meghatározó külső körülményekkel szemben viszont itt a legkeményebb. Itt található néhány olyan jelenet (a kitelepítést elbeszélő történetek sorában), ahol a szatíra némi helyzetkomikumra korlátozódik, és már-már eltűnik, és az ábrázolás egészen közel kerül a nem szatirikus társadalomkritikához.

A művészregény viszont úgy szatirizálja a mai valóságot, előzményeivel, történelmi összefüggéseivel, párhuzamaival együtt, hogy közben a fölhasznált műfaj konvencióit is kigúnyolja. Ez tehát szatirikus paródia, mégpedig indirekt szatirikus paródia, mivel minden, ami tartalomként jelentkezik benne, az csakugyan egy művészregény tartalma lehet: a regény készülése, író-társakkal való találkozás, lektori vélemények és levelek, rádió felvétel, a párizsi *Magyar Műhely* körének bécsi találkozásáról szóló leírás, a Mester művészetelméleti bölcselkedései stb.

A regény szerkezetében tehát a komikus ábrázolás minden lehető változata előfordul. A *Termelési regény* direkt szatirikus paródia, az *E. följegyzésen* belül szereplő művészregény indirekt szatirikus paródia, maga a keret, az *E. följegyzései* a kettő keveréke, a futballszál tiszta szatíra, a családi történet (néhány múltra vonatkozó jelenetében) pedig olyan szatíra, amely már helyenként megszűnteti önmagát, és a nem szatirikus társadalomkritikához kerül közel.

Hátravan azonban még egy komikus kifejezési lehetőség, amiről eddig nem esett szó, és ez a tiszta paródia. Ebben a könyvben tiszta paródiának tekinthetjük azt az író által sugalmazott viszonyt, ahogy az *E. följegyzései* az előtte álló *Termelési regény*hez kapcsolódnak. E sugalmazás szerint ugyanis nem folyamatosan, lineárisan kell olvasni ezt a regényt, hanem oda-vissza lapozgatva a két rész között, ahogy vaskos jegyzetapparátussal fölszerelt tudományos munkát szoktak olvasni, amelyben a kötet végén elhelyezett jegyzetek gyakran fontosabbak, mint maga az értekezés. Ha a *Termelési regény* az értekezés, és az *E. följegyzései* a jegyzetek, akkor a két rész a tudományos közleményeket utánozza komikusan, vagyis a tudományos közleményformának mint modellált valóságnak a paródiája, anélkül hogy annak valamely lehetséges tartalmát magában foglalná.

A két regényfél (fél regény?) tartalmilag egymásra vonatkozik. A találkozások és kereszteződések valóságos hálózatát, útvesztőjét alkotja, amiben könnyen eltéved a modern prózában járatlan vándor, de még a tapasztalt megfigyelő sem ismeri ki magát egyszerre. Ezért érdemes itt is rendszerezéshez folyamodni.

A *Termelési regény* és az *E. följegyzései* között létesített kapcsolat első fajtája az, amikor nincsen kapcsolat közöttük. A vonatkozó és vonatkoztatott nem tartozik össze, a vonatkoztatás csak játékos blöff, és megfricskázza az olvasót, aki hajlamos arra, hogy mindenben valami önmagán túlmutatót keressen, mindent mindennel összefüggésbe hozzon, csak éppen azt ne vegye észre, ami karnyújtásnyira van tőle. A vonatkoztatás következő fajtája már valóságos együvé tartozás. Nevezzük ezt explikációnak: a jegyzet megmagyarázza, bővebben kifejti és továbbmondja azt, ami az első részben szerepel. (Például a 28. jegyzet – tehát az *E. följegyzéseinek* 28. része – a *Termelési regénynek* ahhoz a mondatához kapcsolódik, hogy „ösztonszerű vonzódás fűzi a magyart Tisza Kálmánhoz”. A korszakpárhuzam a kiegyezés utáni történelem és a mai periódus között az egész regény egyik alapgondolata, ehhez szolgáltat adalékot a jegyzet.) Van úgy hogy a *Termelési regény* valamely motívuma egyszerűen csak fölhangzik, megismétlődik az *E. följegyzéseiben* (például a 2. jegyzet). Ezt rezonanciának hívjuk. Végül pedig előfordul az ellentétes, ellenpontosított motívumalkalmazás. (Például amikor a *Termelési regényben* Sári néni, a vállalati takarítónő szerepel, akkor az *E. följegyzéseinek* arra vonatkoztatott epizódjaiban megjelenik Jolánka néni, a Nyugaton élő gazdag rokon.) Ezt nevezzük inverzióknak. Mindhárom fajta valóságos összefüggés, az explikáció, a rezonancia és az inverzió vonatkozhat a regény nyelvére, az elbeszélt cselekményre, valamint a szereplők jellemére. Így tehát kilencféle variáció létezik, az elsőnek említett zéró variációval együtt összesen tíz.

Az egymásra vonatkozásoknak ez a tízféle formája többretegűen egymást is keresztezi, áthurkolja, átíveli a regényben. Egy-egy motívum lehet nyelvi szinten rezonancia (például a 7. jegyzetnél Sári néni is és Jolánka néni is azt mondja, hogy egyre gonoszabb lesz, ahogy öregszik), de ugyanez a jelenet a cselekményszinten inverzió (Sári néni egy serclit vesz elő Adidas sporttáskájából, Jolánka néninek meg pezsgős kerti ünnepséget rendeznek a születésnapján). A formalehetőségek így meghatványozódnak, és egy-egy epizód szerkezeti rajza a hipermodern autópálya-csomópontokhoz hasonlít.

A szerkezet csaknem kimeríthetetlen furfangjaihoz járul még az utalások és montázsok színes, tarka szála, ami ugyancsak körülfonja a regény minden jelenetét. Ez a hálózat azonban egy fontos szempontból, a befogadásesztétika szempontjából nem tartozik a regény alapstruktúrájához, mivel nem lehet arra számítani, hogy a szöveg öntörvényűségéből következően mindenkire hat. Ezért nem is foglalkozunk vele részletesebben. A regényben megjelenő és keresztnévükön szólított különböző urak (a szerző pályatársai, kortársai) nem az átlagolvasóhoz szólnak, hanem a belső berkekben ismerősek és beavatottak gúnybefogadó-képességét fejlesztik. A könyvekből, tanulmányokból, beszédekből kiemelt és a regény epizódskálaiba montírozott részletek, töredékek, mondatok is az ezeket a szövegeket eredetileg jól ismerő olvasóra hatnak a paródia közvetítő láncán. A regény lényegét természetesen ezek nélkül is tökéletesen föl lehet fogni, de a művészet lényege éppen az, hogy nemcsak lényege van. Az utalások és montázsok gondosan kidolgozott rendszere azonban nyilván elvész a legtöbb olvasó számára.

A regény eddig ismertetett alapszerkezetét avval lehet összefoglalni, hogy analitikus, fölbontó struktúrát követ. Nemcsak a cselekmény egyenesvonalúságát bontja föl (azt már régen fölbontotta az európai regény), hanem az olvasás megszokott lineáris folyamatát is eltéríti. Az egymásba fonódó cselekményszálak, a paródiák és szatírák sűrű útkereszteződései megállítják a tekintetet, az asszociációs áramkörök felvillanó fényei ide-oda vonják a figyelmet: szüntelenül változik a megfigyelőállás, hol az igazgató, hol a fiatal számítástechnikus, hol a gazdasági tanácsadók, hol a hűséges jegyző, hol a Mester, hol a család, hol a csapat értékelő szempontjai érvényesülnek, vagy kerülnek éppen a szatíra és paródia fénykörébe. A szatíra és paródia műfajában az értékelő szempontnak ez a szüntelen forgása, változása, elmozdulása,

hullámozása egy meghatározott írói magatartásra mutat. Ezt a magatartás hívják iróniának. E regény lelke és irányító szelleme az irónia.

(*A kalandok véget érnek*) Nagy meleggel, napsütéssel beköszöntött az ősz. Rec.-nek sajnos újra el kellett utaznia. Szomorúan rendezgette íróasztalán félbehagyott munkáit. Vajon melyiket vigye magával? Eleinte arra gondolt, hogy befejezi – mert mit is cselekedhetnék üres estéken hasznosabbat – W.-ről szóló könyvét, és a szerződéskötés tizedik évfordulóján meg-
lepi vele az álmélkodó Kiadót. Erről a tervről hamar letett, mert W. oly rengeteget írt és fordított, hogy vaskos köteteire és Rec.-nek ezekről szóló töménytelen jegyzetere alighanem súlytöbbleti pótdíjat fizettetnek vele a Poggyászmérők, a Poggyászatvizsgálók pedig még valami titkosírásnak vélik a jegyzetpapírok kibetűzhetetlen ákombákomját. Már a Kongresszus országába utazván is megjárta Rec. A vonatfülkébe betérő kedves, udvarias Átvizsgáló lehangoltan közölte vele, hogy előadásának szépen legépelt szövege minden bizonnyal idehaza kell, hogy maradjon, mivel hiányzik az iktató szám a hivatalos engedélyről. Így, ennyit közölt, de a ki nem viendő irományt magához venni vonakodott, pedig Rec. már nyújtotta feléje. Nyilván dült benne a lelki összeütközés, amit parancsolóan ékeskedő nagy pecsét és a hiányzó kis iktató szám kavart föl: reményteljes pályafutását melyik akasztja meg. Addig-addig tusakodott a két igazsággal, míg le kellett szállnia a vonatról, mivel az a határra érkezett.

Rec. úgy döntött, hogy a püspöklila könyvet helyezi vörösés útiböröndjébe, és üres estéken a hátralevő 103 oldalt bevégezi, és már elkezdett tanulmányát befejezi. A szép színű könyvet ezúttal repülőgép vitte a Távoli Városba. Rec. napközben egy Tudományok Háza nevű épületben dolgozott, könyveket és folyóiratokat búvárolt, valamint tudós férfiakkal és (még szívesebben) tudós hölgyekkel latolgatta, fontolgatta, hogyan lehetne az ő kicsiny hazája és az ő sokkal nagyobb hazájuk között a tudós munkát el-mé-lyi-te-ni és ki-szé-le-sí-te-ni, kiváltképp abban a tudományágban, és azon belül is abban a témában, ami Rec.-et mindennél jobban foglalkoztatta. Esténként hol ide ment, hol oda, hol pedig a televíziót fürkészte, hogy szárazon tartsa jólétesültségének puskaporát, éjjel pedig sajtótermékek tanulmányozásába mélyedt, vagy egy-egy elméleti munkát lapozott át, hogy tudós nyereséggel kezdje a másnapot. A püspöklila könyv ügye húzódozott-halasztódott. Míg nem Rec. szent elhatározásra szánta el magát. Elektromos hűtőszekrényét feltöltötte két napra való étellemmel, szobájába zárkózott, mint egy remete, és két nap alatt elolvasta a hiányzó 103 oldalt. Észrevételeiről jegyzeteket készített. Aztán a magával ragadó könyvet az egyik semmi jót nem ígérő hétvégén újra elolvasta, végig, kezdve az elején, és jegyzetelt akkor is szorgalmasan.

Rec. a Távoli Városban egy Gaston St. Paul nevű utcában lakott – átellenben éppen egy nagy múzeummal –, a hatodik emeleten. Egyszer S. meglátogatta itt a magasban, valósággal rosszul lett, mire fölért a meredek fa csigalépcsőn. Szegény ember annyit sem tudott mondani, hogy gö-gő, és dehogy varázsolt ki zsebéből égő cigarettát, hanem csak ült elnyúlva egy nagy bőrfotelban, és kereste a levegőt. (Ha erre jársz, egy kávéra ugorj föl – mondta Rec. S.-nek valamelyik este a telefonban. Hát nem sejtette, hogy ez lesz belőle.) Sietett Rec. a konyhába egy pohár vízért (sietségében a csészealjról bizony elfeledkezett), aztán amikor S. szív működése helyreállt, kezdtek beszélgetni: az Irodalomról. Szóba került a püspöklila könyv is. Rec. aggodalmasan kérdezte, S. netán készül-e valamely kritikai munkával ünnepelni a szép színű regényt. S. talányosan válaszolt, hogy kedve volna, de nem teheti, és készül rá, de neki nem illik, merthogy élő mivoltában szerepel az opusban.

Rec. emlékezett erre jól. Emlékezett arra is, hogy éppen ott, azokban a jelenetekben volt valami, egy apróság, ami neki nagyon nem tetszett. Az a tréfálkozás a halkéssel. A sok pompás tréfa között egy ízetlenség. Mindössze egy zárójeles mondat: „(Pedig aztán nem sokan tudták rajta kívül: mi az a halkés.)”. De a püspöklila könyv nagy tehetségű szerzőjének szájából ez

nagyon rosszul hangzott, mert a tréfák esendők és viszonylagosak, és hatásuk sokszor azon fordul meg, hogy ki mondja, kinek és kiről. Elméletiben megfogalmazva: a zárójelbe tett mondattal a szerző jóhiszeműen egy álértéket kívánt leleplezni, tudniillik a humortalan szellemi sznobizmust, de közben maga is egy társadalmi álértékre támaszkodott, az évszázadokig érvényesülő valódi arisztokratizmusra. Rec. pedig úgy vélte, hogy ebben az esetben többbe került a leves, mint a hús, és a leleplezést segítő gondolat ellenszenvesebb volt a leleplezett-nél. Rec. bizony annak sem örvendezett, hogy a püspöklila könyv oly számos addigi méltatója között nem akadt néplélekörző, aki ezt a mondatocskát szóvá tette volna.

De ezen már otthon tűnődött, amikor hazaérkezve a Távoli Városból újra hozzáfogott elemző tanulmányához. Mérlegelte, érdemes-e fölhánytorgatni ezt a halkésügyet, hiszen mindössze egyetlen mondat az egész, az is zárójelbe téve. Végül arra jutott (a jobb belátásra), hogy nem okvetetlenkedik ő sem, mert még félreértik a szavát, és mire elmagyarázza, hogy itt nem az igazmondás mindenkire egyformán érvényes jogát firtatja, hanem a tréfálkozás furcsa természetrajzáról beszél, és arra hívja föl a figyelmet, hogy a humorban számolni kell a görbületi szöggel, addig áldatlan vitákba keveredik, amihez semmi kedve. Inkább a regény érdekes időviszonyairól értekezik majd. Kifejti, hogy mi a különbség a cselekményidő és az asszociációs idő között, hogy a *Termelési regény* cselekményideje (az utolsó fejezetet kivéve) egyetlen nap, de asszociációs ideje felöleli a magyar történelmet a török harcoktól máig, az *E. följegyzéseinek* cselekményideje háromnegyed év, tavasztól karácsonyig tart, az asszociációs ideje pedig ugyancsak a magyar történelem. A szatíra viharos és szélcsendes periódusok párhuzamára és ellentétére épül: leleplezván főként a szélcsendesség álértékeit.

Akkortájt, egy késő őszi estén Rec. meglátogatta egy régi-régi tanárát, akit nagyon szeretett és tisztelt, és akinek véleményére mindig hallgatott. Három-négy évente kereste föl s beszélgettek ilyenkor: az Irodalomról. Így történt ez ekkor is. Poharukba töltöttek egy kevés pécsi cirfandlit (kiváló áru! Rec. vitte ajándékba), és fordították a beszélgetés szekerének rúdját erre, fordították arra. Rec. nem állta meg, hogy szóba ne hozza méltató tanulmányát, amit a püspöklila könyvről éppen akkor írt.

E kedves, mulatságos könyv alapja az irónia, mondta Rec. A szónak abban a filozófiai értelmében, hogy Schlegel, Solger és főleg Kierkegaard óta a filozófia tárgyalja. Az irónia nem kifejezési módszer, hanem a valósággal szemben tanúsított magatartás. Ha az író leleplezi és nevetségessé teszi a társadalom álértékeit, akkor szatírárt ír. Mármint az író leleplezheti a társadalmi álértékeket, az érvényesnek vélt értékek érvénytelenségét úgy, hogy saját szilárdan megépített értékrendszerének biztos fedezékéből figyeli az életet. De előfordul, hogy nincs biztos fedezéke, hanem szabad ég alatt poroszkál, üzi a vadat hegyen-völgyön. Az irónia nem más, mint az értékleleplező író szüntelen vándorlása egyik helyről a másikra. A szüntelen vándorlásra pedig éppen az készíti, hogy nincsen állandó leshelye, nincsen szilárd értékrendszere, az álértékeket úgy leplezi le, hogy az igazi értékek felől is bizonytalanságban van, s értékelő szempontjai nem alkotnak összefüggő rendszert. Az irónia az értékbizonytalanság leleplezése értékbizonytalan pozícióból.

A bolyongó, vándorló hajlam lehet merőben alkati tulajdonság, a bizonytalan pozíció lehet egyéni eset. Erről nem érdemes beszélni. De előfordulnak a társadalom életében olyan történelmi életszakaszok, amikor a korábban megszilárdult értékrend elemei meglazulnak, érvényüket veszítik, amikor a társadalmi tudat értékrendjében bizonytalanság keletkezik, zűrzavar támad, amikor olyan értékdimenziók kerülnek előtérbe, melyek akadályozzák a megfelelő mértékű előrehaladást, de éppen mivel a korábbi értékrenden a társadalom már túlhaladt, új pedig még nem terjedt el általánosan, nincs olyan értékrend, amelynek szilárd pozíciójából a megkívánt kritikát végre lehetne hajtani. A kritikára viszont okvetlen szükség van. Ezekben a történelmi korszakokban születik az igazi irónia, a nagy irónia.

A könyv egymásba fonódó számai, egymásra utaló, egymást kiegészítő történetei csaknem az egész mai magyar társadalom értéktudatát fölfejtik és fonákjáról bemutatják. Megjelenik ebben a könyvben a mai köztudatban uralkodó értékrend majdnem minden fontosabb eleme és dimenziója, és kirajzolódik ezeknek a dimenzióknak az egymáshoz való kapcsolódási rendje is avval a vezető értékdimenzióval együtt, amely az egész szerkezetet irányítja. Ez a vezető értékdimenzió a bizonytalansággal szembeállított biztonság. A könyv legfőbb érdeme, hogy megragadóan szellemes és elbűvölően okos paródiák és satírák sorával világít rá ennek a látszólag tökéletesen jótékony értékdimenzióknak káros és kóros hatásaira. Nem értéknövelő, újabb értékeket képző dimenzió ez, hanem értékfelbontó, értékdevalváló erő. A féltve őrzött biztonság kandallótűzésében elhamvadnak az előrehaladást és fejlődést szolgáló dinamikus értékek. „Olyan jól állnak *most* a dolgok, én már semmit nem tudok *még* elviselni” mondja az anya a regényben, és mondja vele alighanem a fél ország. E viszontagságos és eseményekben már éppen elég forgalmas század embere nem óhajt újabb kalandokat próbálni, inkább lemond a kockázatra biztató eszményekről. Lemond az újról, a vállalkozásról, és a „csak rosszabb ne legyen” szorongása eszméleti óvatos, tétova mozdulatait. Pedig a magyar társadalomnak ma dinamikus értéktudatra van szüksége ahhoz, hogy megoldja a nemzet és haladás gondjait a gazdaságtól a művelődésig, és ezáltal valódi, vonzó közösséggé alakuljon. Előrevezető és ezáltal megtartó erő legyen. Kierkegaard azt írta, hogy az igazi ironikus kilép saját korának soraiból, és vele szemben foglal állást: avval szemben, ami kevés, hiányos és rossz. Ez a félreérthetetlen állásfoglalás hiányolható a könyvből, a tagadásnak ez a már igenlésbe forduló, határozott gesztusa kérhető tőle számon...

Rec. tanára csöndesen közbevetette, hogy a dinamikus értékek alighanem jelen vannak a regényben, csak fokozatosan bezárkóznak az „én inkognitójába”. A szerző éppen azokat az eszményeket őrzi lelkében, amiket Rec. számon kér tőle. Úgy őrzi ezeket az eszményeket, mint a Rezignáció Lovagja, aki beleszeretett a szép hercegnőbe, aztán lemondott róla, elment, elbujdosott, hogy soha többé ne lássa. Amikor lemondott a szép hercegnőről, és elmént és elbujdosott, akkor lelkébe zárta a hercegnőt, fölemelte a szellem szférájába, kívülről belülré, a háboríthatatlanba helyezte, és így őrízte meg szerelmének ifjúságát, mely ettől fogva vele együtt gyarapodott években és szépségben. Az iróniát mindig a tagadás szelleme járja át, ez igaz, de a könyv szerzője nem mulat fölényeskedve azon, amit lát és tapasztal, hanem úgy viselkedik, mint a Rezignáció Lovagja...

Az utolsó villamos alig vonszolta magát, és már nem volt ereje ahhoz, hogy elmenjen a Kelemen László utcáig, hanem fáradtan bekanyarodott a Budakeszi úti remízbe. Rec. a Budaörsi utcánál leszállt, és nekiindult gyalog az őszi esőben a Pasaréti tér felé. Álmélkodva nézte a hatalmas ívlámpákat. Mit ki nem talál a leleményes emberi szellem: íme a fény, ami nem világít. Csak égnek ezek a nagy áramfogyasztók és ő itt baktat a sötétségben... A Rezignáció Lovagja? Rec. elbátortalanodott. Nem csalahatatlán ő, lehet, hogy igazságtalanul ítélte meg ezt a könyvet, lehet, hogy félrevezette a viharos játékoság. A Rezignáció Lovagja az etika stádiumában lovagol, ő pedig úgy képzelte, hogy a könyv hőse Trabant-lován csak az esztétika stádiumában üget, kiváló tréfák között. De az igény, amit ő támasztott a könyvvel szemben, az mindenképpen magasabb igény, nemesebb igény, nem méltatlan a szellem embe-réhez, nem méltatlan ehhez az ifjú íróhoz sem. Rec. a Hit Lovagját szeretete volna látni, valami evilági hit lovagját, amint kibontakozik alakja a jókedvű évődés szilveszteri hangulatából.

Igazi irónia akkor születik, amikor nemcsak az író él bizonytalanságban az értékek társadalmi érvényességét illetően, hanem az értékbizonytalanság és értékvesztés megüli a tájat, és rátelepszik a köztudatra. Az ironikus nem mosolyog, hanem elkomorodik; az irónia az a magatartás, amikor az író a rendelkezésére bocsátott eszközökkel a cselekvés és beszólás végső alkalmát is megkísértve reflektál, vagyis visszahajlik: nem önmagára, hanem a közös-ségnek a mindennapi életben megnyilatkozó értékbizonytalanságára, az értékek társadalmi

méretű megrendülésére. Erre pedig csak akkor van esélye, ha fölismeri, hogy ez minden előfordulási formájában, minden megnyilatkozási fokozatában, fel egészen a pátoszos rezignációig szomorú állapot, és inkább a tragédiához van közel.

Az igazi ironia ezért nem vidám. Swift kalandoztatja hőst törpék és óriások között, elviszi a repülő szigetre, megismerteti mulatságos hóbortosokkal, de aztán egyszer csak bezárja a játékszobát, leveti a játékmesteri öltözéket, figyelmeztetően fölemeli ujját, és körbemutat. Ez a lovak országa. És a jehuk vigyorgására már senkinek nincs kedve visszamosolyogni. A *Termelési regény* olyan gulliveriáda, amiből hiányzik az utolsó nagy kaland, hiányzik a lovak országa. A játék itt túllendül önmagán, és a tréfák konfetti zuhatagában hiányzik az, amit „utalt ironiának” neveznek, hiányzik az átfordulási pont, ahol a szellem már mégis és újra a cselekvéshez, a teremtmény, változtató cselekvéshez föllebbez.

Az utolsó jelenet pedig nincsen messze ettől. Amikor a Jobbszélső kérdőre vonja a főhőst, „Petikém! Mit tudsz te itt a dolgokról!” – akkor egészen közel kerül hozzá, akkor a játékos móka csakugyan megdermed, és a mosoly megfagy egy pillanatra, de aztán az átfordulás nem következik be mégsem. A történet avval ér véget, hogy Armand úr kitűzi január első vasárnapjára az új esztendő első edzését; az amúgy sem túl magasra hágott indulatok lecsillapodnak, és folytatódik háborítatlanul tovább az NB/III-as élet. És itt még a gúny is elpárolog a regényből, s átadja helyét a csendes, kedves ünnepi meghatottságnak: a szerző evvel mintegy koccint, és lényegében békét köt az álcselekvések álértékeivel. Kár. Jó lett volna azt jelenteni, hogy remekmű született. A remekműhöz nem az ihlet és tehetség, hanem a szigorúság hiányzott az íróból. A humor éles, metsző, kíméletlen szigorúsága.

Rec. baktatott az őszeji esőben, és mint bűvigét mormolta Ady szavát: „Hol álom-pipák ős füstje kavargott, / Szívig és csontig vinni kell a harcot.”

1979

KERTÉSZ IMRE: *JEGYZŐKÖNYV* – ESTERHÁZY PÉTER: *ÉLET ÉS IRODALOM*

Ez nem két könyv, hanem egy, és annak sem túl hosszú, mindössze hetven oldal. Kertész Imrét leszállítják Hegyeshalomnál a vonatról, mivel az engedélyezettnél több valuta van nála, Esterházy Pétert hagyják továbbutazni ugyanott, pedig több forint lapul a táskájában, mint szabad lenne. Nagyjából erről szól az ebben a kis kötetben egymáshoz kapcsolt két írás. Erről meg sok egyébéről. Pontosabban szólva, nem erről, hanem valami egészen másról, de hogy miről, azt elmondják sorban, hetven oldalon, el kell olvasni. E rövid recenzió legfeljebb a kérdéseket vázolhatja, amelyeket a két írás elbeszélő-filozófáló szerkezetének mélyebb rétegeiben fölvet vagy velünk, olvasókkal föltétet. Lehet-e végre Európának ebben a szegletében gerincroppanás nélkül élni? Meddig tart a fogolylét és mikor kezdődik a szabadság? Hogyan működnek a félelem titkos rugói? Hol tűnik fel végre, feltűnik-e egyáltalán a méltósággal vállalható élethez szükséges szeretet?

Esterházy Péter mint ismeretes a „Péterek” közé tartozik, azok közé az akkor fiatal prózaírók közé, akik a hetvenes évek közepe táján átrajzolták a modern magyar regény és elbeszélés értékrendjét. Akkor indult a náluk jó két évtizeddel idősebb Kertész Imre is. *Sorstalanság* című regényével szinte észrevétlen, mondhatni nyomtalanul lépett legjobb íróink sorába. A „Péterektől” hangos volt a kritika, őt csönd övezte, alig keltett visszhangot: regényének jelentőségét jó évtizeddel később kezdték felismerni.

A *Jegyzőkönyv* és az *Élet és irodalom* most hasonlóan vélekedik a század- sőt ezredvéghez közeledő ember sorsáról, de más hangon szólal meg. Kertész Imre írása novellaszerűbb. Előtérrétege egyszerűbb és áttekinthetőbb: olyan mint egy egyvonalas Ferenczy Béni rajz, amiben nem az volt a csoda, hogy jobboldalán megbénulva megtanult balkézrel rajzolni, hanem az, hogy az egyetlen vonallal fölrajzolt alakban ott volt mindaz, amit korábbi évtizedek lázas kísérletei megteremtettek. Ebben a látszólag egyszerű eszközökkel élő prózában is föllelhető a modern narráció szinte minden eszköztechnikai vívmánya: s a világos egyszerűség az elmondhatatlanul bonyolultat zárja magába. Esterházynál komplikáltabb a nyelvi előtér, a mondatok asszociációs kiágazásai, a nyelvre való állandó reflektálás lazább szövésűvé és mégis – az ábrázolt tárgyiasságot tekintve – zsúfoltabbá teszi szövegét. Mint amikor a kubisták alakzatokkal telefestett vásznain a tárgyak fölismerhetetlen és súlyos sokaságából egyszer csak előtűnt egy gitározó leány légies figurája. Persze Esterházy prózájában sem arról van szó, hogy a bonyolult felől az egyszerűbb felé haladna, ilyen haladás nem is létezik a komoly irodalomban, hanem arról, hogy azt, ami a világban irracionálisnak mutatkozik (kicsit kevésbé derűlátóan fogalmazva: magát a világot) az értelem sugarával próbálja a nyelvi érzékelés fénykörébe vonni. Az ebben az alig harminc oldalnyi írásában is föl-föltörő nagyszerű humora tulajdonképpen arra szolgál, hogy ennek a már-már reménytelen erőfeszítésnek a pátoszát észrevétlenné tegye.

1994