

# **STUDIA LITTERARIA**

**A DEBRECENI KOSSUTH LAJOS TUDOMÁNYEGYETEM  
IRODALOMTÖRTÉNETI TANSZÉKEINEK  
KIADVÁNYA**

**TOMUS XXVII.**

**REDIGUNT:**

**ISTVÁN BITSKEY ET ATTILA TAMÁS**

## **STÍLUSTÖRTÉNET ÉS MŰTIPOLÓGIA**

**(TANULMÁNYOK A XX. SZÁZADI MAGYAR IRODALOMRÓL)**

**DEBRECEN  
1989**

## TARTALOMJEGYZÉK

<i>Dobos István:</i> Anekdotikus novella a magyar századfordulón	7
<i>Fülöp László:</i> A lélektani regény – Egy félszázad magyar kritikájának tükrében	31
<i>Tamás Attila:</i> Realista stílusváltozatok századunk első felének magyar költészetében	61
<i>Mészáros Sándor:</i> Az avantgarde – az 1945 utáni stílustörténeti kutatások tükrében	83
<i>Görömbei András:</i> Nagy László három portréverséről	107

## SOMMAIRE

<i>István Dobos:</i> La nouvelle anecdotique au tournant du siècle	7
<i>László Fülöp:</i> Le roman psychologique, dans la perspective d'un demi siècle hongrois	31
<i>Attila Tamás:</i> Variantes de style réaliste dans la poésie hongroise de la première moitié de notre siècle	61
<i>Sándor Mészáros:</i> L'avant-garde dans la perspective des recherches d'histoire de style d'après 1945	83
<i>András Görömbei:</i> De trois poésies-portraits de László Nagy	107

Dobos István:

## ANEKDOTIKUS NOVELLA A MAGYAR SZÁZADFORDULÓN\*

A századvégi anekdotikus elbeszélés történeti megértésének változó feltételeit egy mélyreható, irodalomszociológiai és hermeneutikai szempontokat együttesen érvényesítő analitikus recepcióvizsgálat keretében jellemezhetnénk érvényesen. Tanulmányunk szűkre vont határa nem tette lehetővé ennek a vonzó, alapvető fontosságú, lényegi összefüggéseket is új megvilágításba helyezhető feladatnak az elvégzését. Lehetőségeinkhez mérten azt a részleges célt tűztük magunk elé, hogy a korforduló művészi gyakorlatában megjelenő irodalomfelfogást a kritikai ítéletekben formát öltő értékelő elvek felől is szemügyre vegyünk. Irodalomtörténetünk jellegzetesen átmeneti korszakát vizsgáljuk, olyan időszakot, amelynek rendszeres, műfajtipológiai és prózapoétikai szempontok szerinti feldolgozását még nem végezte el szaktudományunk. A múlt század nyolcvanas éveinek elejétől tekintettük át – a történeti poétika nézőpontját is érvényesítve – a század első évtizedéig a magyar elbeszélési irodalmat, tehát a Nyugat első nemzedékének korai kisprózáját már nem vontuk vizsgálódásunk körébe. A poétikai jellemzésben arra törekedtünk, hogy az anekdotikus novella különféle típusait a kritikai fogadtatás tükrében is megmutassuk.

A magyar anekdotikus próza meghaladottnak vélt irodalmi tradícióját A Hét munkatársai önkéntelenül is a konzervatív irodalom értékszemléletével hozták összefüggésbe, s a századelőn az önelégült középnemesi nemzettudat és mentalitás kifejezésformáját látták benne.<sup>1</sup> Az esztétikát ideológiává átjászó előíróan normatív kritikusnak azt vetették a szemére, hogy a magyar irodalom elnemzetietlenedésétől tartva kíméletlenül támadja a modern novellistákat, s erőnek erejével „együgyű” anekdotizmusra akarja korlátozni a magyar novellaírást. Az újromantikus népies elbeszélő patriarchális idillje érintetlenül hagyta a polgári viszonyok közé született irodalmárok lelkületét. A regionalista irodalom anekdotizmusát túlhaladottnak, korszerűtlennek, életszemléletét pedig gyermektegen naivnak ítélték. Felfogásuk értelmében a modern novellista leküzdhetetlenül szubjektív, elpárologatja valóságélményeit, s elbeszélésének a cselekményét sem a külső életben pergeti le, inkább jelképekbe vetített lelki történetet ad.<sup>2</sup> Nem a tapasztalatit, hanem az úgynevezett metafizikai

1 „A Hét”, 1900, p. 754.

2 „A Hét”, 1894, p. 476.

igazságot, a lélek valóságát fejezi ki, tehát a novella értelméhez sejtelem útján juthat el az olvasó. A Hét kritikusai szerint a századfordulóra a „pszichológiai olvasás” ideje érkezett el. Az emberi sorsokat egzisztenciális mélységükben megragadó művek újfajta recepciós beállítódást feltételeznek. A korforduló olvasója immáron „emberi voltunk szerint való megértését keresi” a könyvekben. Az előíróan normatív „materiális” irodalomfelfogás hibájául azt rótták fel, hogy beszűkítette a közönség szellemi horizontját, így alakulhatott ki s válhatott uralkodóvá a századvégre az a befogadói magatartás, amely „merészen sistergő nemzetgazdaságtani frázisok” alapján ítélte meg a műveket.<sup>3</sup> A század első évtizedének a végén az összetett dallamvezetésű, polifonikus novellát tekintik a komoly elmélyedés új irányának. Az intellektuális elbeszélést a „léleknézése, a belső ember iránt való érdeklődése” különbözteti meg a múlt századi epikai tradíciótól, továbbá az, hogy az elbeszélői autonómiához kötött passzív olvasói magatartás helyett a műértelmezés új szemléletformáját hívta létre: „ma már Magyarországon is becsültebbek azok az írók, akikkel disputálhatunk, véleményt cserélhetünk, mint azok, akik elmondva meséjük, felszabadítanak attól, hogy továbbra is rájuk gondoljunk” – írja a normaellenes kritikus.<sup>4</sup>

Péterfy Jenő, a korszak legnagyobb formátumú kritikus a magyar irodalomkritikai gondolkodás előíróan normatív tradíciójának esztétikai felfogását meghaladva alakította ki a maga értékképét, s ennek jegyében fogalmazta meg széppróza-eszményét: egy telt eszmeiségű, létbölcséleti sugárzású, érzelmileg gazdagon árnyalt analitikus lélektani realizmusban. A művekkel szemben támasztott legfontosabb esztétikai követelményei: a lélektani igazság, a pszichológiai hűség és az analitikus jellembrázolás felől érthetjük meg anekdota-ellenességét. Nem sokra becsülte azokat az írókat, akik nem lúztak maguk elé méltó feladatot, s megelégedtek egy alapjában adomaszerű ötlettel, amelyből Péterfy szerint a századvégen már nem lehet alapot vetni a jó elbeszélésnek.<sup>5</sup>

A népnemzeti esztétika egyes képviselői a tágas eszmei horizontot, az erkölcsi értékelveket, a világértelmező perspektívát hiányolták az anekdotikus művekből, s nem vették jó néven az adoma kicsinyítő, deheroizáló nézőpontját sem. Vázlatos, elnagyolt lélekrajza, fellazított szerkezete, hétköznapi, vulgarizáló, felületes szemlélete nem felelhetett meg az eszményítő realizmus szigorú műfaji normáinak.

Az agrárius szemléletű irodalmárok a századvégen eltúlozták a magyar nép adomaszeretétét. *A magyar anekdotakincs* című hatkötetes mű-

3 „A Hét”, 1910, pp. 342–343.

4 „A Hét”, 1907, p. 302.

5 „Budapesti Szemle”, 1891, pp. 142–143.

vével Tóth Béla a korfordulón lábra kapó nemzetkarakterológiákhoz csatlakozott, s megalkotta a keleti származású, kedélyesen tréfálkozó, éles szemű, okos elméjű, bölcsen szemlélődő magyar ember idolját. Tóth Béla elmés mondásokkal rajzolja meg a magyar történelmet a legrégebb időktől a századfordulóig. A rendszeres filozófiai gondolkodástól idegenkedő magyar szellem legjellemzőbb kifejezésformájának látja az adomát, „amelyben nemzetünk... egész világszemlélete ... és egész jelleme benne vagyón”.<sup>6</sup> A polgári gondolkodásmódot elutasító Tóth Béla konzervatív kultúrkritikája igen jellegzetes szemléletformát tükröz, s azért is figyelemreméltó, mert az anekdotikus prózahagyomány mentalitástörténeti és szociológiai összefüggésére is felhívja a figyelmet. A magyar nép adomázó tehetségét a középosztálynak tulajdonítja. Úgy véljük, hogy az anekdota-probléma lényege, a későbbi irodalomtörténeti viták „félreértéseinek” a forrása ebben a jellegzetesen historizáló, bizonyos értelemben mégis a kultúrtörténeti valóságra építő gondolkörben rejlik. *Az anekdotikus tradíció értékelése elválaszthatatlanul összefonódik a magyar nemzettudat alakulásával, a dzsentri-mentalitás, a középbirtokos észjárás, az agrárius kultúrhagyomány fejlődéstörténeti szerepének a megítélésével. Az anekdoták jellegzetes figurája egyben a műfaj legnagyobb teremtője is volt. A századvégi polgári átalakulás reformtörekvéseihez csatlakozni képtelen, elszegényedő agrárius középbirtokosság nemzetivé avatta a dzsentri-hagyományt, a tradicionális, ősi magyar értékrendet romboló, idegen eredetű szellemi áramlatokat pedig a nemzeti hagyományok legveszedelmesebb ellenségeként tüntette fel. Az uralkodó elvárás-horizontot kiszolgáló múlt század végi anekdoták a historizált középnemesi eszmevilágot, a nemzetkarakterre mitizált dzsentri-mentalitás szuverenitását hirdették. A sors kényszereit fölényesen kijátszó, kedélyes szellem bölcs nyugalalmát állították szembe a magyar alkattól idegen jellemvonásokkal. Ady, Kosztolányi és Móricz eltérő értékhangsúlyú bírálatáiból kitűnik, hogy az anekdotát ők is a középnemesi mentalitás irodalmi megnyilatkozásának tekintették: „Mikszáth – írja Móricz különös hangú nekrológjában – a magyar gentry diskuráló tehetségét virágoztatta ki irodalmilag”.<sup>7</sup> Kosztolányi a magyar nemzetjellem megtestesítőjét látta az adomázó Eötvös Károlyban.<sup>8</sup> Ady 1906-ban indulatosan számon kérte Mikszáth „szociológiáját”, majd arra a belátásra jutott, hogy Mikszáth „irodalmi író”: a társadalmi-politikai élet tehát igazából nem vonzotta, s különösebben a parlament pártharcai sem érdekelték. A minden-*

6 TÓTH Béla, *A magyar anekdotakincs*, I-II. Budapest, 1898–1903. „Budapesti Szemle”, 1900, I. pp. 151–154.

7 MÓRICZ Zsigmond, *Mikszáth Kálmán*, in „Nyugat”, 1910, pp. 713–717.

8 KOSZTOLÁNYI Dezső, *Egy ég alatt*, Budapest, 1977.

napok ügyes-bajos dolgain felülemelkedő Mikszáth lételeme az alkotás volt. Ady mégis történeti jelentőségűnek látta „Életanekdotálását”, „krisztusi cselekedetnek” nevezte, mert „fölemel, megkacagtat, feledtet, s példát ad... hogyan kell az életet elviselni... szépen, bölcsen, emberien”. A kortárs magyar széppróza anekdotizmusát ennek ellenére szenvedélyesen elutasította a „mindenséget” ostromló modern irodalom nevében: „Igaz írótól az egész életet követelik itt. Nem csupán a mulatságos morzsákat”.<sup>9</sup> Ady tehát a „rejtelmes élet” ismeretlen tartományait meghódító irodalom felől közelített az anekdotához, s egy idejétnúlt írói magatartással, a gondtalan, harmóniát sugalmazó szemléletmóddal vonta párhuzamba. Fordulatot hozó végkövetkeztetése – visszaható érvénnyel – új jelentést ad a mikszáthi anekdotizmusról korábban kifejtett véleményének: „Ahol az irodalom nem szórakoztató betüvetés, ott nem maradhat élen olyan író, akinek a világnézete ötletvilágnézet”.<sup>10</sup>

Csáth Géza Mikszáth-tanulmánya<sup>11</sup> egy újabb jellegzetesnek mutakozó befogadásformát képvisel. Csáth felfogásában az anekdota egy hagyományos teleologikus gondolkodásmód poétikai megfelelője. A konzervatív „mese” egykor az ábrázolt világ valóságosságának az illúzióját kelthette, de az író szerint élethűségét és epikai hitelét nem szavatolhatja többé a frappáns fordulatosság és a harmóniát sugalmazó kerekded kompozíció. Csáthot azért nem vonzotta az előzetes írói terv alapján összenőtt mese, mert magabiztos, mindentudó narrátorának gondos alapossággal adagolt didaxisától nem remélt felfedező izgalmat. A megismerő irodalom nevében kérdőjelezte meg Csáth a szerző világértelmezése felé mutató fabulálást, a teleologikus írói szemléletet, s az ennek megfelelő elbeszélői pozíciót. A korforduló írójának Csáth szerint az emberélet feneketlen mélységébe kell leszállnia, hogy új témákat, ismeretlen tényeket hozzon napfényre.

A múlt század második felében a megismerés racionális szemléletmódjai határozták meg az epikai hitel elfogadott poétikai formáit. A tapasztalatiságra és az észelvűsögre alapozott, szigorúan zárt motivációs rendszerű alkotásokban a szcientizmus öntudata nyilvánult meg. A viszonylagosság érzetétől áthatott századvégi kortudat az elbeszélői illetékség felülvizsgálatára kényszerítette a novellistákat, s ennek eredményeképp háttérbe szorította az auktorialis elbeszélőformát, megszüntette az autonóm narrátor egyeduralgkodikó nézőpontját, s az új személyiségvnek megfelelően, összetett narratív szerkezeteket juttatott érvényre. A Hét kritikusaiknak érzékeny megállapításaiból kitűnik, hogy mély össze-

9 ADY Endre, *Egy kis irodalom*, in „Budapesti Napló”, 1906. aug. 24.

10 Ibid.

11 CSÁTH Géza, *Jegyzetek MIKSZÁTH-ról és új regényéről*, in *Ismeretlen házban*, I-II, ed. DÉR Zoltán, Újvidék, 1977, tom. II. pp. 410–425.

Technikai okok következtében Dobos István tanulmányába sajnálatos módon több hiba is becsúszott. A fontosabbak jegyzékét itt mellékeljük:

- (7.p. alján) Részlet *A magyar századforduló novellatípusai* c. doktori értekezéséből
- 6 TÓTH Béla, *A magyar anekdotakincs*, I–VI. Budapest, 1898–1903.  
„Budapesti Szemle”, 1900, I. pp. 151–154.
- 16 CSÓÓRI Sándor, *A magyar apokalipszis*, in „Tiszatáj”, 1980. 10, p. 10.
- 17 MÉSZÖLY Miklós, *A tágasság iskolája*, Budapest, 1977. pp. 212–213  
– uő. *Érintések*, Budapest, 1980, pp. 122–123.
- 18 KIRÁLY István, MIKSZÁTH Kálmán, Budapest, 1952, pp. 81–90.
- 20 ILIA Mihály, *Egy tanulmány margójára, vagy egy teória hibái*,  
in „Tiszatáj”, 1962, 9, p. 11.
- 21 DIÓSZEGI András *Megmozdult világban*, Budapest, 1967, p. 405.
- 24 MÓRICZ Zsigmond, *Tanulmányok*, Budapest, 1978, I. p. 438.
- 26 FÜLÖP László, *Realizmus és korszerűség*, Budapest, 1987.  
FÁBRY Anna, *Ciprus és jegenyék*, Budapest, 1987.  
SZAUDER József, *Őszi és téli utazások*, Budapest, 1980.  
BORI Imre, KRÚDY Gyula, Újvidék, 1980.  
ALEXA Károly, op.cit.  
RÓNAY György, *Az idő forradalma*, „Magyarok”, 1947, pp. 413–430.
- 34 DIÓSZEGI András, *Megmozdult világban*, Budapest, 1967, p. 406.

függést tételeztek fel a valóságelsajátítás megváltozott feltételei és az átalakuló novellaforma új alakítástechnikai minőségei között. A pozitívista filozófia hatására fellendülő racionális tudományok átfogó világértelmezései nem adtak kielégítő magyarázatot a századvégi gondolkodó megrendült valóságélményére. A létmagyarázó elvek iránt megfogyatkozott bizalom és az esetlegesség szorongató érzése nehéz kételyekkel terhelte meg a századvégi író helyzetudatát, s a racionális felépítésű epikai szerkezet átalakítására, az elbeszéléselemek közötti folyamatosságot és kohéziót megteremtő zárt motivációs rend fellazítására készítette. A Hét munkatársai az átmeneti korszak legfontosabb *szellemi* tartalmát a végesszámú ismeretelméleti alapelvek, a teljes világmagyarázatra igényt formáló filozófiai elméletek és a végtelenbe vesző jelenségek, a parttalanul sokértelmű tények közötti feloldhatatlannak tűnő ellentmondásban látták, s azzal is tisztában voltak, hogy a megváltozott létérzékelésnek és kortudatnak az epikai szemléletformában is kifejezésre kell jutnia. A mese haláláról elmélkedő Szász Zoltánnak az volt a meggyőződése, hogy a világon minden új jelenséget ezer és egy ok, körülmény összeszővődése idéz elő, „épp ezért tökéletes oknyomozó történet-fejtés nem lehetséges”.<sup>12</sup>

Felfogásunk szerint az anekdotikus szépprózai hagyomány fejlődéstörténeti szerepének megítélése döntően aszerint változik, hogy a forma szociológiája, a regény vagy az elbeszélés felől közelítjük meg. Azok az elemzők, akik a mentalitástörténet összefüggésében veszik szemügyre az anekdotát, az agrárius eszmetörténeti örökséggel szemben kialakított ítéletalkotói pozíciójuk alapján vonják meg az anekdota mérlegét. A recepció beállítódások főbb típusait, úgy véljük, néhány jellegzetes példával is megvilágíthatjuk.

Alexa Károly jórészt írói vallomásokból merített példákkal igazolta az anekdota folyamatos, értékteremtő jelenlétét a magyar irodalomban. Bevallottan apologetikus célzatú áttekintésében a műforma korszerű változatait veszi számba, s gondolatébresztő esszéjében több helyen is egyenesen arról beszél, hogy fabulás nemzet lévén, történelmi tudatunk, azonoságérzetünk és nemzeti önbecsülésünk „máig az anekdotától kapja a legtöbb hitet és bizonyosságot”.<sup>13</sup> Alexa voltaképpen a magyar nemzet-tudat sajátos megnyilatkozásának gondolja az anekdotát: „egész történelmünkről, nemzeti karakterünkről vall érvényes módon”, mert a politikából kirekesztett kisemberek irodalmi formája, a „beismert szűkösség szemlélete”, s töredékessége ellenére pontos látteleletet ad ismétlődő ab-

12 „A Hét”, 1901, III. pp. 719. Ibid., 1903, II. 624. Ibid., 1903, II. pp. 481–482.

13 ALEXA Károly, *Anekdota, magyar anekdota*, in *Tanulmányok a XIX. század második feléből*, Budapest, 1983. pp. 5–86.



szurdjainkról, az anekdotát előhívó, aktualizáló önazonosság zavarairól. Az ötvenes években keletkezett tanulmány szerzője – egészen más indítékokból – végső soron ugyanezre a következtetésre jutott: „Az anekdotázó hajlam hozzátartozik realizmusunk nemzeti sajátosságaihoz”.<sup>14</sup> A realizmus ebben a szóhasználatban a régi magyar irodalom kitagadott értekeit legitimáló fogalom, voltaképpen tehát a magyar irodalom egészét érthetjük rajta. Balassa Péter szerint a magyar anekdotizmusban amnéziás történelemszemléletünk és „mégis-kurucos” mentalitásunk ölt formát. A kölcsönös hazugságok áthatolhatatlan rendszerének egyezményes köznyelvét jelenti az ő felfogásában az anekdota, amely „a hétköznapi ravaszság álomszerű győzelméről beszél folyvást”.<sup>15</sup> Csoóri Sándor *A magyar apokalipszis* című szenvedélyes hangú esszéjében viszont azt fejtegeti, hogy az anekdota alkalmatlan a magyar történelem sorskérdéseinek megszólaltatására: ez az „elkorcsosult mítosz” legjobb esetben is torz képet adhat a történelemlről.<sup>16</sup> Mészöly Miklós több alkalommal is az anekdota haláláról beszélt, s mindenekelőtt „zsongító titkos nyelvét” kárhoytatta, a „domesztikált, a sorshelyezethez idomított rizikóval” kibékülő önvigasztaló észjárását ítélte végérvényesen meghaladottnak.<sup>17</sup>

A fogadtatás tükrébe pillantva azt láthatjuk, hogy a normatív értékelő, a történeti-poétikai szempontot érvényesítő elemző és poétikailag transzformált anekdota korszerű műfajváltozatait figyelemmel kísérő tanulmányíró is másként helyezi el az értékhangsúlyokat, ha az anekdota irodalomtörténeti szerepéről szól.

A művészetpolitikai indítékú tanulmányok ideológiai előfeltevései is erősen átszínezték az anekdotikus széppróza esztétikai értelmezését. Ismeretes, hogy az ötvenes évek irodalomtörténetírása Mikszáth anekdotizmusát, írásművészetének romantikus vonásait „kritikai realista” színben tüntette fel. Az író kedélyes, közvetlen előadásmódja mélyén tehát „ott vonult az állásfoglalás... sodró árama”, az önfeledt vidámságot a vádló keserűség, a megvetés, a gyűlölet hangjai kísérték. Elszántan küzdött a romantika ellen, s így jutott el a magyar élet valóságát kíméletlenül feltáró anekdotához. A leleplező bírálat fegyverévé tette a művészi igazságot magába sűrítő kisformát, mert a tipizálás irányába mélyítette el. A polgári átalakulást vezető középnemesség kettős lelkületét tükrözte az anekdota, de Mikszáth művészetében a kritikai realizmus megalapozója

14 *A realizmus kérdései a magyar irodalomban*, Budapest, 1956.

15 BALASSA Péter, *A színeváltozás*, Budapest, 1982, p. 216.

16 CSOÓRI Sándor, *A magyar apokalipszis*, in „Tiszatáj”, 1980, p. 10.

17 MÉSZÖLY Miklós, *A tágasság iskolája*, Budapest, 1977.

lett, s írói fejlődése, a kései nagyepika arról tanúskodik, hogy túllépett rajta.<sup>18</sup> Az anekdotikus irodalom töredezett valóságbrázálását Révai, Lukács és Király István a megkésett, torz magyar polgári fejlődéssel hozta összefüggésbe. Az *eszmei mondanivaló alapján* ítélő kritika igen szűknek találta azt a világot, amit az anekdotikus elbeszélés magába zárt, mese-romantikáját pedig azért kárhóztatta, mert a társadalmi erők, folyamatok mélyreható elemzését várta el az irodalomtól, tehát *valójában a nagyregény esztétikai normájához mérte az elbeszélést is*. A nagy epikus kompozíció bűvkörében élő kritikusok rokonszenvét sem nyerhette el a szóbeliségtől éppen hogy elszakadó, reflektálatlan kisforma naív szemlélete.

A szűken értelmezett realizmus-koncepció háttérbe szorulása után az anekdota folyamatos tűnődésre készítette irodalomkritikai gondolkodásunkat. Fejlődéstörténeti szerepének az értékelése természetes módon összekapcsolódott a magyar prózaepika korszerűségének, világirodalmi távlatának megítélésével. Rendszerint ideologikus válaszokat hívtak létre az olyan jellegű hagyományértelmezések, melyek a világirodalom analitikus lélektani realizmusát és létértelmező gondolatiságát kérték számon a XIX. század végi magyar szépprózán. A hatvanas évek elején a fiatal Bori Imre szenvedélyes hangú anekdota-ellenes tanulmányt közölt *A próza szabadságharca* címmel. A magyar elbeszélő irodalomban uralkodó „szóbeliség” Bori szerint elsorvasztotta a modern prózai formákat, az anekdotizmus nyelvén nem szólalhatott meg a filozófia, a lélekelemzés, a „szubjektív hang és magatartás”.<sup>19</sup> A szóbeliség fogalmát Bori Imre nem határozta meg pontosan, s az anekdotát is rendkívül széles értelemben fogta fel: nem különítette el a történetközpontú, fordulatra épített novellaforma klasszikus változatától. Ilia Mihály éles hangú vitairatban szállt szembe az „anekdota ellen folytatott irtóhadjárattal”, s szemére vetette Borinak, hogy fontos esztétikai és *társadalomtörténeti* értékeket tagad ki az irodalomtörténeti hagyományból.<sup>20</sup> Diószegi András is védelmébe vette az anekdotát, de nem vonta meg egyértelműen a különféle novellaváltozatok határait, az anekdotikus elbeszélést ezért hozhatta összefüggésbe a magyar élet megoldatlan problémáival, majd a századvégi novella „földrengésjelző” szerepével.<sup>21</sup> Egyetlen példával szeretnők megvilágítani, hogy a műfaj iránti elfogult elemző az anekdotizmus jelenlétét messze az igazolható határon túl is kiterjeszti a magyar irodalomra. Nagyszabású tanulmányában Alexa Károly azt írja, hogy a régi

18 KIRÁLY István, *MIKSZÁTH Kálmán*, Budapest, 1952. p.

19 BORI Imre, *A magyar próza szabadságharca*, in „Hír”, 1962, 7–8, pp. 687–695.

20 ILIA Mihály, *Egy tanulmány margójára, vagy egy teória hibái*, in „Tiszatáj” 1962, p. 9.

21 DIÓSZEGI András, *Megmozdult világban*, Budapest, 1967.

magyar önéletírások stiláris egységét az anekdota teremti meg, s a korabeli valóság elemeinek rögzítésében, a hétköznapiak realizisztikus ábrázolásában is kitüntetett hely illeti meg. Irodalomtörténetírásunk egybehangzó véleménye, hogy az anekdota a régi magyar memoár-irodalomban, önéletírásokban, vallomásokban még a szó eredeti jelentése szerint tölti be a szerepét, mint kiadatlan, kiadhatatlan újdonság, a magánéletből vett intimitás kap helyet a közéleti-politikai eseményrajzon belül. A tanulságos, érdekes esetek, anekdoták felhasználása a XVIII. század végére szinte kötelező hagyománnyá vált az emlékiratokban, de a memoárok hangfekvését, dikcióját mégsem határozta meg, inkább csak fűszerezte, színezte előadásmódjukat.<sup>22</sup> A nem fikciós műfajok „szépprózai szigeteinek” a java része vándorló anekdota a régiségben, tehát semmiképpen sem szemléleti forma, ami egyértelműen kitűnhet Bethlen Miklós emlékiratából, melyet Alexa bizonyító erejű példaként említ. Bethlen memoárja nagyszabású korrajzzá szélesül, s történeti, bölcséleti értekezésekben is bővelkedik, gondoljunk csak az „egy” filozófiai kategóriájának szakszerű levezetésére vagy nagyívű történetfilozófiai eszmefuttatásaira.

A történeti megértés előfeltételeinek tudatosítása végett újabb prózaepikánk anekdota-értékelésére is utalnunk kell.<sup>23</sup> A nyolcvanas években néhány jelentős szépprózai alkotásunk az anekdotikus irodalmi tradíció felé fordult. Az egymástól lényegesen különböző hagyományértelmezések szembeütő vonása, hogy eltávolító iróniával idézték meg az anekdotikus kisformát. A hetvenes évek végén úgy tűnhetett, hogy az irodalmi kifejezőmódokkal elszántan kísérletező Mészöly végletesen eltávolodott a valóságosság elvére építő széppróza szövegalkotásától. Novellái közvetlenül szólaltatták meg az elbeszélés ismeretelméleti alapkérdéseit. Újabb műveiben a narrációs folyamatot közvetlenül, az anekdota ironikus felhasználásával emeli az ábrázolás témájává. Úgy alkotja meg az archaikusnak tekintett műfaj észjárásának és valóságsszemléletének a paródiáját, hogy látszólag sűrű szövésű motivikus hálóval fogja egybe a valójában önkényes logikával egymáshoz illesztett elbeszélésmozaikokat. Várákozást keltő, értelmi összefüggést provokáló hangsúlyos elemekkel telíti a novellát, ennek ellenére történetfragmentumai a szabad asszociáció prelogikus hullámvázában sodródnak egymás mellé; emlékfoszlányok, mozaikroncsok, sírástól terhes adatok, eseménytörmelékek kavarnak a novellák lapjain, a kapcsolódások rendezőelvét nem leli az olvasó. „macacsul nyomon marad”, mert az elbeszélés nagyfokú szövegszervezettsé-

22 GYENIS Vilmos, *Emlékirat és anekdota*, in „Irodalomtörténeti Közlemények” 1970, pp. 305–322.

23 JAUSS Hans Robert, *Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja*, in „Helikon”, 1980, 1–2, pp. 8–40. – ID., *Esztétikai tapasztalat és irodalmi hermeneutika*, in „Helikon”, 1980, 1–2, pp. 117–129.

ge ok-okozati összefüggés sejtelmét kelti. Végül épp az anekdotikus építkezés szemléleti alapját cáfolja a mű azáltal, hogy a feltételezett összefüggésről bebizonyítja: pusztán „ráfogás”, „értelmező egyszerűsítés”. Közvetett módon tehát az anekdotikus széppróza világértelmezésének ontológiai tarthatatlanságára, megalapozatlanságára mutat rá (*Fakó foszlányok nagy esők évadján, Magyar novella, Lőregény*).

A kollektív emlékezetben megőrzött históriákból Temesi Ferenc hat nemzedék legendáriumát alkotta meg (*Por*). Anekdotákra tördelt szótár-regénye a magyar prózahagyományban jelentős szerepet betöltő epikai alapformát kelti életre, s a szűkebb pátria néprajzának, mentalitástörténetének és szociológiájának átfogó igényű ábrázolásával a regionális irodalom hagyományához kapcsolódik. A Porlód történelmét kisformákkal megragadó elbeszélő a maga poétikai gesztusával állást is foglal egy magatartásmód mellett, s annak a mentalitásnak a szuverenitását hirdeti, amelyet a műfaj reprezentál. Az író világértelmezése felé mutató fabula a hétköznapiak felől közelíti meg a történelmet, s a körülményekhez derűs megadással alkalmazkodó kisemberek vitalizmusát mutatja fel érvényes tulajdonságként, a sorshelyzethez idomuló gyakorlatot, a túlélés stratégiájának a bölcsességét hirdeti. Az ábécé sorrendjében egymást követő szócikkek azonban megszakítják a művön belüli folyamatosságot, s a regénynek ez a töredezett szerkezete metaforikus értelemben mintha a legenda fénykörét megtörő történelemnek sugalmazná a szürrealista logikáját.

Történeti-poétikai nézőpontból is hiányolhatjuk a századforduló anekdotikus novelláiból a lélektani rugókon induló cselekményt, a komolyabb jellemábrázolást. Az anekdotikus író átsiklik a lélektani problémákon, mert a mese szálait nem a szereplők jelleméből fonja, hanem az anekdotából. A műformálás előtt „a szükséges alakok úgyszólván készen vannak az elbeszélő képzelmében” – állapítja meg találóan Péterfy. Az anekdotikus magra felépített, poénba futtatott elbeszélés nem bírja el az elmélyültebb analízist, az árnyaltabb alakteremtést, a többszintű motivációt és a hierarchizált cselekményalakítást. Narratív szerkezete sem teszi lehetővé, hogy egymást kiegészítő, párbeszédet folytató tudatok tükrében értelmezze a világot; nagyarányú konfliktusokat, súlyosabb eszmei problémákat képtelen megjeleníteni. Típusalkotása és emberábrázolása rendkívül szegényes. Egyoldalú jellemeket, zsáner-alakokat keltene életre, de az érdekesítésre összpontosító elbeszélő olykor a rajzos karikatúrától sem riad vissza. Az anekdotikus elbeszélés találóan és gyorsan jellemezheti hősét egy-egy emberi tulajdonság felnagyításával vagy éles megvilágításával, alkatából következően azonban nem alkothat összetett jelleme-  
ket.

Jókai és Mikszáth azonban személyesre hangolta az anekdotát. Termékeny ösztönzéseket adtak az elbeszélői szerep, az írói magatartás átértelmezéséhez, s közvetett módon a lirizált elbeszélőformák kialakításában is jelentős szerepet játszottak. Epikus művészetük folyamatosan arra figyelmeztet, hogy az anekdota metamorfózisát az irodalomtörténeti folyamat teljességre törekvő felmérésével, további módszeres életmű elemzésekkel, nemzetiségi irodalmaink mélyreható tanulmányozásával kellene nyomon követni ahhoz, hogy tárgyilagos ítéletet alkothassunk a magyar széppróza oly sokszor – s többnyire joggal – kárhoztatott örökségéről. Ismeretes, hogy Jókai az *Üstökösben* pályázatát hirdetett eredeti magyar anekdotákra, 1856-ban megjelent gyűjteményében 300 népadomát adott ki, s a *magyar néphumorról* tartotta akadémiai székfoglaló értekezését. Ma már bizvást enyhe túlzásnak tekinthetjük azt a megállapítást, hogy Jókai írásművészetében az anekdota a valóságábrázoló realizmus egyedüli lehetőségét jelentette. Móricz hasonlóképpen vallott Jókai színgazdag költészetéről, mint Ady Mikszáth elbűvölő anekdotizmusáról. Nyugodt derűjében, gyengéd lírájában, jövőt ígérő romantikájában „valami csodálatos, valami felemelő életérzés volt... optimizmus az étellel szemben, igenlése mindannak, ami jó és erőadó ebl en a siralomvölgyben”.<sup>24</sup> Jókai elbeszélő hangneme igazán távol áll az adomázó előadás familiárisan bensőséges, vaskosan fraternizáló modorától: természetes könnyedség és finom közvetlenség jellemzi. Nyelvének lenyűgöző alkalmazkodó készsége néha mégis arra indította az író, hogy fölényes biztonsággal, tökéletes stílusutánzattal jellemezzen egy-egy zsánert (*Dekameron*). Előadásmódja ilyenkor az anekdota stílusát ölti magára. Jókai a különönc figurák galériáját teremtette meg műveiben, az olvasó emlékezetében elsőként mégsem a nagyzó betyárok lépnek elő a bursikóz ízlés adomaköréből, hanem az elnyomatás éveiben felelevenített lelkesítő alakok, s – valljuk meg – utánuk jönnek végeláthatatlan sorban a nemzeti ábrándokat, dőre reményeket ébresztő legendás héroszok. Jókai lélegzetviasszafojtó kalandjainál többre becsüljük azt a csendes költészetet és finoman korholó humort, amely annyi anekdotikus írásán átleng. Nagy Miklós tanulmányaiából tudhatjuk, milyen sok szál fűzte Krúdyt a legendás elbeszélőhöz. Mindketten az anekdotát találták megfelelőnek „a történelmi középosztály élősdiségének kidomborításához”, s Jókai is taníthatta Krúdyt arra, „hogy elbeszélés közben sem kell elfojtani a hangulatokat, s a líraiság a legkevésbé sem árt az elbeszélésnek”.<sup>25</sup> Fülöp László mélyreható alaposággal feltárta Krúdy Gyula epikus művészetének anekdotizmusát, különösen a regényírói életmű kései remekelését, a *Boldogult úr*

24 PÉTERFFY Jenő, *Válogatott művei*, Budapest, 1983, p. 710.

25 NAGY Miklós, *Virrasztók*, Budapest, 1987, p. 11.

*fikoromban* prózapoétikai alkatának modernségét állította újszerű megvilágításba. A Krúdy-tanulmányok gyakrabban emlegetik a nagy Palóc szellemujjának érintését, a fiatal író mikszáthos korszakának anekdotizmusát. Szauder József, Bori Imre, Czine Mihály, Fábri Anna és Alexa Károly arra is felfigyelt, hogyan alakul át Krúdy kezén az átörökölt mikszáthi forma, miként lépnek előtérbe a cselekményes elbeszélések mellett az állóképszerű, mozdulatlanságot sugalmazó környezetrajzok, lírai tájfestések.<sup>26</sup>

Jókait ragyogó mesefantáziája, fabuláló készsége avatta regényíróvá, Krúdy pedig úgy jellemezte magát, „hogy mesemondó vagyok, de nincs igazi mesém”. Arról sem szabad megfeledkeznünk, hogy Jókai anekdotikus epizódjait gyakran az elbeszélő lírai hagulatai lebegik körül. Az előadás érzelmi hőfoka, a tájleírásokból fakadó hangulat ezeket a költői részleteket valaminő „álom- és látomás” szerű” egységbe vonja, s ezzel utat nyit Krúdy és a lirizált széppróza „atmoszferikus szerkesztési elve” felé. Egyéniségükben, életideáljaikban, lelkialkatukban, alaphangulatukban, értékrendjükben alapvetően különböztek egymástól, mégis egymás közelében mutatja őket lirizált anekdotizmusuk (*A fehér angyal, A fluidoni harc, Az ércleány*).

Mikszáth mesékkel ringató anekdotizmusát akkor ítélni meg tárgyiasan, ha nem kérjük rajta számon a klasszikusan zárt novellaforma előadásának szigorú ökonómiáját, feszes ritmusát, célratartott történetvezetését és arányosan épített szerkezetét. Mikszáth lenyűgözően gazdag nyelvművészetét, kifogyhatatlannak tetsző mesefantáziáját, verőfényes epikus képzeletét, megengesztelő humorát, nyugalmas, közvetlen, bensőséges előadását, bölcs kedélyét, az idill ösvényein járó derűs képzeletét, elbűvölő hangulatait az anekdotikus novella ragyogtatta fel. A tehetsége belső törvényei szerint alkotó nagy művész *formaösztona* nyilatkozott meg a műfajválasztásban (*A bágyi csoda, Az a pogány Filcsik, Az a Fekete Folt*).

Az anekdotikus novella klasszikus változatában az elbeszélő nem nyomul a szöveg előtérbe, pusztán a motívumok összefonódását indokolja, a novella kompozíciós egységét a kaland, a történet az események és helyzetek fordulatossá váltakozása biztosítja. A háttérben meghúzódó előadó mintegy formálisan összekapcsolja az eseményeket, tehát az elbeszélés felépítésében a narrátor személye nem játszik döntő szerepet.

26 FÜLÖP László, *Realizmus és korszerűség*, Budapest, 1987.

FÁBRY Anna, *Ciprus és jegenyék*, Budapest, 1987.

SZAUDEK József, *Őszi és téli utazások*, Budapest, 1980.

BORI Imre, *KRÚDY Gyula*, Újvidék, 1980.

ALEXA Károly, op. cit.

A szerző egyéni hangszínét, elbeszélői modalitását Mikszáth novellája avatja központi formaszervező elvvé. Elbeszéléseinek felépítését annak a fabulátornak a magatartása határozza meg, aki játszik az anekdotával, novelláiban tehát éppen azok a kitérők és epizódok a legfontosabbak, amelyekkel történeteit teletüzdeli. Mikszáth a szóbeliségben gyökerező műformát újíttotta meg. Még a reneszánsz korában is szervesen hozzátartozott a novellához az a közösség, amely előtt a történetet elmesélte az író. Az előadás tempója, az elbeszélő hanghordozása, a fordulatos történetvezetés a közönségre tett közvetlen drámai hatást szolgálta. A hallgatóságával együtt lélegző narrátor közvetlen jelenlétét az *elbeszélés dramatizálásával* teremti meg Mikszáth. A téma súlypontja tehát az elbeszélés módszereire tolódik át: a megformálásra, az alakításra, a modalitásra, mely a kifejező beszéd elve szerint az ősi történetmondó mimikáját, artikulációját, mozdulatjátékát, beszéddinamikáját adja vissza. A Mikszáth-elbeszélés digresszív szerkezete is ebben a nyelvjátékban rejlik. Eichenbaum nyomán narratívának nevezhetnénk Mikszáth novelláját.<sup>27</sup> Epikus kompozíciója, akárcsak a szkáz-típusú elbeszélés, magára a szüzsé motivációjára irányítja a figyelmet és nem a történetére. A szkáz-típusú narrációt dramatizáló stilizálás: az elbeszélés imitálása, a játékjelleget öltő fikcióteremtés a mikszáthi anekdotizmus egyik jellegzetes vonása. (Az így felfogott narrativitás fogalmának kifejtése természetesen önálló tanulmányt igényelne, hiszen ez az elbeszélésmód azért nem egészen azonos a fehér asztal melletti kedélyes kvaterkázással, a sokat emlegetett közvetlen életszerűséggel, a jovialis társalgó elbűvölő hangnemével.)

Magyaros észjárású, „vidéki zamatú” eredeti népi tehetség nem lépett fel a századvégi irodalomban, annál gyakoribbak azok a műkedvelők, akik a romantikus népszínművek kelléktárából vették elő zsáner-alakjait. Horváth János meghatározásának szellemében a népiesség fogalma nem meríthető ki a folklór irodalmi felhasználásával és az egyszerű köznép életének ábrázolásával, hanem mindenekelőtt hagyományfeltárást és tudatos értékörzést jelent. A magyar „*ethoszt*” képviselő kultúra eredményeinek számbavételét, áthasonítását és tudatos továbbfejlesztését, tehát eredendően nem művészetet értékelő, nem esztétikai kategória.<sup>28</sup> A századvégi alkalmazott művészetek, a festészet, a szecessziós építészet is sokat merített a folklórból, tehát tematikailag kapcsolódott a népies törekvésekhez, kultúrafelfogását, művészetszményét tekintve mégis lényegszerűen különbözött tőle, akárcsak a népeletet felfedező Justh regényekbe oltott szociáldarwinista karakterológiája. A tárgyalt korszak no-

27 EICHENBAUM Boris, *Az irodalmi elemzés*, Budapest, 1974, pp. 58–79.

28 HORVÁTH János, *A magyar irodalom fejlődéstörténete*, Budapest, 1976.

vellairódalma *A jó palócok* és a *Tót atyafiak* után fordult a nemzetiség-gekhez, a földrajzi és etnikai tájegységekhez, de Mikszáth, Petelei, Tömörkény és Papp Dániel kivételével a népies írók meg is maradtak a régió határain belül. A patriarchális idillt és a tanító célzatú anekdotát összeillesztő elbeszéléseikkel nem járultak hozzá az irányzat századvégi megújulódásához. A nyolcvanas évek végétől a regionalizmus valóságos hulláma öntötte el az irodalmat. Szana Tamás az újabb elbeszélőket bírálva hívta fel a figyelmet a tájirodalom veszélyeire: mióta Mikszáth „az előszeretett egy nemjével fordult szülőföldje, a palócföld felé, elbeszélőink közt divattá vált, hogy mindenki megénekelje azt a vidéket, ahol bölcsőjét ringatták”.<sup>29</sup> *A jó palócok* remeklését valóban egymás után követték a lokális színezetű, patriarchális idillek. Tóth Sándor műve, *A Jó erdélyiek* után jöttek Jakab Ödön *Székely históriái* és *Marosszéki történetei*, Benedek Elek és Palotás Fausztin elbeszélései. A kapitalizmustól érintetlen falu nemes, egyszerű érzéseket őrző világáról, tiszta erkölcséről készített idillek a századvégi családias biedermeier költészet érzelmes romantikájával vonhatók párhuzamba. Az élőbeszéd közvetlenségét imitáló regionális irodalom anekdotizmusában nem juthatnak szóhoz árnyaló lélekelemzések, hosszabb reflexiós betétek. Az átképzeléses előadásmód lényegét a falusi ember önszemlélete határozza meg. Az elbeszélés ily módon mindvégig a népi tudatvilág horizontján belül marad, következésképp a fabulátor szerepébe helyezkedő anekdotamondó nem teremthet távolságot az elbeszélte történettől. A könnyedén odavetett, frissen, fordulatosan elbeszélte történeteknek egyéni színt adhatnak a népies gondolkodás jól ellesett fordulatai, de a magyar karakter sok szeretetre méltó jellemvonása önmagában nem kárpótolhatja az olvasót a mélyebb mondanivaló hiányáért.

Az anekdota Tömörkény valamennyi novellatípusában szerkezetalakító hatású. A nyolcvanas évek elejének terméséből szép számmal említhetnénk Mikszáth közvetlen hatásáról árulkodó, tréfás ötletekre épített adomaszerű elbeszéléseket. Nyelvében, előadásmódjában Tömörkény nem mérkőzhetett Mikszáthtal. Gyakran jelentéktelen részletekkel bíbelődött, hogy egy-egy foglalkozást kedvére leírhasson, a „mellénykére való” történetet egész végekre mégsem sikerült kinyújtania (*A kalap*, *Bicskavásárlás*, *Hét szál gyertya története*, *Fölolvasás a gernyefalvi kaszinóban*). Tragikus végkifejlet felől komponált novelláiban a tanú-elbeszélő szerepébe helyezkedik, és szaggatottan, kihagyásokkal, kétsíkú eseménymondással, a közösségi ítéletet, vélekedést megszólaltató átképzeléses előadásmódban ismerteti a történet előzményeit. Írói közbevetései azonban elválnak a kórus szólamától, s a kilencvenes évek elejéről való

29 SZANA Tamás, *Újabb elbeszélők*, in „Magyar Szalon”, 1885, pp. 230–273.



novellákban olykor a szerepéből is kiesik: hosszadalmas magyarázatokba fog, hogy a falusi életkörülményeket, szokásrendet kevésbé ismerő olvasót tájékoztassa a népi tudatvilág különös törvényeiről. A kollektív bölcsességet, népi ítéletet és vélekedést személytelenül megszólaltató átképzéletes előadásmódban a szentenciázó megjegyzések a láthatatlan kórus beszédsíkjához tartoznak. Tárgyias, elemző modorú közbevetéseivel Tömörkény nemegyszer szertefoszlatta ezt az illúziót (*Rozált a halálbtró sarcolja*). Nyelvének átlényegülőképesége akkor érvényesül igazán, ha egyetlen tragédiával eljegyzett szereplő tudatvilágába helyezkedik, s szabad függő beszédben, átélő azonosulással teremti meg a szereplő gondolkodási folyamatát, a magatartás drámáját<sup>30</sup> (*Csöszhalál, Vándorló földek, Így volt rendelve, Faragó János megégett*).

Tömörkény és Bródy olykor az anekdotikus szerkesztésben rejlő *drámai lehetőséget* aknázza ki. Egyetlen feszült helyzetet ragadnak meg, a lehetőségig visszatartják, lelassítják, késleltetik a tragikus végkifejletet, majd váratlanul, drámai fordulatot hozó anekdotikus zárlatba futtatják a novellát (Tömörkény: *Megöltek egy legényt*, Bródy: *Egy tragédia*). Az anekdota szerkezete elevenséget és feszültséget biztosíthat a novellának, ha képes az író drámai jeleneteket, konfliktushelyzeteket teremteni, s az adoma derűs levegője helyett nyomasztó hangulat árad szét elbeszélésében. A vérbeli anekdotamondó, aki a nevetetés szolgálatába állítja előadását, csak akkor gyújtja be „időzített petárdáit”, amikor az olvasó érdeklődését már hathatósan felcsigázta, s a fokozás eszközeit teljesen kimerítette. Drámai hatást akkor válthat ki az anekdotikus építkezésű novella, ha a kitérések háttérében az író észrevétlenül készíti elő a csattanót, óvatos latolgatással késlelteti a végső fordulatot, majd váratlanul, meglepetésszerűen robbantja ki a tragikus eseményt.

Papp Dániel erkölcsi felindulása olykor nyersebb, kíméletlenebb megvilágításban mutatta be az élet visszasságait, a jellem hibáit, előadásmódja, bensőséges közvetlensége, egyéniségének alaphangulata mégis mindenre valamilyen groteszken derült színt vetett. A bácskai, bánáti táj, a délvidék bő termőtalaja volt az anekdotába illő külön alakoknak, a korlátolt nemesnek (*A zsárkováci tölgyek*), az élősdie megyei tisztviselőnek és dzsentrinek (*Az utolsó stáció, Az örökös tiszt*). A kolostorok zárt világában, a kanonoki házak rendjében, a papi hierarchiában Papp Dániel mindig meglátta és tolla hegyére tűzte a komikus figurákat (*A káptalani pontyok*). Előadásmódját nem a hüvösen ítélkező, keserű moralista hangja élteti, hanem a bujkáló irónia. Erőteljes, önfeledten mulattató humorát is megértő részvét járja át. Ritkán nyúl a máró gúny fegyvereihez, a fölényesen leleplező satírához. A lármás hétköznapok bajain felül-

30 NÉMETH G. Béla, *Századutóról – századelőről*, Budapest, 1985, p. 173.

emelkedett, mégis rezignált magamegadással nézte a nevetséges helyzetekbe sodródó kisember méltatlan vergődését, az élet furcsa ellentéteit, különös játékait. A szertelen képzeletű, képtelen túlzásokkal kacagtató, metsző satírártól visszatartotta belső egyensúlya, csendes világnézete. A kívülálló ítélkező pozícióját azért sem vállalhatta; mert szülőföldjén találta meg modelljeit. A helyzetéből adódó kettősséget hangulatteremtő anekdotizmusával oldhatta fel: rejtőzködő líráját és kitörni kész indulatát, a felemelő táj iránti szeretetét és közösségét féltő haragját egyszerre, megengesztelő derűvel szólaltathatta meg anekdotikus elbeszéléseiben.

Gárdonyit élete végéig kísértette a *Göre Gábor levelek* nyomasztó emléke. A kapitalista átalakulás második szakaszában felgyorsult ütemben fejlődő városok polgársága másfelől a régi viszonyokat konzerváló falu parasztsága között fennálló különbségeket, az életforma, a gondolkodásmód, a mentalitás szembetűnő ellentéteit, a tanyáról városba kerülő csetlő-botló paraszt komikus alakját Móra, Mikszáth és Tömörkény is megörökítette friss szellemességgel, szeretetreméltó humorral (Mikszáth: *Kaszát vásárló paraszt*, Tömörkény: *Bicskavásárlás*). A Göre Gábor-történetek védelmére azonban nem sok okot látunk: léhán mulattató anekdotizmusa, földhözragadt szemlélete, az alantastól sem visszariadó lapos szellemeskedése, leereszkedő modora nem képes megidézni a paraszti világ sajátos belső törvényeit, szokásrendjét, archaikus szemléletét, s afelől sem támadhatnak kétségeink – elfogulatlanul olvasva Durbints sógor, Göre Gábor és Kátsa cigány viszontagságos kalandjait –, hogy a Göre-levelek a századvégi népiességhez mérve sem jelentettek „előrelépést a valóság, az élet felé”.<sup>31</sup> Az *én falum* elbeszélései ugyanabból az alapélményből születtek, mint Gárdonyi népies hangvételű versei, az író mégis tüneményesen meghaladta az *Április*, a *Füzfalevél*, *nyárfalevél* érzelmes romantikáját, s a közvetlenül bölcselkedő publicista szűkös szemhatárán is sikerült felülemelkednie. Java novelláiban nem engedte szóhoz jutni a divatos eszmékkel viaskodó gondolkodót, az elfajult város bűneit ostorozó moralistát, a beteg civilizáció végnapjait hirdető prófétát s a romlatlan falusi élet nemes egyszerűségén, üdítő szépségén meghatódó szentimentalistát (*A falu lelke*, *Az a Hatalmas Harmadik*). A természetes élet ősi rendje után sóvárgó Gárdonyi a lelkében őrzött falu érzelmvilágát festette meg gazdag hangulatárnyalatokkal, bár egyazon alapszín változataiban. Sajátos szemléletét Schöpflin Aladár jellemezte találon, mikor azt írta róla, hogy az élet jelenségeit, „bizonyos szépség fényébe burkolva látta, a csúnya, elkedvetlenítő vagy felháborító dolgoktól elfordult..., a bánat nála szép bánat, a katasztrófa tragédiává szépül, a

31 KISPÉTER András, *GÁRDONYI Géza*, Budapest, 1970, p. 33.

bűn együtt jár a bűnhődéssel". Az *én falum* csendes lírai vallomásaiba olykor mégis disszonáns hangok keverednek, göregáboros szemléletű, főként mulattató, népszínműves anekdoták (*A nagy eff, Levél a kaszárnyából*).

Ambrus Zoltán novelláiban rendkívül fontos szerep jut a tárgyát főlényesen alakító mindenható narrátor eltávolító iróniájának. Hosszas meditáció közben olykor ő is a hallgatósághoz fordul, hogy a kifejezendő eszmét minél tökéletesebben megvilágítsa. Kedélyes, közvetlen, szellemes hanghordozása azonban a magabiztos előadói, nem pedig a felszabadultan mesélő elbeszélőé. Az anekdotikus szerkesztéstől tudatosan tartózkodott, noha egy-egy elbeszélésében ő is a csattanóra felépített klasszikus formát követte. Az Ambrus-novellisztika értékrangsorának legalsó szintjén helyezkednek el ezek a poénba futtatott anekdotikus történetek (*A Montbars-vívócsel, Levelek, Emberrablás, Az utolsó mohikánok*).<sup>32</sup> Novelláinak előadója majd mindenkor bizalmas közelségbe vonja képzelte hallgatóját, tehát látszólag a magyar epikus hagyomány anekdotikus örökségéhez kapcsolódik Ambrus, mese-alkatára, elbeszélésmódjára, emberlátására és nyelvére mégsem a természetes közvetlenség, a könnyedség vagy a plaszticitás jellemző.

A nemesi középbirtokosság pusztulása valóban komoly szociális, politikai problémát jelentett a múlt század végén, hisz egy régi közigazgatási hagyománnyal rendelkező osztály deklasszáldott, ezért is támogatta úgyszólván minden kormány az elszegényedő kisbirtokost. A dzsentri életformájának, ízlésének, társasági modorának, előkelő külsőségeinek, nemes tradícióinak a középrétegek körében – a századvégen – rendkívüli vonzereje volt. Ismeretes, hogy a századvégi új, szakképzett bürokrácia szemében és a politikai közéletben a középnemesség testesítette meg az úri magatartás mintáját. Az előkelő származású családok morálja, „pezsgő” kultúrélete ellenállhatatlanul vonzotta azt a jómódú verseci polgárfiút is, aki néhány évvel később mint a középosztály „nemes hagyományainak” őrzője a törzsökös magyarok „nemzeti írójává” vált. Herczeg Ferenc irodalompolitikai szerepvállalása, úgy véljük, önmagában még nem adna magyarázatot arra a hallatlan olvasói népszerűsége és a tehetsége valódi méretein jóval túlnőtt hatásra, melyet negyven kötetével kifejtett. Herczeget a „keresztény-nemzeti” kurzus irodalompolitikája utóbb valóban bálvánnyá emelte, a *Gyurkovics lányokat* azonban már a századvégen kézről-kézre adták a középosztályi olvasók. Herczeg napja kivált az előkelő szalonok, az úri kaszinók és a fensőbb körök lakosztályai fölött világított. A századelőn lelta meg igazi hangját,

32 LŐRINCZY Huba, *A novellista AMBRUS Zoltán indulása*, in „Irodalomtörténeti Közlemények”, 1986, 4, pp. 361–373.

az alkatához, életszemléletéhez legmegfelelőbb formát: az előkelő maliciával, visszatartott iróniával, mégis léha kedéllyel mulattató, felületes lélektannal beoltott, könnyű kézzel írt anekdotát. A középosztály önszemléletéhez és változó igényeihez idomulva rátalált az amúgy is kedvére való témákra: a férfi és nő kapcsolatára, a szerelemre, a kalandra, a hozománykergetésre, az érdekharcra, a temperált érzékiségre, amelyről fesztelenül, a művelt ember kellemes modorában társaloghatott olvasóival (*A rejtelmes őrnagy, Olga megöregszik, Mutamur, Egy kard-affair*). A népszerűség árján evező Herczeg ironikus lehetett, de a szatíráig nem merészkedhetett el, kiábrándult volt, de átsietett a tragédiákon, mindenben kételkedett, de szkepszisének nem adott távlatot. A konzervatív kritika dicsérő méltatásai formálták meg a józan, hűvösen fegyelmezett Herczeg Ferenc idolját. Érthető tehát, hogy a későbbiek során az előkelőség oly könnyen pózzá, a szenvtelenség erőltetett modorra merevedett nála.

A Nyugat első nemzedékének nagy formaújítói – a többi között Csáth és Kosztolányi – ismerik fel, hogy az elbeszélésvilágra reflektáló, poetikailag átértelmezett, ironikusan transzformált anekdota ráirányíthatja a figyelmet az archaikus műfajban megnyilvánuló valóság szemlélet torzító egyszerűsítésére és a poétikai alakítás módjaiban formát öltő írói gondolkodásmód avittságára, tarthatatlanságára. Ezúttal csak jelezni kívánjuk, hogy Csáth Géza az anekdotikus prózastílus átképzeléses előadásmódját ironikusan beépíti a közlési síkokat egymásra vetítő, vibrálóan többértelmű tárgyias lélekrajzi novella narratív szerkezetébe, s elsőrendű szerephez juttatja a jelentésalkotásban (*Anyagyilkosság*). A történet szereplőit megítélő láthatatlan közösség vélekedéseit, naiv észrevételeit látszólag elfogadja a háttérben meghúzódó narrátor, ám a tárgyilagos eseménymondást kísérő általános érvényű kijelentések, szentenciázó bölcselkedések fokozatosan, alig érzékelhetően elszakadnak az írói közléstől, majd a bevezető szövegrészekre visszasugárzó, végkifejlete felé haladó tragikus történet könnyörtelen iróniával telíti a kényelmes észjárás összefoglaló jellegű értékeléseit, a megbocsátás felé hajló közösség „józan” mérlegeléseit.

A szóbeliségben gyökerező műfaj kedélyességét, problémátlan világlátását a századfordulón Gozsdu Elek állítja ironikus fénytörésbe. Irodalomtörténetírásunk egybehangzó ítélete szerint az egykor modernnek számító intellektuális író a koreszmék mulandósága miatt napjainkra avultabbá vált kortársainál, mert írásművészetének jellegadó novellái – kiváltképp keretes elbeszélései – megfelelő epikai közeg híján nyílt tételábrázolatok. Más szóval olyan erősen visszhangozzák a bölcselkedők gondolatait, hogy esztétikai értelemben nem tekinthetők jelentős alkotá-

soknak.<sup>33</sup> Gozdsdu bírálóinak figyelmét feltehetően a szereplők életfilozófiai meditációi kötötték le elsősorban, s kevesebb gondot fordítottak az elbeszélések formanyelvének elemzésére – ezért azonosíthatók az írók hőseivel –, holott a művek egészéből kirajzolódó szemlélet minősége biztosabb fogódzót nyújthat világképi, poétikai következtetések levonására.

A *reflexív keretes elbeszélés* Gozdsdu Elek jellegzetes novellatípusa, de a századvégen úgyszólván minden elbeszélő élt ezzel a formával (Gozdsdu: *Egy falusi mizantróp, A veréb, Az étlen farkas, Egy néma apostol, Ultima ratió, Országúton*; Csáth: *Egyiptomi József*; Ambrus: *Góliáth, Zách Klára, Don Perez, Gyűlölet, A gombkötő, Keresztfiam, Boldizsár, Dalnokverseny*; Bródy: *Az albíróné, Tanulmányfejek, A szerelemről*; Thury: *A kávéház, A poff, Egy gyár története, Minden szerdán este*). A narrátor és a szereplő találkozását megjelenítő fikciós keret alkalmazása idejétműltnak tűnhetett már a XIX. század végén is. A magyar novellisták körében Turgenyev vadásztörténetei tették népszerűvé ezt a formát. A múlt századi író hagyományosan azzal alapozta meg elbeszélésének élethűségét, hogy szereplőként is fellépett a történetben. A korforduló írói közül a szerzői elbeszéléshez vonzó Bródy alkalmazta legszívesebben a valóság illúzióját felidéző poétikai eljárásnak ezt az ősi változatát (*Cras, Taragovics Tógyerek, Fehér egerék, Mefisztó barátom, Szerelmes halottak, A hűtlen férj*). Gozdsdu új értelmet adott ennek a látásmódnak teljesen elavult elbeszélésmódnak. Novelláiban is jelen van a narrátor, mégpedig olyan minőségben, mint a novellahős szavaiból kibontakozó történet meghallgatója, de közvetlenül, kizárólag a keret-részekben reflektál az elhangzottakra. Nemcsak a narratori beszédhelyzet alakítja a reflexív keretes elbeszélés szerkezetét, hanem a novella középpontjában álló eszmei, erkölcsi, lélektani probléma is. A szereplő többnyire a végki-fejletről visszatekintve számol be élete sorsfordulatáról. A novellabetétben elhangzó életfilozófiai vallomás a szereplő személyiségváltozásához vezető drámai felismerésfolyamat összefüggéseit értelmezi, így módon az analitikusan felépített történetben kompozíciós szerepet kap az eszmélkedő hős értéktudatának alakulása.

Gozdsdu nem értelmezi a novellabetétben elmesélt, példázatos történetet, tartózkodik az összefoglaló narrátori jellemzésektől, pusztán sejtető utalásokkal, hangulatszimbolikus leírásokkal minősíti az elbeszélő illetékességét. Jelenetszerűen komponált fabuláris keretben lépteti fel a szereplőt, tehát az olvasó közvetlenül ismerkedhet meg a vallomást tevő hős elbeszélőhelyzetével. Gozdsdu minden esetben távolságot tart modern

33 FÉJA Géza, *Nagy vállalkozások kora*, Budapest, 1943. – LOVASS Gyula, *GODZSU Elek egy századvégi elbeszélő*, in „Vigília”, 1942, pp. 226–230. – REISZ Mihály, *GOZSDU Elek*, Budapest, 1941, p. – NÉMETH G. Béla, *Türelmetlen és késlekedő félszázad*, Budapest, 1971, p.

„Tantaluszainak” öngazoló vallomásától, de nem helyezkedik a fölényesen leleplező erkölcsbíró szerepébe. Vezeklő hősei tudatuk alján feloldozást remélnék hallgatójuktól, de a novellákból egyértelműen kitűnik, hogy védőbeszéddé hangolt életgyónásuk egyetlen alkalommal sem indítja gyengéd részvétre az író. Novelláit alighanem azért kárhoztatták többen is tételszerűségükért, mert keretes elbeszéléseit rejtett önvallomásként fogták fel. Bírálónak figyelmét elsősorban a szereplők életfilozófiai meditációi kötötték le, holott a keretes elbeszélések monologikus szövegeiben megformálódó későpozitívista világszemlélet semmiképpen sem azonosítható avval, amelyik a művek egészében megnyilatkozik. Gozdsu sohasem közli a gondolatait közvetlenül, a maguk elvontságában, hanem lehetőleg árnyalatokkal sugalmazza, hogy szereplői következetlenek az önvizsgálatban: jobbára az erkölcsi felelősség terhét vetnék le magukról, midőn irányított vallomásukban biológiai, szociológiai törvényekkel igazolják elvtelen magatartásukat. A szó eredeti értelmében moralista író nem fogadja el azt az erkölcsi nihilizmust, mely a létharc egyetemességét hirdeti, s félreérthetetlenül jelzi azt is, hogy modern „Tantaluszait” az öngazolás alig leplezhető szándéka vezeti mondanivalójuk megfogalmazásában. Reflexív keretes novelláinak szereplő-narrátorai kerekded, anekdotikus elbeszélésben formálnák meg a maguk sorstörténetét, az író azonban szándékoltan fellazítja a kompozíciót. Távolságot teremt az önvizsgáló észjárással felépített fabulától, a megvilágító erejű példabeszédekben kifejtett anekdotikus világértelmezéstől. A szereplő torzító perspektívájából jelképes értelművé emelt históriát megfosztja különösségtől, s megkérdőjelezi annak az öntanúsító életfilozófiai vallomásnak az emberi hitelét, erkölcsi érvényességét, mely naiv, közhelyes anekdotába oldja a pozitívizmus eszmerendszerét. Meghasonlott, mentségeket kereső szereplői szeretnék elkerülni, hogy erkölcsi ítéletet mondjanak felettük, ezért menekülnek az önfeltárás elől anekdotikusan leegyszerűsített történelmi, filozófiai magyarázatokba, céltudatosan megkomponált védőbeszédbe. A gépies okságfelfogás önkényes logikájára épített történetek homályban tartják a szereplők valódi indítékait, eltitkolt érzelmeit. Végtelenül sivár életfilozófiájukat maximákba, szentenciákba foglalják, s az így felfogott társadalomtörvények érvényességét kiterjesztik az egész emberiségre, hogy levessék magukról az erkölcsi felelősség terhét. Életformájuk, értékrendszerük és gondolkodás módjuk szuverenitásáról szeretnék meggyőzni nyugtalanító szótlanúságba burkolózó hallgatójukat, s ennek érdekében mozgósítják a fabula lényegkiemelő, elvonó tulajdonságait. Általánosító példázatszerűségével igazolják elvtelen magatartásuk erkölcsi érvényességét. A szerephelyzetbe kényszerített elbeszélő a maga „anekdotikus” modorával bizalmas közelségbe vonja hallgatóját, hogy

együttérzésre hangolja – az író mégsem vállal közösséget vele. A meg-  
hökkent történetmondó folyton önellentmondásba téved: mentegetődző  
reflexióiból kitűnik, hogy az író rosszálló megjegyzéseivel időnként  
megszakítja moralizáló okfejtését, leleplezi a színjátékot, s elhatárolja  
magát a kedélyeskedve szemethunyó öinigazolástól (*Egy falusi mizant-  
róp, Étlen farkas*).

Az anekdotikus életszínterek lehangoló látványát nyújtják Gozsdu no-  
vellái. Az urambátyámos dzscentri-világ düledező színpadai, kopott dísz-  
letei, száralmas ceremóniái az egykor gazdag, bensőséges életforma szo-  
morú pusztulásáról adnak hírt. Gozsdunál nemcsak az ironikus hanghor-  
dozásban és az ellenpontozó szerkezetalakításban kap szerepet az átér-  
telmezett, transzformált anekdota, hanem a szándékoltnan elnagyolt lélek-  
rajzban is. A beszűkült horizontú külön figurák létformáját, sorsképle-  
tét egyetlen anekdotikus jellemvonással ragadja meg, s az anekdotába il-  
lő hős éppen ezáltal nyeri el a maga torzítatlanul kisszerű arányait. Az  
elszegényedő középbirtokos nemesség létmódjához szervesen hozzátar-  
tozott a közösségi nyelvjáték, a régi világot verbálisan újjáteremtő anek-  
dotamondás. A szorongását leplező kedély a védett otthonosság érzetét  
adó társaskörök elzárt szigetére húzódott vissza. A történelmi jelenlétét  
elvesztítő osztály – jelentől megváltó emlékidézésével – virtuális valósá-  
got alkotott magának. Bensőséges életliturgiát, szokásrendet, életmintát  
alakított ki, s az adomázó társalgás, a nyelvjáték íratlan szabályrendsze-  
rét teremtette meg. A sugallatos, metaforává átlényegített anekdotikus  
élethelyzet hangulat-szimbolikus leírásával Gozsdu az idő kárvallottjai-  
nak helyzet tudatát, léthatangulatát, hanyatló belső sorsát vetíti elénk (*Nem-  
es rosszda*). A novella lefokozott cselekménye, állóképszerű helyzetraj-  
za az állandóság, a mozdulatlanosság, az időtlenség, az örök egyformaság,  
a mindent hatalmába kerítő enyészet képzetét kelti, nyomasztóan zárt  
térdimenziója a bekerítettség érzetét, a benne meghúzódó egzisztenciák  
csüggesztő távlatatlanságát idézi. A tiszta elbeszélés szerepét lefokozó  
novella középpontjában atmoszférateremtő környezetrajz, életképbe ve-  
tített lélekállapot és léthatangulat, jelképesen elszigetelt statikus helyzet  
áll. Az anekdotikus hangnem-novellának egyéni színt adó hatóelemek –  
az élményt önmagához hasonító elbeszélői magatartásra, a derűs, közvet-  
len, bensőséges hanghordozásra, a modalitásban megnyilvánuló szemé-  
lyességre gondolunk itt elsősorban – szinte teljességgel hiányoznak az  
ilyen típusú transzformált anekdotából.

Az epizodikus tördelt kisforma az „egész” ábrázolásáról rezignáltan  
lemondó író megrendült valóságtudatát, a világ esztétikai újratemtésé-  
vel szemben támadt kételyeit jelzi. Azt azonban az anekdota íránt elkö-  
telezett olvasó empátiájával sem állíthatnánk, hogy a századvégi magyar

globus anekdotás mozaikrajzaiban a szkeptikus korézés jutott volna kifejezésre. Az anekdoták inkább fölényről és önérzetről, magabiztos, képtelmentes, pozitív világszemléletről árulkodnak. A korfordulón kevés író ismerte fel az anekdotában rejlő korszerű prózapoétikai lehetőségeket, holott az önfeledt mesélés mögött félelem is lappanghat, a kiüresedett ég alatt bekerített otthont kereső ember szorongása is hangot kaphat. Az anekdota Gozsdu novelláiban, majd Krúdy borzongató atmoszférájú regényeiben válik az időből kihullott dzsentri védekező formájává.

Az anekdotikus hagyományból Móricz felé is vezetnek utak. Tragikus sorsfordulatot hátra vető, anekdotikusan poentírozott, csattanóra felépített novella-kompozíciója a történetközpontú, egy pont felé tartó, pergő ritmusú anekdota tömörebb változatával áll genetikus kapcsolatban. A *korforduló* novellairódalma mégsem igazolja irodalomtörténetírásunknak azt a tételét, hogy az újkori lélekábrázolás és intellektualitás a drámai hangolt anekdotikus elbeszélésben jelentkezett legelőször.<sup>34</sup> Nekünk legalábbis úgy tűnik, hogy a történet belső drámaiságát fokozó anekdotikus elbeszélés nem járult hozzá döntő módon a századvégi lélekábrázolás megújulásához.

A személyiség rejtett dimenzióit, a magatartás, a viselkedés belső indítékait, a jellem mélyszerkezetét a *tárgyias lélekrajzi novellák* ragadták meg korszerűen. Ha mármost arra vetünk egy pillantást, hogyan kapcsolódik a lélekelemző széppróza értékesebb változata az epikai tradícióhoz, akkor azt láthatjuk, hogy mindenekelőtt az anekdotikus prózahagyománytól és az érdekes történetet fordulatosan elmesélő klasszikus novellaformától távolodott el, és – a korforduló megváltozott emberképeinek és új létmagyarázó elveinek jegyében – átértelmezte az epikai alaptényezők jelentésképző szerepét. Drámai életjelenetezésre komponált előtér szerű narratív egységei létében mutatják meg a szereplőt, a szubjektív elbeszélés értelmező reflexiói és közvetlen jellemzései helyett tehát az objektív jellemábrázolás poétikai hatásformáit juttatják érvényre. A szereplőkben végbemenő lelki átalakulásra az egyenes beszédben visszaadott dialógusokból következtethet az olvasó. A fordulat nem a cselekmény szintjén következik be, hanem a hősök gondolkodásában, szellemi, lelki átváltozásában. A szereplők elbeszélői szólama mögé húzódó narrátor nem avatkozik be a lélektani folyamatokba, a belső sík átfordulását eredményező esemény előzményeinek és következményeinek árnyaló bemutatása és sokoldalú motiválása helyett arra szorítkozik, hogy leírja a párbeszédhelyzet körülményeit. A szereplő gesztusaira és a helyzetrajzra összpontosító narráció tehát nem motiválja, hanem csak sejteti, sugalmazza azt a belső, lelki történetet, melyet a novellában egy jelképesen elszigetelt cse-

34 DIÓSZEGI András, *Megmozdult világban*, Budapest, 1967.



lekménysor hordoz. Az objektív-drámai módszerű lélektani megvilágítás felszabadította a novellát a kisformába erőszakolt értekezések fárasztó analízisei alól (Petelei: *A könyörülő asszony, Székek, Balogh Eszti element*; Gozsdu: *Spleen, Nirvána*; Herczeg: *Jancsi mamája*; Ambrus: *A szegény Király Feri, Az igazi, Tél, Párják, Temetőben*; Csáth: *Tor, Kis Emma, Anyagyilkosság*). A történetszerű jelentésalkotástól eltávolodó, tárgyias lélekrajzi novellának az a másik, szembeötlő jellegzetessége, hogy az összefüggően elbeszelt oksági rendben kibontakozó epikus folyamatba olyan hasonlatvivő szerepű – érzelmek és gondolatok metaforájaként működő – cselekményelemeket iktat, melyek viszonylagossá teszi a célelvű történésorban kibontakozó metonimikus jelentést. Más szóval a külső cselekmény, a hasonlóságon alapuló asszociatív jelentéstársítással, a hős lelki történetének a hordozójává válik. A tárgyias lélekrajzi novella írója a lelki történet megjelenítésében, a szereplők tudatának leképezésében a belső nézőpontokat érvényesítette, tehát a narrátor autonómiájához kötött elbeszélőforma szubjektív ítéletalkotása helyett különféle értékrendszereket tükröztetett egymásban. Tartózkodott a mindenható elbeszélő összefoglaló jellemzéseitől, a novella narratív szerkezetéből fokozatosan kiiktatta az ellentmondásokat feloldó autochton szerzői tudatot, s ily módon az olvasót saját megfigyelőképességére utalta.

Ezeknek a kérdéseknek a tárgyalása azonban már egy újabb tanulmányra, a lelki élet megismerését feladatul választó századvégi elbeszélés elemzőjére vár.

István Dobos:

## LA NOUVELLE ANECDOTIQUE AU TOURNANT DU SIÈCLE\*

La présente étude passe en revue L'histoire de la nouvelle hongroise à l'aide aussi des principes de la poétique historique à partir des années quatre-vingt du siècle dernier jusqu'à la première décennie de ce siècle. Alors nous n'avons pas examiné la prose de la première génération de Nyugat. Nous analysons une période typiquement transitoire, dont la description méthodique du point de vue des types de genre et de poétique de prose n'est pas encore faite. On pourrait caractériser authentiquement les conditions changeantes de la compréhension historique de la nouvelle anecdotique de la fin du siècle dans les cadres d'un examen de réception analytique qui prend en considération à la fois des aspects de la sociologie littéraire et de la hermeneutique. Dans la présente étude on n'avait pas la possibilité de le faire complètement. On se bornait à revoir la conception littéraire de cette période dans des aspects de la critique. On voulait démontrer dans l'analyse poétique comment les différents types de la nouvelle anecdotique étaient reçus par les critiques.

Extrait de la thèse de doctorat universitaire intitulée:

Types de nouvelle du tournant du siècle hongrois

## A LÉLEKTANI REGÉNY

### Egy félszázad magyar kritikájának tükrében

#### *A kezdetektől a századelő sokszínűségéig*

A regény műfajtörténetének világirodalmi és hazai kronológiáját a párhuzamba állító s a szembeesítő áttekintés lényegében kétféle időszámítás alkalmazásával jelenítheti meg. A fejlődési folyamatok a magyar műfajtörténethez viszonyítva alapjában más időrend szerint játszódtak le Európa nagy nemzeti irodalmaiban. Az 1830-as évek elején megjelenő társadalomrajzi és történeti tárgyú regényeink nyilvánvalóan mutatják az aszinkroniát, s ez a szembeesítő fáziskésés a későbbi évtizedekben is megmaradt. Regényfejlődésünk eredendő megkésettsége és felszámolhatatlan lépéshátránya magától értetődően nehezítette és késleltette a műfajról való elméleti és kritikai gondolkodás kibontakozását is.

Mindezek ellenére már a reformkor kritikátörténetében elkezdődött – a születőben levő magyar regényirodalommal mintegy párhuzamosan – a műfaji kérdések taglalása, leginkább Bajza Józsefnek *A regény-költészetéről* (1833) című jelentékeny tanulmányával, vagy az *Abafi*-t méltató, a regényliteratúránk első önálló lépéseit figyelő Szontagh Gusztáv írásaival. Az 50-es évek elején Kemény Zsigmond *Eszmé a regény és a dráma körül* (1853) című értekezésében és több esszéjében azzal a reménykedéssel töpreng „a szabálytalan, a legformátlanabb alakú” műfaj jellegéről s törvényeiről, hogy a mi regényírásunkban is hamarosan eljön a „nagy reformok” s a „terjedés” és az „emelkedés” ideje. Az Arany szerkesztette *Szépirodalmi Figyelő*, s a *Koszorú* értekezői világirodalmi távlatba állítva keresték és vizsgálták a magyar regény irány- és eszményválasztási lehetőségeit, vitázó és tisztázó hevülettel.

Már az 50-es évek közepétől kezdve látható volt, hogy a legjelentősebb kritikusok a különféle uralkodó világirodalmi áramlatokat is a regény nemzeti jellegének érdeke és kialakulása felől nézve ítélték meg, ebben a keretben gondolkodtak a romantika és realizmus választójairól, s ennek fontos részeként az emberszemlélet és a lélektani módszer problémáiról is. Jól példázhatja ezt Gyulai Pál munkássága, amelynek egyik leglényegesebb elemét épp az erkölcsi elvű ember- és világképre alapozódó lélektani realizmus lehetséges mintáinak körvonalazása adja. Felfo-

gásában – így a pszichologikum ábrázolhatóságának kifejtésében is – voltak a redukáló és kizáró normativitás klasszicizáló elvének képviselői. A jelző gondolatok, ám azt mégsem tagadhatjuk, hogy regénykritikai nézetei és műelemzése a romantika ellenében a realista elemző ember-szemlélet és lélektaniség irányába mutattak, s így a pszichológiai ábrázoló törekvések teljesebb kifejlődését szorgalmazták, a megvalósult modellek közül főként a Kemény Zsigmond-i regénytípust emelve magasra. A Jókait sokban Gyulaihoz hasonlóan bíráló és Keményt hasonlóan nagyra tartó Péterfy Jenő esszéiben még fontosabb szerepet kapott az analitikus lélektani regényváltozat, s a pszichológiai látásra és módszerre összpontosító műértelmezés és irányzatmegítélés az értékmeghatározásban is vezető szempontként tűnt fel. Gyulai is visszatérően hangoztatta a motíváltság s az elemzésen nyugvó lélektaniség fontosságát, Péterfy pedig még inkább úgy gondolta, hogy a pszichológiai emberkép kiderítésénél előbbre való vizsgálati és értékelési elve nemigen lehet a regény-kritikusnak.

Gyulai, majd Péterfy a félmúltbeli s a kortársi magyar regény anyagából mindenekelőtt Eötvös, Jókai és Kemény munkásságát választották ki, az ő művészetük éles különbségeinek jellemzésére törekedtek, s ezeket az életmű-elemzéseket kapcsolták össze a világirodalmi tájékozódással, az európai regény iránymutató fejleményeinek értelmezésével. A századvég új kritikusai, akik főként *A Hét* körül sorakoztak fel – s az elődök közül kivált Péterfyt tisztelték –, részint a modern társadalomkritikai-polgári realizmus újabb törekvéseinek hazai megjelenését várták és figyelték, részint már a klasszikus realizmuson túlmutató irányzatok születésének s terjedésének friss tapasztalatait is megpróbálták beépíteni gondolkodásukba. Az ő érdeklődésüknek a középpontjában nem a Jókai-Kemény problémák álltak, inkább az itthoni műfajtörténetben fellépő fiatal nemzedék útkeresését követték nyomon. A nemzedékváltást átélő bírálók – Ignotus, Ambrus Zoltán, Osvát Ernő – írásai jócskán alatta vannak annak a színvonalnak, amelyet a regénnyel foglalkozó Péterfy elméleti és történeti gondolkodása képviselt. A lélektani szemlélet és módszer kérdéseinek újragondolásában sem voltak igazán következetesek és mélyrehatóak. Esetenként így is figyelemre méltó érzékenységgel reagáltak a századvégi magyar regényfejlődés gondjaira. Az idézhető példák sorából itt Ambrus Zoltán *Szent Péter, az esernyője és még valami*<sup>1</sup> című nevezetes cikkét emeljük ki, vele illusztrálva a századvégi új generáció látásmódját. A nemzedék regényírásában is jelentékeny szerepet játszó Ambrus Gogol és Tolsztoj műveire hivatkozva, a kortársi francia, német, olasz, spanyol epika friss értékeit, „az emberi lélek mélységeiben” járó

1 AMBRUS Zoltán, *Szent Péter esernyője és még valami*, in „A Hét”, (1859).

„északi írók” eredményeit méltatva teszi fel a számonkérő alapkérdést: „Kinek könyveiben keressük a mai Magyarországot?” Azokban a regényekben semmiképpen – válaszolja –, amelyek „Trenk Frigyes változatos kalandjaival mulattatnak..., vagy egy esernyő hányattatásait mesélik el”, bármily pompás előadásban. Az ily típusú alkotások – fejtegeti – „kiváltképp a naiv lelkeket érdeklik, s óvatosan hallgatnak arról, ami a felnőtt embert szokta érdekelni”, ezért szembetűnően időszerűtlenek, hiszen „éppígy, majdnem szóról szóra ekképpen megírhatták volna a harmincas években.” A mese s az anekdota helyett a „komolyságot”, a „mélységet” igényli kortársaitól Ambrus Zoltán, s ebben az igénybejelentésben egyaránt benne rejlik az új társadalmi folyamatok tükröztetésének, a súlyos erkölcsi és lélektani életjelenségek ábrázolásának szinte követelő sürgetése is.

Kritikatörténet-írásunk még nem mérte fel a századelő magyar irodalomkritikájának összes tartományát, így a korabeli regényszemlélet kritikai kifejeződéséről sem lehet teljes képünk, amelyre átfogó ítéletek alapozódhatnak. Az előzetes részkutatások leginkább arról szóltak, hogy az első Nyugat-korszakban megélné a kritikai élet, fellángoltak a régi és az új irodalomfelfogás közötti polémiák, megújult az irodalmi tárgykörű esszéírás, ugyanakkor az irodalom reneszánszát egészében mégsem követte az elemző kritikai munka hasonló erejű kibontakozása. Az új művek és jelenségek módszeres elméleti vizsgálatára alig-alig került sor egyidejűleg, az esztétikai gondolkodás gyenge maradt, a korszakváltást kezdeményező irodalom – a nyugatos modernség – teoretikus-kritikai önmeghatározása, a reflexív tudatosítás megrekedt a részlegességben s a töredékességben. Elégedetlenség sugárzott a Nyugat legjobb műbírálóinak helyzetfelméréseiből is: Schöpflin éppúgy elmarasztalóan nyilatkozik (*A magyar kritika*, 1913), mint Babits (*Kritika*, 1917) az irodalmi bírálat állapotáról. Schöpflin az elmarasztalást az irodalomtörténeti munkára is kiterjesztette – „A mi irodalomtörténet-íróink... egyenest elriasztják, azaz elriasztanák, ha lehetne, az olvasót az egész mai irodalomtól, amelyet elfogult jelszavak alapján, egyetemes anatómia alá vetnek” (*Magyar irodalomtörténet-írók*, 1910) –, s utólag (*A magyar irodalom története a XX. században*, 1937) is úgy látta, hogy ezen a téren a Nyugat sem tudott megfelelni a követelményeknek, a folyóirat „kritikai része nem éri fel súlyban és tartalomban a szépirodalmi részét”, vagyis „kritikai reliefje nem olyan erőteljesen kidomborodó, mint a szépirodalmi.” Ilyen körülmények között az egyes műfajok fejlődési sajátosságainak történeti s kritikai bemutatása sem lehetett teljes körű a századelőn, s azt is megérthetjük, hogy a korabeli regény alakulástörténetének ábrázolása hiányokról árulkodik. Regényírói irányzatok és regénytí-

pusok körképszerű leírását nem kapjuk meg az irodalmi progresszió kritikájától. A lélekábrázoló regényepika új útjairól sem készült részletes térkép. Ebben a hiányhelyzetben természetesen még becsebbek lehetnek számunkra a műfajszemléletbe valamelyest mégis bepillantást engedő részletek, a többé-kevésbé beszédesen informatív kritikátörténeti adalékok.

A századelő új magyar irodalmának Schöpflin Aladár volt a legjobb elemzője, s az újító irodalmiság eredményeinek számontartójaként, progresszív gondolkodóként a regény változásairól is ő adta a viszonylag legteljesebb képet. A regénykritikus Schöpflin folyvást hangoztatta, hogy a műfaj csak akkor újulhat meg, ha témakezelésben, valóság szemléletben, mondanivalóban és formateremtésben egyaránt el tudja hagyni az elődök által járt utakat, függetleníti magát a megkötő hagyományoktól, és az epikai realizmus új változatainak kimunkálására, a magyar élet minél teljesebb körének ábrázoló bemutatására vállalkozik. Ebben a műfajmegújítási folyamatban mindig roppant fontosnak gondolta az „új lélektani tudat” követelményeihez igazodó emberszemlélet és lélekrajzi módszer érvényesülését, az írói pszichológia radikális megújulását. Várta és mind egyre sürgette a társadalomrajzi-korábrázoló regényepika szintetikus és monumentális alakzatait, s ennek az újfajta realizmusnak mintegy a részeként képzelte el a pszichológiai ábrázolás reneszánszát, a lélektani gondolkodás folytonos gazdagodását.

Kritikáiban és áttekintő műfajszemléiben – a tízes években – a korrajzi és társadalomkritikai szempont mellett elsősorban a lélektani jelenségek és eredmények kimutatása volt a vezető elve, fő jellemzési és értékelő eljárása. A pszichológiai szempontú közelítést műfajvizsgálatainak egyik állandó elemeként emelhetjük ki. A *Nyugat* előtti nemzedék regényírásával nem utolsósorban azért volt elégedetlen, mert gyengének és jórészt érdektelennek találta a nyugatos fiatalok elődeinek elbeszélői pszichológiáját. Ambrus Zoltánhoz kivált azért vonzódott – némileg talán értékelési túlzások árán is –, mert úgy látta, hogy a századvégiek közül mindenekelőtt a *Midas király*, a *Solus eris* alkotója „emelkedett vissza” az Eötvös és Kemény által képviselt szintre, mégpedig leginkább annak folytán, hogy „a pszichológiai belátás szokatlan erejével tudja ábrázolni a lelkekben végbemenő legbensőbb folyamatokat.”<sup>2</sup> Az új nyugatos pályakezdők munkásságában felfedezte „az intellektuális nyugtalanság” szellemét és a „lelki érzékenység” jeladásait, s úgy látta, hogy a fiatal regényíróknak ez a nyugtalansága és érzékenysége „egyfelől élesebb társadalomkritikában, másrészt mélyebb lélektani betekintésre való törek-

2 SCHÖPFLIN Aladár, *Szépirodalmi szemle*, in „Huszadik Század”, I (1913), pp. 494–502.

vésben nyilvánul meg." Az epikusokat a szellemi kíváncsiság az emberi magatartás és cselekvés különféle fajtáinak elemző vizsgálatára sarkallja, s az okok és magyarázatok keresése során „a lélek mélységeibe” való behatolásra készíti, a „lelki komplikációk” merész és újszerű megjelenítésére ösztökéli.<sup>3</sup>

Schöpflin meggyőződéssel vallotta, hogy a pszichológiai jellemábrázolás ilyesfajta elmélyítésében és gazdagításában kell keresni az új regényíró nemzedék egyik legnagyobb érdemét. Fordulat értékű fejleménynek minősítette ezt a nemzedéki kezdeményezést. Minden szempontból Móricz és Kaffka korai alkotásait tekintette a századelő reprezentatív műfajtörténeti értékeknek, s az értékmeghatározásban előkelő helyre tette a Móricz- és a Kaffka-regények pszichológiai értékeleinek hangsúlyos kiemelését. Senki nem világította meg nála élesebben és sokoldalúbban a móríci regényírás újszerűségét, s olyan kortárs elemző sem akadt, aki jobban látta volna ennek az újszerűségnek a lélektani emberszemlélet körébe tartozó komponenseit. Újra és újra hangsúlyozta, hogy a „parasztnaturalistaként” elkönyvelt epikus nálunk a tízes évek elején mennyire újszerűen hathatott lélekábrázolóként is, elsősorban a szűk térre korlátozott, a korlátozó viszonyok szorításából kitörni próbáló vívódó hősök „lelki komplikációinak”, örvénylő „belső életének” eladdig ismeretlen mélységekig hatoló, a lélektani jellemfelfogás korábbi sémáit oly bátran szétrobbantó megjelenítésével.<sup>4</sup> A nemzedéktárs Kaffka Margit lélekábrázolása nem volt oly provokatívan és felforgatóan merész, mint a vitalisztikus-biologisztikus móríci pszichológia, de Schöpflin a *Színek és évek* s a *Mária évei* alkotójában is felfedezhette az újfajta lélektaniság egyik fontos századeleji példáját. Nemcsak a „mindent látó kegyetlenséggel” rajzoló társadalomfestőt becsülte az írónőben, hanem a női sorsok páratlan ismerőjét, a lelki élet analitikus ábrázolóját, a pszichikum rétegeinek egyéni nézőpontú feltáróját, a „minden oldalról való megvilágítottságban előttünk álló” személyiségtípusok nagy tehetségű életre keltőjét is, akinek főként első két regényében „a pszichológiai rajz szempontjából” is kiemelkedő értékeket lehet felfedezni. Műfajtörténetileg nem utolsósorban épp ezért állította a *Színek és évek*-et s a *Mária évei*-t a *Sárarany*, az *Árvalányok*, *A galamb papné*, *Az Isten háta mögött* vonulatával egy sorba, a korszaknyitány bizonyítékaiként.<sup>5</sup>

3 SCHÖPFLIN Aladár, *Az új magyar irodalom*, in „Huszadik Század”, (1912), pp. 624-644.

4 SCHÖPFLIN Aladár, *Móricz Zsigmond*, in „Nyugat”, 4, II. (1911), pp. 873-881.

5 SCHÖPFLIN Aladár, *Kaffka Margit*, in „Nyugat”, 5, II (1912), pp. 934-944.

Schöpflin az új lélekábrázoló törekvések kezdeti eredményeinek érzékeny megfigyelése és hangsúlyozó regisztrálása révén is kiemelkedett regénybíráló kortársai közül a századelő magyar kritikátörténetében. Ő látta a legjobban, hogy a műfaj modernizáló megújításában elsőrendű szerep jut a pszichológiai emberkép átalakulásának.

Mások eleve kevesebbet foglalkoztak a regényírás bontakozó újabb fejleményeivel, s ha szóltak is a változásokról, a lélekrajzi közelítésmód érvényesítésében korántsem voltak annyira határozottak, mint Schöpflin Aladár. Ennek ellenére a századelő szépíróinak és kritikusainak egy-egy írásában olyan adalékokat is találhatunk, amelyek arra utalnak, hogy a lélektani szemlélet és a pszichológiai ábrázolásmód némely jelensége és problémája a kortársak körében is figyelmet ébresztett, érdeklődést keltett. Különbőféle tárgykorú esszébe szőtt utalások és önálló regénybírálatokból kiemelhető érvelések egyaránt beszédes információkat adhatnak a regény és a lélektaniség kapcsolatára figyelők gondolkodásáról, ha rendszerint töredékesek is ezek a közlések. Azt mindenesetre tanúsíthatják, hogy a század eleji korforduló értelmezéséből, a korszak irodalomtudatából nálunk sem hiányzott az új pszichologizmus fontosságának belátása.

Egyik-másik fiatal író megnyilatkozása a tízes években hazai adalékokkal is igazolni látszik annak az általánosabb érvényességű tételnek a jogosultságát, hogy a századelőn „a lélektan a tudományok tudománya” (Németh G. Béla), s ez a meggyőződése sokaknál kivált a freudizmus szerepének fölértékelésével kötődött össze. Nemcsak Kosztolányi vélte úgy, hogy akkortájt „történt meg az új lélektan döntő felfedezése”, vagyis az „öntudatunk küszöbe alatt” rejlő „irdatlan terület” létezésének freudista tudatosítása. Egyebek közt Csáth Géza volt az, aki a freudi színezetű pszichiátriai szakmunkák mellett több írásban is arról értekezett, hogy a lelki élet megismerésében fordulóponthoz érkezett a kutatás és gondolkodás. „A pszichológia most épül igazi tudománnyá. Tudománnyá, amely úgy viszonylik a régi pszichológiához, mint a Linné természetrajza a modern fejlődéstani alapokon kiépült természetrajzhoz” – szögezte le 1913-ban.<sup>6</sup> Egy évvel később két esszéjében is (*A lelki élet alaptörvénye, A tudományos megismerés útja*) konkrétan a freudizmusról beszélt. A pszichoanalitikus kutatás előtt – fejtegette – „a pszichológia a legutóbbi időkig... csak a geocentrikus asztronómiával egyenrangú tudomány volt.” Majd hozzátette: „A modern természettudományi megismerés útját három név jelzi: Kopernikusz, Darwin és Freud. Ez a három elme az életről, a világról való megismerésünket végleg a helyes

6 CSÁTH Géza, *A vallások és a mítoszok pszichológiája*, in *Ismeretlen házban*, Újvidék, Fórum, 1977, I-II.



útra terelte...” Vagyis Freud felfedezése „döntő és határjelző az összes tudományok történetében...”

A lélektaniség elvét lényegesnek minősítő korabeli regénykritikai gondolkodásban az effajta freudizmus-kultusz nincsen jelen, jóllehet egy-egy regény értelmezésében fel-felbukkan a freudi ihletettség megfigyelése és értékelése. *A gólyakalifá-ról*<sup>7</sup> szólva például Schöpflin azt állapította meg, hogy a mű a „mély-pszichológia” területeire vezető lélekábrázolás, Kassák Lajos pedig erős rosszállással jelentette ki – egyébként tévesen –, hogy Babits kisregénye szerinte pusztán a freudizmus illusztrálása, annak mintegy egyszerű irodalmi népszerűsítése.

Schöpflin esszéi mellett igen kevés olyan írást találhatunk a korban, amely a századeleji regényfejlődésről összefoglaló képet szeretne nyújtani, de a szórványos példák egyik jellemzője éppen az, hogy vizsgálati szempontjaik sorában megel lehetjük a pszichológiáit. Kárpáti Aurél *Az új magyar regény* (1913)<sup>8</sup> című tanulmányában főként a műfajfejlődés hiányait és gyengeségeit veszi számba, és úgy gondolja, hogy az új epikusoknak a Kemény Zsigmond-i örökség átgondolása adhatja a legtöbb ösztönzést az útkeresésben, vagyis „az új magyar regény Kemény Zsigmondon keresztül kapcsolódhatik csak bele az európai irodalomba...” Kárpáti nem fejt ki részletesen, hogy miért tekinti ennyire elsődlegesnek a Kemény-i hagyományt, de azt sejteni lehet, hogy nem utolsósorban a lélektani-erkölcsi emberfelfogásban lát bátorító és mértéket is jelentő regényepikai tradíciót. Oláh Gábor esszéjének (*A magyar regény*, 1918)<sup>9</sup> szintén van bizonyos hiányjegyzék-jellege, s amikor a jövőbeli emelkedés feltételeiről adja elő gondolatait, külön is hangsúlyozza, hogy „a pszichológiai regény” megszületése és megerősödése elképzelhetetlen a lélektani jellemábrázolások következetes elmélyítése nélkül. Egyébként már öt évvel korábban Babits is némileg hasonló módon tette szóvá – igaz, jórészt a századelőig tartó regényfejlődésre vonatkoztatva – *Magyar irodalom* (1913) című nagyszabású esszéjében, hogy a műfajpéldák közül csak kevés igazodott „az érzelmi ábrázolások mélységének és szubtilitásának” a lélekrajz szempontjából oly fontos kívánalmához.

A lélekábrázolás új elemeinek átfogó és rendszerező vizsgálata nem volt erőssége a korabeli kritikának és irodalomtörténetírásnak. A viszonylag legtöbbet adó schöpflini kísérletek mellett inkább csak szempontok felvetését, elvek deklarálását kapjuk az idézett esszéíróktól. Senki nem vállalkozott a kortársak közül a témakör kifejtő elemzésére. Ilyen körü-

7 SCHÖPFLIN Aladár, *A magyar irodalom a XX. században*,

KASSÁK Lajos, *Babits Mihály*, in „Bécsi Magyar Újság”, (1921).

8 KÁRPÁTI Aurél, *Az új magyar regény*, in „A Hét”, (1913).

9 OLÁH Gábor, *A magyar regény*, in *Költők és írók*, 1932, pp. 282–289.

mények közt a részlet értékű adalékok információs szerepe is megnövekszik számunkra az irodalmi tudat képének utólagos rekonstruálása során.

Ilyenféle eligazító és ekként becses jelző s eligazító értéke lehet az egy-egy alkotóra vonatkozó jellemzéseknek, illetve az egyedi regénybírálatoknak is, amelyek hasonlóképpen némi betekintést engedhetnek a lélekábrázoló törekvésekről való gondolkodásba. Természetesen a századelő irodalomkritikája színvonalában rendkívül egyenetlen volt, irányzatosan tagolódott, az ideológiai-irodalompolitikai harcok előterében sokfelé szakadt. A roppant eklektikus regénybírálat mennyiségileg hatalmas terjedelmű anyagából ézúttal bennünket csupán az a rész érdekelhet, amelyik valamiképpen reprezentálhatja a műfajkritikusok pszichológiai irányú érdeklődését. Ebből a halmazból is csak egy szűkebb mintavétellel próbáljuk itt érzékeltetni a bírálók tájékozódási irányát és gondolkodásmódját.

Láttuk, hogy a vezető szerepet játszó Schöpflin értékrendjében a lélekrajzi emberábrázolás szempontjából is Móricz és Kaffka került az élre. Megállapítható, hogy a tárgykör iránt érdeklődő kritikustársak többsége is hasonló véleményen volt. Ők is elsősorban erre a két epikusra figyelték, róluk adtak jellemzéseket.

A *Nyugat* irodalomfelfogását és értéktudatát közvetítő kortársak lényegében megerősítették Schöpflin Kaffka-értelmezését, így azt is, hogy a *Színek és évek* s a *Mária évei* lélekrajzi epikaként is a periódus legértékesebb fejezetei közé sorolható. Babits<sup>10</sup> a regényíró Kaffkában azt érezte a legfontosabbnak, hogy „az emberalakok nagyszerű ismerőjének” bizonyul. Tóth Árpád<sup>11</sup> az író „kiváló emberábrázoló művészetét” méltatta, a *Színek és évek*-ben a „tökéletes lelkirajz” példáját látva, s a műfajtörténeti jelentőség igazolásaként nem utolsósorban azt emelte ki, hogy „egy női lélek ily mélységesen, ily gazdagon történő megjelenítését Kaffka adja először.” A *Mária évei* kommentárjában pedig „egy túlmodern lélek... szinte kirakatba tett bátorságú” ábrázolását gondolta úttörő művészi cselekedetnek. A *Színek és évek*-ről elmélyült esszé-kritikában

10 BABITS Mihály, *Az irodalom elmélete, in Esszék és tanulmányok*, Budapest, 1978, I. p. 617.

11 TÓTH ÁRPÁD, *Kaffka Margit új regényeiről*, in „Nyugat”, II, (1917), pp. 792-798.

nyilatkozó Móricz Zsigmond<sup>12</sup> a főszereplő „nagyon komplikált egyéniségének” tökéletes portrérajzát dicsérte, íróársként is bizonyítva, hogy ez a regény „bámulatosan igazi anyaga az asszonynak, a nő ismeretnek.”

Kafka művészetének is voltak konzervatív ellenzői, akik pszichológiai emberábrázolását is támadták<sup>13</sup> – már a két első regény kapcsán. A korabeli Móricz-recepcióban ennél is jóval nagyobb a megosztottság, feltűnőbb az éles polarizáltság. Az ő lélektaniséga – s általában ember-szemlélete – kihívóbbnak számított, szenvedélyesebb vitákat kavart. Különböző ízlésű méltatói meglátták benne a lélekábrázolás sok újat hozó mesterét is, akik pedig – jórészt konzervatív pozícióból – szemben álltak vele, azok pszichologizmusát is hevesen bírálták, és rendre el is utasították.

Schöpflin korántsem volt egyedül a móriczi emberfelfogás méltányoló védelmezésében. Kassák<sup>14</sup> szerint Móricz a megfigyelő és az analitikus írók irányai közt helyezkedik el, s ekként „a megfigyelők végzetes hibái nélkül erős és gazdag áthidaló az analitikusok erényeihez.” Bölöni György<sup>15</sup> *A fáklya* alkalmából azt fejtegette, hogy már a korábbi Móricz-regények is „csodálatos mélyre mentek le az ember megismerésében.” Hatvány Lajos főként a korai kisregények lélekrajzi modernségét méltányolta. Fenyő Miksa, Ignótus, Kárpáti Aurél, Király György hasonlóképp a korszak legmodernebb és legnagyobb formátumú emberábrázolójaként jellemezte a tízes évek regényíróját.

A konzervatív ellenzők egy része megelégedett annak deklarálásával, hogy a fiatal Móricz az „erotikus posvánnyal” (Boros Ferenc)<sup>16</sup> kacérkodik, a „durvaság és ízléstelenség” (Palágyi Lajos)<sup>17</sup> útjára tévedt. Mások hosszabb és tüzetesebb vizsgálatokkal igyekeztek bizonygatni, hogy „a naturalizmus árjára” (Kéky Lajos)<sup>18</sup> hagyatkozó elbeszélő életlátása a

12 MÓRICZ Zsigmond, *Kafka Margit*, in „Nyugat”, 5, I (1912), pp. 212–217.

13 Például a Magyar Figyelő névtelen recenzense (1913, I. szám) a *Színec és évek*-et fecsegésbe fulladó, fárasztó, művészietlen kísérletnek minősítette, s úgy találta, hogy Kafka egész életábrázolása teljesen felületes, jellemrajzaiban – így a női lélek megjelenítésében – semmi újat nem tud adni. Kéky Lajos (Budapesti Szemle, 1917) a *Mária évei* pszichológiai újszerűségét azzal utasította el, hogy az írói lélekrajzot rendkívül gyöngének állította, magát a regényt kizárva a művészi értékű műalkotások köréből.

14 KASSÁK Lajos, *Szinetikus irodalom*, in „Ma”, 2, (1916).

15 BÖLÖNI György, *A fáklya*, in „Huszedik Század”, I, (1918), pp. 354–357.

16 BOROS Ferenc, *Móricz Zsigmond*, in „Élet”, 9, (1918).

17 PALÁGYI Lajos, *Sárrarany*, in „Magyar Nemzet”, (1917).

18 KÉKY Lajos, *Móricz Zsigmond*, in „Budapesti Szemle”, (1913), pp. 257–277.

pesszimizmus és a sivárság jegyében teljességgel egyoldalú, s ez a látásmód nemcsak a jellemfejllesztő alakrajzoknak áll az útjában, hanem a „lelkiállapotok” bármilyen érvényes festését is lehetetlenné teszi. A konzervativizmust a legmagasabb színvonalon és a legigényesebben képviselő Horváth János<sup>19</sup> úgy gondolta, hogy Móricz „egy elkésett naturalista, akit politikai vágyai közössége dekadens lírákkal hajtott egy táborba”, s amikor „parasztnaturalizmusának” szembeötlő hibáiról szólt, főként a *Kerek Ferkó* részletes kritikájában pszichológiai szempontból is elmarasztalta, előadva, hogy véleménye szerint a regényíró „szereti a temperamentumos, fojtott s ki-kirobbanó szenvedélyű embereket, de következetesen megrajzolni nem tudja.” A közvetlenül bírált műről azt állította, hogy „éppen a lélektani kivitelben mond csődöt Móricz talentuma: elannyira, hogy éppen a két főalakban a komplex lelkiállapotok világos rajza helyett kontáruul összetákolt zagyvalék-egyéneket fest,” és így a lélekábrázolás alapjaiban hiteltelenné válik.

A századelő magyar irodalomkritikájában jelentékeny eltérések, különbözőzések, szembenállások voltak a regényírói pszichologizmus történeti-esztétikai kérdéseinek és a korabeli alkotásokban megjelenő konkrét jelenségeinek értelmező és értékelő megítélésében, ám ebben a sokféleségben lényegileg mégiscsak egységet teremtett a lélektani szempont elfogadó-igenlő kezelése, a pszichológiai emberábrázolás fontosságának hangsúlyozása. Húzhatott különféle irányban az irányzatosan is megszított kritikai gondolkodás, abban a hitben megvolt a párhuzamosság és rokonság, hogy a megújulás útjait kereső magyar regényírás nem lehet közömbös az epikai lélektaniséggel szemben, semmiképp nem adhatja fel a pszichológiai megújulás igényét.

Mindezek ellenére sem beszélhetünk ebben a tekintetben sem tökéletes egyöntetűségről, hiszen a tízes évek korszakában találunk olyan felfogást is, amely vitázóan szemben állt a többségi nézetekkel, jellegzetesen antipszichológiai gondolkodást tükröző különvéleményt jelentett be.

Ennek a különálló vélekedésnek Szabó Dezső *A falu jegyzője* című 1912-es esszéjében jelölhetjük meg a legpregnansabb példáját. Ez az igen érdekes írás Eötvös művének világirodalmi távlatba állító értelmezésével szolgál, s ehhez kapcsolva markánsan egyéni regényszemléletet is körvonalaz. Leszögezi az esszéíró, hogy „az irodalom talán legnagyobb alkotásaiban mind iránymű” és a művészet lényege „a szociális funkció”, s úgy tartja, hogy ennek érvényesülése a századelő magyar irodalmából jórészt még hiányzik. Ebből a tételtől kiindulva élesen szembehelyezkedik a pszichológiai regénytípussal és a regényepika lélektani szempontú

19 HORVÁTH János, *Egy új „magyar társadalmi” regény*, in „Budapesti Szemle”, (1914), pp. 316-320.

vizsgáló módjával is. „Nincs kellemetlenebb valami – írja –, mint az a művészi eljárás, mellyel utóbbi időben a regény értékét tisztán a lélektani kritériumon keresztül határozzák meg”, „kisszerűen” számon kérve például a jellemábrázolás pszichológiai valóságosságát. „Egész regény-kritikánkon uralkodik a lélektani szempontnak ez az elfogultsága” – állítja, elmarasztalva például Péterfy Jenőt, mert – úgy mond – a lélektani elv hüvelyében élve oktalanul felmagasztalta Kemény regényírói művészetét, és igaztalan volt a Jókaiéval szemben.

Az érvelésből az is kitetszik, hogy „a pszichológiai iskola” hívei ellen irányított támadás mögött – pusztán elméleti szempontból nézve – végül is a pszichológiai regénytípus meglehetősen reduktív és szűkítő értelmezése rejlik. Vagyis a „tisztán lélektani tanulmányra szegényített” századvégi regénymodellel szemben felcsapó ellenszenv, hiszen az értekező mindenekelőtt „a 19. század Obermannjai, Adolphejai” fölött tör pácát, azokra zúdítva megvetését, akik „kezdik a regényt tisztán lelki analízissé”, „valami teljesen élettelen ember-geometriává” tenni, megfelelkezve arról, hogy „az élet nem pszichológia, mint ahogy az ember nem csontváz”, s az igazi művészet „nem analízissel demonstrálja, hanem szuggesztíóval ráéleli az életet”, azt az életteljességet, amely – hirdeti Szabó – „nemcsak a lélektani valószínűségek valósága”.

Történeti utalásai azt is világossá teszik, hogy az akár idézőjelesen írható „pszichológiai regény”-nek különösen az a fajtája ingerli, amely „a Renan-Taine tudástól részeg korának az idétlenje”, és a műfajt „alkalmazott lélektanná” próbálta degradálni. A legfőbb bűnbakot Bourget személyében jelöli meg. A fulmináns beszéd leginkább róla szól: „Bourget – koncentráljuk megvetésünk egy szóba – megcsinálta a regény filológiáját. A művészet doktori értekezés lett. Úgy gyűjtjük a lelki tényeket, mint a bogarakat. Mikor van annyi, hogy egy 400 oldalas könyvre elég, regénnyé szortírozzuk őket. Micsoda homonculusokat látsz magad előtt vánszorogni, hogy rajtuk büzlik a Bourget lombikjainak a szaga. Élet, művészet: sehol.”, heiyette csupán „az egy lelki probléma, mely azért született, hogy 400 oldalon át analizálják, s akkor megoldják”, mégpedig szimplán és mechanikusan, mesterkélten és erőszakoltan, semmibe véve az eleven létszerűség alapelvét s alapkövetelményét.

Nem a Bourget-ellenesség teszi különállóvá Szabó Dezső gondolatait, hiszen ebben másokkal is osztozott regénykritikánk történetében. A jelenkori ítéletet kifejtő Poszler György<sup>20</sup> a Zola-i naturalizmusnak a biológia helyett a pszichológia nevében hátat fordító francia epikust úgy jellemzi, mint a nagy realista regényforma felbomlasztóját, aki „semmit sem tud, amit Stendhal nem tudott volna, és mindent banalizál, amit

20 POSZLER György. *A regény válaszútjai*, Budapest, Tankönyvkiadó, 1980.

Stendhal tudott”, aki „a psziché gazdagságát néhány tézisre redukálja”, „nem megfigyel és elemez, hanem levezet és következtet”, akinek „nincsenek művészi felfedezései, csak prekoncepcionált patronjai”, vagyis „pszichológiája álfinom közhelylélektan.”

Nemcsak a mai irodalomtörténet-írás ítélkezik ilyen szigorúan az epikus ábrázolást lélektani tanulmánnyá egyszerűsítő és merevítő elbeszélőről. Egy-egy példával is igazolhatjuk, hogy a századelőn s a későbbi évtizedekben egyként ez az elhatárolódás szabott irányt az értékeléseknek. Babits a Szabó Dezső-esszéjével egyidejű *A kételkedés kötelessége* című Anatole France-cikkében kijelentette, hogy „a híres lélekelemző” voltaképp egyáltalán nem író-pszichológus, mert élményszerű megfigyelésekből kifejlő valódi lélekanalízisek helyett inkább csak szónokias tételfejtetéseket és szimpla tézislevezetéseket nyújt népszerűvé vált regényeiben; majd *Az irodalom elmélete* (1919) című nagy teoretikus esszéjében is egyértelműen negatív példaként szerepeltette, rámutatva, hogy a Bourget-i „értekezésszerű” emberábrázolásban a jellemek „nem élményszerűen lépnek elénk.” Kevésre tartotta a regényírást alkalmazott lélektan ná alacsonyító mester művészetét Szerb Antal, mondván, hogy *A tanítvány* s a többiek alkotójának nem sok köze van az epikai lélekábrázolás igazi megújítóihoz: „Lélektana a lehető legolcsóbb. A lélek mélyeiről fogalma sem volt, csak azt látta, ami az orra előtt feküdt. Nem jelenítette meg a lelki folyamatokat, mint Dosztojevszkij, nem elemezte őket atomokra, mint Stendhal, hanem magyarázott, pálcával mutogatott, demonstrált.”

Szabó Dezső a „roman psychologique” efféle tévútja iránt érzett ellenszenvét mintegy extrapolálta, s antipszichológiai koncepcióját épp ez a kiterjesztő általánosítás teszi meglehetősen egyedivé. Eljárása mögött gyaníthatóan egy újromantikus-vitalisztikus életszemléletben fogant, az epikai realizmus esztétikumánál – így a valószerű lélekábrázoló módszernél – az irányzatos-agitatív művészetfunkció érvényesítését és az úgynevezett magasabb s lényegibb életigazság elvét jóval előbbre valónak minősítő regényideál húzódik meg. Ez a szépítői eszmény motiválhatta leginkább *A falu jegyzője* ürügyén előadott felfogás meglepőnek tetsző, speciális antipszichologizmusát, amelynek nemigen találjuk párját a századelő magyar regényelméleti-regénykritikai irodalmában.

### *Világirodalmi kitekintés és hazai szemle*

A századelőn az új szemléletű kritika is feltűnően keveset törődött a korabeli műfajtörténet világirodalmi jelenségeivel. Az érdemi kitekintésnek és számontartásnak ez a hiánya a regényről való gondolkodás egyik gyengeségét teszi nyilvánvalóvá. Egy-két szórványos ellenpélda révén

nem rajzolódhatott ki a magyar helyzet mögé a háttér. A mulasztás pótlására csak később akadnak kísérletek.

A húszas évektől kezdődően főként Halász Gábor, Szerb Antal és Németh László kísérte figyelemmel a regényírásban lejátszódó világirodalmi folyamatokat; ők jártak az élen a lélekábrázolás változásainak és új fejleményeinek tudatosításában is. Természetesen jól látták, hogy a műfaji átalakulás mélyreható és sokféle formában jelenik meg, korántsem szűkítették tehát tájékozódásukat a lélekrajzi emberábrázolás dimenzióira, de felmérő és értékelő szemléikben ez a nézőpont is lényeges szerephez jutott.

Halász Gábor (*Az újabb regényről*, 1929)<sup>21</sup> észrevette, hogy „új pszichológiai eszközök bukkanak fel a mai regényben”, és finom árnyaló képességgel karakterizálta például Proust, Joyce, Virginia Woolf vagy Thomas Mann munkásságát, e nagy epikusok új pszichológiájának hasonlitos és egymástól is eltérő megjelenésmódjait. Összefoglaló tétéle szerint „a naturalizmusban művésziatlenné vált tételgazoló, társadalmi törvényeket demonstráló ábrázolás ellen fordultak elsősorban az új szándékú regényírók”, s ez az elszakadás a jellemrajzokban egyebek közt oda vezetett, hogy „a regényalakok felszabadulnak..., sok mindenféle történik velük, amire sem bennük, sem a körülményekben nem kell igazolást keresnünk...” Újjáéledt és átfunkcionálódott – fejtegette – a „regényesség” is a reprezentatív műfajpéldákban; az új regény „...Egyre több romaneszk elemet vesz fel magába. De ez nem a pszichológiai módszer elhagyásával megy végbe – amint némelyek kissé simplex elképzeléssel kívánják –, hanem a meglevőnek megőrzésével, új célokra felhasználásával, új követelményekhez igazításával. A romaneszk ma a pszichológiából nő ki...”

Németh László<sup>22</sup> rendszeresen vezetett kritikai naplójában és portréesszék sorozatában számba vette a műfaji újítók legtöbbjének vívmányait, szinte körképszerűen rögzítve jóformán minden lényeges újdonságot. Tablóján ott van Proust, Gide, Joyce, V. Woolf, Powys, Lawrence, Martin du Gard – a legnagyobbak közül talán csak Thomas Mann hiányzik. Nemcsak az *Ulysses* írójáról szólva hangoztatja, hogy a műfaj merész experimentálójaként „igen nagy pszichológus is”, nemcsak a Proust-elemzésben bizonyítja, hogy a regényóriás alkotója „pszichológusnak nagy és finom” – tüzetesen megrajzolja ennek a pszichologizmusnak a természetét és működésmódját –; a többiek munkáiban is mindig észreveszi a pszichologikum elsődlegességét, és sohasem mulasztja el az

21 HALÁSZ Gábor, *Az újabb regényről*, in „Napkelet”, (1929), pp. 244–254.

22 NÉMETH László, *Proust, André Gide, Kritikai napló*, in *Európai utas*, Budapest, Magvető és Szépirodalmi Könyvkiadó, 1973, pp. 313–486.

egyed elbeszélők egyedi lélektaniségének minden specifikum iránt oly fogékony kritikusi-írói kibontását és megjelenítését.

Szerb Antal a *Hétköznapok és csodák*-ban (1935) a regényírás húszas-harmincas évekbeli önfelszabadító és lázadó szabadságharcát ábrázolta. A különféle megmerevedett konvenciók, szemléleti és formai béklyók szétszakítását nemzeti irodalmakra bontva tekintette át, és ennek során nem utolsósorban „az új léleklátás” megnyilvánulásait kereste – kivált a francia és az angol példákban találva érdekes anyagot –, abban a tudatban, hogy a lélekmegismerés mindig is, a tudományos igényű pszichológiához viszonyítva is, mindenekelőtt a regényirodalomban haladt előre a legeredményesebben. Szemléjének egyik vezető szempontjaként azt is megjelölte, hogy a modernizálódás útján járó új lélektani regénytől „megdöbbenő revelációkat várunk a mélypszichológia birodalmából...”, vagy a tudatáram belülről nézett, minden részletet feljegyző, gazdagsága és nyíltsága által megdöbbenő kivetítését...”

A szorongató korélmények kihívása a harmincas évek végén s a negyvenes évek elején jócskán megpezsdítette kritikánkban a regény műfajfejlődéstörténeti kérdéseiről való gondolkodást, mégpedig oly módon, hogy a megszaporodó esszékben, vitaíratokban, tanulmányokban párhuzamosan és összekapcsolódva vetődnek fel a világirodalmi problémák és a hazai műfaj-történet időszerű gondjai.

Szinte újragondolják a kor neves kritikusai az első világháború óta lezajlott folyamatokat, immár nagyobb távlatból mérik fel – az aktualizáló és a magyar regény helyzetének értelmezéséhez is szempontokat kínáló tanulságkeresés szándékával – az elmúlt évtizedek fejleményeit.

A nézetek és vélekedések korántsem mutatnak egyöntetűséget, a kirajzolódó elképzelések inkább vitázó sokféleségről tanúskodnak. A *Diárium* című folyóirat 1940-ben eszmecsereét kezdeményez „a regényműfaj gondja”-ról, s a polémia más orgánumokban is tovább gyűrűzik, és mindenütt a válság-nem-válság alapkérdése körül forog. A *Diárium*-ankét bevezetője abból a feltevésből indult ki, hogy „a regény fejlődésének komoly állomásához érkezett, sőt lezárult egy korszaka, most új fejezet kezdődött el.” Ennek a korszakváltásnak a megítélésében csaptak össze a gondolatok, s a szerteágazó vitában végül is a századelő óta tartó műfajmetamorfózis, paradigmaváltás irányainak és értékeinek minősítéséről, a régi és az új realizmus természetéről, az írói emberszemlélet, világkép tartalmi változásainak, a formanyelvi forradalomnak az eredményeiről – azok mérlegeléséről – volt szó, s mindennek részeként természetesen a két világháború közötti regényírás pszichológiai törekvéseinek visszatekintő értékeléséről.



Az eszmecserék részvevői közül többen is úgy vélték, hogy a megváltozott történeti idő sokszorosán indokolttá teheti a regényideál – akár önkritikus – felülvizsgálatát, a korábbi kritikus eszmények távolságtartó kezelését. Jól példázhatja ezt az ízlésváltást és normaváltoztatást Halász Gábor<sup>23</sup> munkássága. A húszas évek experimentalizmusáról annak idején oly megértően s méltánylóan értekező esszéista a mostani évtizedfordulón írott cikkeiben inkább Tolsztoj, Hardy, Steinbeck, Hemingway nagyságát méltatja, *Balzac példája*-t idézi, „a stilizálás alkonyát” jósolja, s a realizmus redivivus mellett tesz hitet. „Éveken át úgy látszott – fejtegeti –, hogy a valóság örökre elköltözött a regényből”, ám a jelek arra mutatnak, hogy a „tetszhalott” irodalmi realizmus ismét feltámad, s ezzel leáldozik a szerkezeti trükkök, formanyelvi játékok, pszichologizáló ötletek, a különféle szertelenségek „szabadalmaztatásának” napja, véget ér az az idő, amikor „a regénybe olyan tudatosan épültek bele az újdonságok, mint a harcokcsikba a különféle fegyverek.” Az újfajta realizmus klasszicizáló formája lesz számára a mérce, s véleménye szerint „a realizmus ott kezdődik, ahol a társadalom lesz a regényhős, sorsok formálójá, kalandok termelője, képzeletnek és kutatásnak egyformán ösztönzője.” *Portré és tabló* (1942) esszéjében külön is összefoglalta az általa oly szembetűnőnek vélt műfajtörténeti korszakváltás lélekábrázolásbeli tükröződéséről vallott elgondolását: „A harmincas években még – írta – a lélek örvénye vonzotta az írókat, a szédült keringésben egyre végletesebb, patológikusabb, megszállottabb volt az élményük; angol és francia regények versenyre keltek a határesetek bemutatásában. Proustnál még csak jellemfestő volt a mánia; az utána jövőknél maga lett a jellem, egyetlen kórkép a történet, idegroham az események. Nyomukban csak megtorpanás lehetett... Nyugalmat a magábaszédült én és az őrjögő stílus irodalmába nem hozhatott más, mint a külvilág. Amikor a ködképektől tisztuló fej megint valóságnak érezte a valóságot, és volt bátorsága újra minden körülírás nélkül nevének nevezni, elkezdődött a gyógyulása. A regény megkezdte új reális életét. Napjainkban titkok és álitkok sűrűjéből szabadulva olthatatlanul szomjazzuk a reálisat... Mohón és tanulékonyan fedezzük fel a realista klasszikusok étellel zsúfolt világát...”

Nem tartalmazza ilyen nyomatékosan a lélektani szemléletben lejátszódo változás kiemelését, ám a realizmus újratámadó irányaihoz való vonzódásban kétségtelenül sokban hasonlít ehhez a Halász Gábor-i el-

23 HALÁSZ Gábor, *A realizmus titka*, in „Nyugat”, II (1940), pp. 358–362.

HALÁSZ Gábor, *Két évforduló*, in „Nyugat”, I (1941), pp. 44–49.

HALÁSZ Gábor, *A stilizálás alkonya*, in „Nyugat”, I (1941), pp. 454–456.

HALÁSZ Gábor, *Balzac példája*, in „Magyar Csillag”, I (1942), pp. 80–85.

HALÁSZ Gábor, *Portré és tabló*, in „Magyar Csillag”, II (1942), pp. 335–337.

képzeléshez a Bálint György is (*Nyugati regény – magyar regény*), aki elismeri, hogy a korabeli regény „Bábelének” sokféle lehetséges nyelve van, de a legtermékenyebb és legtöbbet ígérő irányának a „megújult realizmust”, a „szociális realizmust” gondolja.

Nem volt kizárólagos a regénykritikában ez az irányzat, a realizmusnak ez a hirdető felfogása, ám az bizonyos, hogy a negyvenes évek elejére igencsak megerősödött és kiteljesedett, ami azt is magával hozta, hogy az előző évtizedek kísérletező-pszichologizáló regényírásának korábbi kultusza is meggyengült s visszaszorult, s akik az új realizmus klasszikus ideálképeinek a vonzásába kerültek, azok az évtizedforduló friss alkotásaitól sem elsősorban a nem oly rég még annyira izgalmasnak tetsző lélekábrázolási újítások követését vagy folytatását várták.

A lélekábrázoló epikai törekvések áttekintésében, értelmezésében és értékelésében a századelő magyar regénykritikája számos részeredményt mutatott fel, ugyanakkor az is nyilvánvaló, hogy a kritika- és irodalomtörténet-írás feladatát csak részben teljesítette, hiszen végül is adós maradt a jelenségek és folyamatok átfogó és sokoldalú bemutatásával, nem hatolt elég mélyre a korszakváltást jelző új fejlemények elemzésében.

Ez a hiány és gyengeség a két világháború közti műfajkritikában is megmaradt. Az első világháborút követő évtizedekben alkalom nyílt volna a visszatekintő áttekintésre, a század eleji félmúlt újvizsgálatára. A növekvő távlat lehetőséget kínált a századelő kezdeményszerű modernizációs áramlatainak kritikai-irodalomtörténeti analízisére, így a lélekrajztörténeti szemlék megírására is. Ez a lehetőség kihasználatlan maradt. A húszas évektől a negyvenes évek elejéig terjedő regénykutatások csupán részletekkel gazdagították az irodalmi tudat századelő-képét, így a lélekábrázolásra vonatkozó ismeretek sem gyarapodtak a kívánt mértékben. Ráadásul a mulasztást egy másik vetületben is regisztrálhatjuk, hiszen nemcsak a retrospektív-történeti vizsgálatok szegényessége és töredékesége tűnik fel azoknak az évtizedeknek a kritikátörténetében, hanem az is, hogy a regénykritika a két világháború közötti jelen ilyen szempontú elemzését is hiányosan végezte el. Az új korszak lélekrajzi regényepikájáról sem olvashatunk rendszerező jelenség- és folyamatvizsgálatokat, a teljesség igényét valamelyest is megközelítő műfajszemléket.

Hasonlít tehát az új periódus kritikátörténete az ilyesfajta kitérésben és mulasztásban a századelő kritikáírására, ugyanakkor az is rokoníthatóvá és hasonlatossá teszi az újabb szakaszt az előzményekhez, hogy a részértékek most is megszülettek, s ezek ebben az időszakban is pótolnak valamit a nem feledhető nagyobb hiányból. Vagyis a kritika a századelőt követő regényfejlődés figyelemmel kísérésekor sem feledkezett el a psi-

chológiai szempontról, az emberkép és lélekrajz alakulástörténetében felbukkanó új fejleményekről, érezte mindennek a fontosságát, de a teljes felmérésre nem vállalkozott.

Ily módon a rekonstrukciós kísértletben ezúttal is elsősorban az egyedi regénybírálatok egy csoportjára, néhány alkotói portré-tanulmányra s egy-két olyan műfajtörténeti esszére támaszkodhatunk, amely rendszerint más elemzési szemponthoz kapcsolva, annak mintegy kiegészítéseként érvényesítette a regényről adott körképrajzban a lélektani elvet és mértéket. A nagyobb szabású szakirodalmi vállalkozások hiánya jócskán meg is növeli az ilyen írások informatív értékét és szerepét. Nagyot mulasztott a kritika, mert lemondott a korabeli regény lélekrajztörténetének sokoldalú és szintetizáló megjelenítéséről, ám azt az érdemét így sem vitathatjuk el, hogy a részletektől sok mindent észrevett, tudatosított és méltányolt.

Számon tartották a regénybírálok a több évtizedes korszak már három különböző nemzedékhez sorolható epikusainak – a reprezentatív egyéniségeknek s a kisebb alkotóknak – a lélekrajztörténeti-emberszemléleti szempontból figyelmet érdemlő jellegzetességeit és értékeit; legalább a jelzés fokán, utalások és summázások formáiban. A továbbra is meglehetősen szegényes Krúdy-irodalomból példaként emelhetjük ki Hevesi András<sup>24</sup> igen érdekes és eredeti látású esszéjét, amely arról is szól, hogy a Krúdy-epikában korántsem teng túl a „lélekelemző mondanivaló”, a nagy epikus életábrázolásából mégis „egész embertant” fejthet ki az elemző olvasó. A korai kisregényekhez (*A gólyakalifa*, *Timár Virgil fia*) képest Babits későbbi nagyepikai műve, a *Halálfiái* másképp és rejtettebben pszichologizál, de voltak olyan érzékeny kritikusok, akik felfigyeltek arra, hogy ez a mű a 20-as évek egyik legfontosabb kísérlete „a nagy lélektani regény” (Halász Gábor)<sup>25</sup> hazai megteremtésére, társadalomrajzában a „lélektani bomlás” (Schöpflin Aladár)<sup>26</sup> tüneteinek mélyreható elemzését nyújtva. Móriczról szóló írásaiban Schöpflin már a tízes évek elejétől kezdve nagy figyelmet szentelt az írói lélekrajz és emberkép nálunk radikálisan újszerű vonásainak, s a kiváló kritikus a *Légy jó mindhalálig* s a *Tündérkert* megjelenésétől számítható pályaszakaszok kiemelkedő darabjainak kommentálásában sem ejtette el ezt a közelítés-

24 HEVESI András, *Krúdy Gyula*, in „Apollo”, V (1936), pp. 266–273.

25 HALÁSZ Gábor, *A magyar regény problémája*, in „Magyar Szemle”, V (1929), pp. 283–288.

26 SCHÖPFLIN Aladár, *A magyar irodalom története a XX. században*.

módot. A Móricz művészetéhez némi tartózkodással és egy kicsit távolabbról közelítő Halász Gábor<sup>27</sup> arra a belátásra jut – a húszas évek végén –, hogy az epikus pszichológiai emberábrázolása az elmélyedés felé tart. Kassák Lajos<sup>28</sup> megragadó portrévázlatában ma is helytállóan tetssző gondolatok olvashatók a móríci lélektan természetéről, s ennek az egyéni pszichologizmusnak az életmű egészében játszott elsődrendű szerepéről. Kardos László vagy Kodolányi János már a 20-as években felvette,<sup>29</sup> hogy az erotikus-szerelmi élmények, az ösztönvilág, a férfi-nő kapcsolat ábrázolójának lélekelemzéseit akár a freudi antropológia egy-némely motívumával is kapcsolatba lehetne hozni. Magától értetődő volt, hogy a legfelkészültebb elemzők – Schöpflintől Németh Lászlóig – meglátták a lélektani elvű regényírás remekeit Kosztolányi alkotásaiban, s Németh László<sup>30</sup> például rendkívül instruktív módon fejtette ki gondolatait az elbeszélő pszichológiai emberképének és a regényszerkezeteket meghatározó ábrázolásmódjának, narratív módszerének összefüggéseiről. Németh László első nagy regényének, az *Emberi színjáték*-nak megjelenítésekor még nem támadt érdemi visszhangja, de a *Gyász* fogadtatásából már nem hiányzik az a felismerés, hogy ez a mű azért mutathat irányt epikánkban „az elmélyedés és az emelkedés felé” (Illyés Gyula),<sup>31</sup> mert új lehetőséget nyitott meg a pszichológiai jellemteremtésben, szinte új regénymodellt hozott létre.

Nemcsak a legnagyobbak művészetében jelezték a kritikusok a lélektani érdeklődés és epikusi módszer különféle változatainak jelentkezését, a korszak kisebb mestereinek munkáiban is rendszerint méltányolták a sikeres lélekrajzi kísérleteket, a regénypsichológia körének akár kevésbé feltűnő tágulását is. A korai Márai-regényekben Kardos László<sup>32</sup> – s nem egyedül – a leglényegesebb sajátosságok közé sorolta az erőteljes ahalitikus jelleget, *A szigetről* például ilyen jellemzést adva: „Merő analízis az egész könyv, már nem is a »szív« és a »lélek« analízise – a toll csiszolt hegye az »illogikus«, az »indokolatlan«, az »értelmetlen« homályában motoz, ihletett biztonsággal...” Hevesi András Párizsi regény-ét olyan bírálók értékelték, mint Szerb Antal, Halász Gábor vagy Komlós Aladár,<sup>33</sup> aki a

27 HALÁSZ Gábor, i.m.

28 KASSÁK Lajos, *Móricz Zsigmond* in A munkás könyve, Budapest.

29 KARDOS László, *Móricz. Baleset*, in *Vázlatok, esszék, kritikák*, Budapest, 1958.  
KODOLÁNYI János, *Móricz Zsigmond*, in *Szív és pohár*, Budapest, 1977.

30 NÉMETH László, *Kosztolányi Dezső*, in *Két nemzedék*, Budapest, 1970.

31 ILLYÉS Gyula, *Németh László. Gyász*, in *Ingyen lakoma*, Budapest, 1964, I.

32 KARDOS László, *Márai Sándor. A sziget*, in *Hármaskönyv*, Budapest, 1978.

33 KOMLÓS Aladár, *Hevesi András. Párizsi eső*, in *Kritikus számadás*, 1977.

szubjektív-önéletrajzi elbeszélés narrátorának nagyszerű önelemző készségét dicsérte, megjegyezve, hogy például a Turauskas-jelenség rajza kivált azért lehet olyan becses, „mert a magyar irodalom igen szegény effajta szörnyetegekben.” Sárközi György méltatlanul feledésbe merült *Viola* című értékes kisregényét a kortársak nem utolsósorban azért becsülték nagyra, mert úgy tudták, hogy finom lélekábrázolása – ahogy Kodolányi<sup>34</sup> mondta – „a modern lélektan teljes ismeretében készült. Komlós Aladár<sup>35</sup> egyáltalán nem túlozta el a regényíró Zsolt Béla jelentőségét – fogyatékoságait elfogulatlanul bírálta –, de azt tüzetes esszében bizonyította, hogy a *Kínos ügy*, a *Villámcsapás*, a *Gerson és neje*, a *Bellegarde*, a *Házassággal végződik* szerzőjének van egyéni közölnivalója a lélek patológiájáról, és „az idegek életét, a rossz közérzetet senki sem rajzolja oly gazdagon, mint ő.” A harmincas években nálunk is szinte tematikus sorozattá szerveződő gyerek- és kamaszregények kritikai visszhangja élénk volt, s akik felfigyeltek erre a regénycsoportra, azt is tudatosították, hogy benne talán leginkább „a lelki tájak” (Illés Endre)<sup>36</sup> újszerű feltérképezési kísérlete az érdekes fejlemény. Az „Ezüstkor-nemzedék” fiatal epikusai – Jékely Zoltán, Rónay György, Thurzó Gábor, Kolozsvári Grandpierre Emil, Molnár Kata, Sötér István – az általuk réginek, hagyományosnak tartott realizmustól kívántak elszakadni, a realizmus újjáteremtésének igénye találkozott munkáikban a lélektani indítású életábrázolás új formáinak keresésével. Sokszínű és útkereső kísérleteiknek voltak erélyes opponálói – Szerb Antaltól Halász Gáborig –, de a kritika egy része mégis megerősítette őket abban a hitben és elszántságban, hogy próbálkozásaiknak lélekrajztörténeti nézetből is megvan a helye és az értelme a harmincas évek és a negyvenes évek elejének másfajta regényírói irányai között.

Alkalmi bírálatokban és életműveket mérlegre tevő esszékben – azt mondhatjuk – folytonosan ott van a lélekábrázolásban elért eredmények regisztrálása, a regényírásban egymás mellé sorakozó értékek méltányló számbavétele. A két világháború közti magyar kritika, jól láthatóan, a pszichológiai elvű élet- és emberszemlélet szüntelen megújuló és elmélyülően kiteljesedő érvényesülésében jelölte meg a regényfejlődés egyik járható útját és fontos tendenciáját. A kritikaírás jeles képviselői fogékonnyak voltak s érzékenyen reagáltak a pszichologizmus minden értékes változatára, felismerték és tudatosították az értékgyarapodást.

A kritikák és cikkek sokaságából kiemelhető és összefűzhető visszajelzések alapján úgy vélhetnénk, hogy a kortársi regényszemlélet lényegé-

34 KODOLÁNYI János, *Sárközi György. Viola*, in *Szív és pohár*, Budapest, 1977.

35 KOMLÓS Aladár, *Zsolt Béla*, in *Kritikus számadás*, Budapest, 1977.

36 ILLÉS Endre, *A varázsló*, in *Árnyékrajzok*, Budapest, 1972. pp. 490–494.

ben elégedettséget tükröz, ha lehetnek is egyben-másban hiányérzetei. Akár paradoxonnak is tekinthetjük, hogy a kritikai köztudatról felvázolható kép ennél mégis jóval ellentmondásosabb, hiszen a megelégedés állapotát a kritikai reagálások egy másik része jóformán teljesen az ellentétébe fordítja. Említettük, hogy olyan átfogó lélekrajztörténeti elvű tanulmányok, amelyek a szétszórt bírálatokba rejtett gondolatokat rendszerezve összefoglalták volna, egyáltalán nem készültek. Számon tarthatunk viszont néhány összefoglaló szándékú regénytörténeti esszét és kritikaszorozatot, amelynek szerzői a szóban forgó évtizedek hazai regénytermésének az egyedi bírálatokon túlmutató felmérésére vállalkoztak. Az ilyen írások egy csoportjában – főként Halász Gábor, Németh László, Szerb Antal, Bálint György, Kolozsvári Grandpierre Emil tanulmányaiban – több más szempont között a lélekábrázolásé is helyet kap, kisebb-nagyobb nyomatékkal, a kritikai közelítés egy lehetséges módjaként. Ezek a műfajszemlék esetenként egy-egy műalkotásról vagy egymásik regényíró művészetéről a lélekábrázolás vizsgálata alapján is méltánylóan beszélnek, ám amikor a műfaj állapotáról – így a pszichológiai regénytípus alakulástörténetéről – mondanak véleményt, ítéletkifejtő hangnemük egyszerre megváltozik. Az esszék általánosító megállapításokat, a helyzetre, a műfajfejlődésre vonatkozó következtetéseket tartalmazó fejezetei mást sem jeleznek, mint elégedetlenséget, türelmetlen számonkérést, elmarasztalást. A diagnózis a különféle hiányok és elégtelenségek jegyzékévé alakul át. „A magyar regény válsága...” húsz-húszöt éve aktuális...” – deklarálja 1941-ben Lovass Gyula,<sup>37</sup> az akkori regényvita részvevőjeként, s úgy érezhetjük, mintha a húszas évektől kezdve a többi diagnosztika is ezzel a meggyőződéssel készítené beszámolóját.

A lélekábrázoló törekvésekre is vonatkoztatott válságjelentések írói az összegezés alkalmával szinte elfeledkeznek az egyedi műelemzésekben még elismeréssel fogadott regénypéldákról, és valami elszánt borúlátással s hiperkritikus igénytelenséggel állítanak ki igen rossz bizonyítványt a regényírás egészéről, így a lélekrajzi irányzatokról is, mindenüttl az érték-szegénység, az értékhiány tüneteit észlelve. Lesújtó ítéleteket mondanak a folyamatokra tekintő, a műfaj helyzetéről gondolkodó regényszemlélők, s az általános veszteglés és leromlás képét vizionálva a lélekábrázolásban sem látnak egyebet, csak elsekélyesedést, felületességet, konvencionizmust, provinciális bezárkózást, rutinra hagyatkozást, igénytelenséget, kommercializálódást, sematizmusban való megrekedést, eltévelyedéseket, torzulásokat. Ha pusztán a nem nagy számú műfajszemlére bíz-

37 LOVASS Gyula, *A regény válsága*, in *Kilenc hős visszatér*, Budapest, 1973, pp. 497–507.

nánk magunkat, úgy vélhetnénk, mintha a század eleji modernizációs kezdeményezések után – a húszas évektől számíthatóan – a hazai lélekrajzi regény fejlődés helyett egyvégtében hanyatlott volna. A nyilvánvaló kritikátörténeti ellentmondás értelmezése külön feladat lehet, és hosszabb elemzést igényelne.

### *Elméleti kérdésekről*

A regényepikai lélekábrázolás alapvető elméleti és történeti kérdéseinek elemzése nagyon töredékes és részleges a magyar szakirodalomban. Ezt az alaphiányt természetesen nem feledtethetik a szakadozott rész-eredmények, amelyek mégis figyelmet érdemelnek, mert legalább jelezhetik és tanúsíthatják, hogy a rendszeres és módszeres vizsgálatok ugyan elmaradtak, de sem az írói, sem a kritikai gondolkodásból nem hiányzott a téma fontosságának megérzése és tudomásulvétele.

Egy-két példa is érzékeltetheti valamelyest ennek a gondolkodásmódnak a jellegét és irányultságát. Halász Gábor<sup>38</sup> a lélekrajzi regényt „a nagy regények örök típusa”-nak nevezi, amikor a 20-as évek végén azt kutatja, hogy a hazai regényfejlődés miért nem tud közelebb kerülni a magasrendű lélektaniséghez, a műfaji önmegújítás egyik kívánatos módjához. A műfajok természetéről tünődő Németh László<sup>39</sup> a regény lehetőségétöbbletét így körvonalazza: „Minden műfaj tud valamit, amit a többi nem: létét épp ez igazolja. A regény emberi lelkeket tud teremteni. A dráma inkább vívódásokat kohol, a jellemeket azokból teremti; a regény hosszadalmasságának azonban épp az a nagy eredménye, hogy a lélek minden redőjét ki tudja bontani...” Ez a gondolat az *Égető Eszter* írása közben fogant műhelytanulmányból való, s akár visszautalás is lehet azokra a jóval korábbi, az *Emberi színháték* keletkezési idejéből idézhető kijelentéseire, amelyek szerint „a lélekábrázolás a regény redukálhatatlan eleme”, „a regényírás redukálhatatlan eleme mindig is a pszichológia marad.” Az *Iszony* lélektaniségéről is oly elmélyülten és nagy megértéssel értekező Sötér István<sup>40</sup> a lélekelemzést elsődleges feladatának tartó prózairodalom kiemelkedő irányzati-tendenciaképző jelentőségét hangsúlyozza: „A társadalmi problematikával akár összefüggően, akár ettől teljesen függetlenül, mind a világirodalomban, mind a magyar irodalomban fontos helyet foglal el az a törekvés, amely az emberi lélekről, annak bonyolultságáról, ellentmondásairól, szeszélyeiről, meglepetéseiről

38 HALÁSZ Gábor, i.m.

39 NÉMETH László, *Regényírás közben*, in *Kiadatlan tanulmányok*, Budapest, 1968, I, pp. 769–784,

40 SÖTÉR István, *Tisztuló tükrök*, in *Tisztuló tükrök*, Budapest, 1969, pp. 15–16.

és lehetőségeiről minél többet kíván mondani, ennek a tartománynak rendszerét és szintézisét akarja létrehozni, s az emberi lét sajátosságainak legfőbb tudatosítására törekszik. Az irodalom ilyen törekvése nélkül maga a társadalmi kérdés is póré szociológiává válnék." Csakis félrevezető és kártékony balhiedelem lehet az a némelykor felbukkanó vélelem, „hogy a lélek problematikája, a tudatfolyamatok képe mellékes a társadalmi mondanivaló mellett." A regényepikának ezt a kategóriáját olyan tág körként kell elképzelni, hogy az „Dosztojevszkijt éppúgy magába foglalja, mint Proustot, Kosztolányit éppúgy, mint Camust, Thomas Mannt éppúgy, mint Virginia Woolfot."

A lélekábrázoló törekvések elsődlegességét és mindenkori fontosságát hangsúlyozó írók és kritikusok az irányzat híveiként sem voltak annyira elfogultak, hogy ne gondoltak volna a tág kategóriaként használt lélekábrázoló regénytípus értelmezésekor az árnyaló különbségtevések szükségességére, vagyis arra, hogy a regényepikai pszichologizmus sokféle alakot ölthet, számos értékváltozatot teremthet, tehát korántsem szemlélhető valamiféle oszthatatlan egységként, csupán méltatást érdemlő jelenségek gyűjtő fogalmaként.

A regénytípust művelő alkotók s az irányzathoz vonzódó kritikusok arról sem hallgatnak, hogy lehetnek ennek a történetileg is folyvást változó irányznak és modellnek kevésbé értékes, másodlagos, vagy egyenesen eltévelyedésre utaló megjelenésmódja is. Épp ezért némelyek még a „lélektani regény" megjelölés alkalmazásától is idegenkednek, úgy gondolván, hogy ennek a kategóriának lehet többé-kevésbé pejoratív jelentése, szűkítő és némileg torzító értelme is. Németh László<sup>41</sup> ilyen különbségtevést érez szükségesnek: „Amit lélektani regénynek szokás nevezni – lélektani tételek irodalmi illusztrálása –, csak csökevény, torzulás. A világ-irodalom legnagyobb regényei – *Karenina Anna*, *Bűn és bűnhődés*, a *Bovaryné*, a *Chartreuse de Parme* – mind lélektani, helyesebben lélekteremtő regények." Kosztolányi *Lélektani regények* (1936) című írásában egy meg nem nevezett – „tündöklő készséggel írt" – német pszichológiai regényről közli olvasói benyomásait, megállapítva, hogy a mű erősen tétel, ám a „tétele egyszerűen nem érdekes", hiszen pusztán „annyit ér, mint a kísérleti lélektan, mely megméri a lelki történések és visszahatások idejét, s belőle semmiféle mélyebb következtetést nem tud levonni." A lélektani tételenség semmitmondásba hanyatlak. „Akkor már ezerszer becsesebb egy csipetnyi szemléletesség, mely sehova sem igyekszik mutatni, semmiféle törvényszerűséget sem igyekszik hangsúlyozni, csak az életet jeleníti meg, a maga összetett, színes, föl nem bontható bonyolultságában." A művésznek a tételképzésnél jóval fontosabb célja lehet a lát-

41 NÉMETH László, i.m.



tató-érezeltető emberábrázolás: „Az olyan regény, mely a maga szerénységében és igénytelenségében csak erre törekszik, sokkal többet árul el az élet szövevényes voltából s a lélektan titkaiból is, mint az, amelyik alakjait állandóan lombikok és vegyszerek közt szerepelteti, egy lélektani munkateremben, s minden szavukat, mozdulatukat a mai tudományosság túlbecsült műszereivel ellenőrzi. A lélektani regény nemcsak reménytelen vállalkozás, hanem erősen regénytelen is.” Az irodalomtörténész pedig a műfaj történeti gondolkodás alapján egyenesen az idézőjeles fogalomhasználatról él, így adva indokát az eljárásnak: „A »lélektani« regény épp olyan iskolát jelent, mint a naturalizmus, köre tehát szűk és hiányos” (Sötér István), ezért általános érvényességű fogalomként nemigen használható, mert nem alkalmas a lélekrajzi törekvések jegyében álló regényírás teljes színeképeinek és egész értékvilágának pontos megjelenítésére, átfogó leírására.

A regényepikai lélekábrázolás kérdéseinek teljes körű és következetes elméleti végiggondolása tagadhatatlanul hiányzik a hazai szakirodalomból, ugyanakkor azt is el kell ismerni, hogy vannak ebben a szét-szórt és töredékes irodalomban olyan adalékok, amelyek például az egyik legfontosabb problémakörnek, vagyis a félig-meddig tudományos ihletettségre, tanultságon alapuló, tézises-illusztráló pszichologizmus és az önálló-teremtő alkotói lélektaniségi viszonyának és lényegi különbségeinek tisztázó és helyes megközelítéséről tanúskodnak.

A viszonylag gyér kritikai anyagban is ráakadhatunk itt-ott érdekes és világosan körvonalazott gondolatokra a lélektani tudományosság és a lélekelemző irodalmiság elválasztásáról, a különbségek értelmezéséről. Szépirodalomkritikusok állásfoglalásaiból egyaránt az tűnik ki, hogy az igényes gondolkodók az irodalom autonómiájának és szuverenitásának tudatában értelmezték ezt a témát. Nem hittek ebben a tekintetben a diszciplináris tudás valamiféle fölényében vagy elsőségében, öntudatosan beszéltek a speciális művészi lélekismeret függetlenségéről és értékönállóságáról, s ennek jegyében arról, hogy szó sem lehet itt a különleges írói tudás függő alárendeltségéről. Inkább azt hangsúlyozták – védelmező és kinyilvánító erélyességgel –, hogy a viszony- és kapcsolatrendszerben a prioritást az irodalom érdemelheti meg. Két markáns példával illusztráljuk ezt az álláspontot. Németh László<sup>42</sup> így vázolta fel elképzelését a tudomány és az irodalom viszonyáról: „Amikor a tudomány mint az élet ábrázolója a művészet mellé föllyomult, természetes, hogy az anyagcserére megindult köztük is. Ez senkire sem volt olyan veszélyes, mint a regényíróra. A művészet a valóság szempontjából az étellel egyenrangú; egyfajta valóság ő is. A tudomány elemző eljárásaival olvashat belőle

42 NÉMETH László, i.m.

ércet, épp úgy, mint az életből is; fordítva azonban nem megy a dolog. A tudomány eredményeit nem lehet a regénybe visszacsenni, Dosztojevszkijből megélhet egy lélekbúvár, de a regényíró, aki lélekbúvárokból él, nem regényíró.” Felfogásának lényegében s elvi következtetésében nyilvánvalóan hasonlít erre az értelmezésre Szerb Antal<sup>43</sup> gondolatmenete, ha az érvelés menetében és konkrét utalásaiban a szöveg némileg különbözik is a Németh-idézettől: „A lélekismeret minden bizonytalansággal elmélyült a századok folyamán. Ez az egy, amiben kétségtelenül különbek vagyunk, mint a görögök vagy az Erzsébet-kor angoljai. Shakespeare a legnagyobb költők egyike volt – de ma akármelyik átlagregényíró többet és részletesebbet tud a lelki életről. A lélekismeret eszköze nem a tudomány volt. A tudományos pszichológia ma is – írja Szerb Antal 1935-ben – még gyermekkorát éli, és riadtan menekül a legkomplikáltabb lelki jelenségek elől a kísérleti lélektan játszadozásaihoz vagy a pszichoanalízis nem kevésbé gyermeki leegyszerűsítéseihez. A lélek megismerése az irodalmon keresztül, és elsősorban a regényirodalmon keresztül történt.”

A tudományos-lélektan – irodalmi lélektan összefüggő témaköreiről való elméleti s kritikai gondolkodás a századelőtől kezdődően különösen a freudi pszichológia áramlatainak egyre gazdagabb kibontakozásától és mind szélesebb körű elterjedésétől kaphatott újabb ösztönzéseket – és tisztázást kívánó kérdéseket.

Főként a két világháború közötti időszakban – néhány századeleji jelzés után – a magyar regényben is feltűntek olyan lélekrajzi szemléletmódok és módszerek, amelyeket valamiképp össze lehetett kapcsolni a freudista pszichologizmussal. Kosztolányitól Krúdyn vagy Kodolányin át Márai Sándorig számos regényíró emberfelfogásában bukkantak elő a freudi pszichológia adaptáló-integráló ismeretére valló elemek. Még olyanokat is befolyásolhattak a pszichoanalitikus iskolák, akiknek a regényírását nem szokás közvetlenül kapcsolatba hozni a lélekrajzi prózairányzatokkal. Szentkuthy Miklós<sup>44</sup> például így utalt vissza a harmincas években keletkezett munkáira: „Alaposan olvastam Freud, Jung, Adler műveit. A pszichológia ismerete nyomot hagyott a *Prae*-ben, *Az egyetlen metafora felé*-ben is, noha kimondottan lélektani karakterábrázolásoknak nem sok nyoma van műveimben.”

A világirodalmi és a szaporodó hazai jelzések együttesen ösztökélhetők a tárgykör magyar vizsgálóit is a lélektani tudományok és a regényírói pszichológia tágabb kapcsolatrendszerén belül a modern analitikus lélektan és a 20. századi regényírás egymásra vonatkoztató, szembesítő

43 SZERB Antal, *Gondolatok a könyvtárban*, Budapest, 1971, pp. 519–520.

44 SZENTKUTHY Miklós, *Életrajzi interjú*, in „Új Írás”, 2 (1988), pp.

értelmezésére. Tehát nálunk is bekerült „a freudizmus és a regény” külön problémája az elméleti és történeti gondolkodásba.

Kritikatörténetünkben merev és leegyszerűsítő ítéletek helyett árnyalásra és rugalmasságra törekvő kísérletek születtek, ebben szinte egységesek a témáról különböző időben szólók s a különféle irányzatokhoz tartozó szerzők, akár szépírók, akár kritikusok és irodalomtörténészek a gondolatkifejtők. Néhány példa is érvényesen igazolhatja ennek a kritikatörténeti hagyománynak az értékét és máig ható érvényességét.

Babits általában beszél a „modern pszichológia” izgalmas, az emberképet átalakító új felismeréseiről, hozzátéve, hogy a „legmeglepőbb kitágulást” a freudi pszichoanalízis hozta. A bécsi professzornak a lelki élet sötét mélyeire, az elnyomott élmények veszedelmes sokaságára, az álmok és öntudatlan cselekedetek áruló jellegzetességeire fényt vető elmélete – fejtegette – „talán még jobban hatott az írókra, mint a tudósokra”, olyannyira, hogy szerinte a kortársi világirodalomról, mint az 1935-ös *Az európai irodalom története*-ben írta, „akármilyen vázlatos beszámolót is alig lehetne adni” Freud nevének említése nélkül.

Németh László, aki nálunk a legkorábbi s a legalaposabb vizsgálója volt az irodalmi freudizmus jelenségeinek, abból indult ki, hogy bizonyos pszichoanalitikus színezetű témák és motívumok legalábbis már a múlt századtól kezdve mintegy „készülődtek” az irodalomban, s később azokkal bővült az alkotói kör, akik már a kifejlett lélektani iskoláktól is ösztönzéseket kaphattak. „...Figyeljük meg – írta 1929-es remek Freud-esszéjében – a modern irodalom állandóan visszatérő témáit, mennyi köztük a pszichoanalitikus érdekű”, és Dosztojevszkijt, Ibsent, a fiatal Gide-et éppúgy megemlítette, mint a lírikus Adyt, majd így folytatta a fejtegetést: „S beszéljünk-e azokról az írókról, akiknek a pszichoanalízis már tudatos ösztönzés, szinte bátorítás. Egyesek ismerik Proustot, mások Kosztolányi *Pacsirtá*-ját vagy *Édes Anná*-ját. Egy kor tudományos elméleteiben éppúgy ott dobog az idők lírája, mint költői vesszoraiban... Freudban az emberi léleknek a múlt század dereka óta vajdúdó művész-felfogása tör be a tudományba.”

Szerb Antal<sup>45</sup> is elismerte a freudi inspirációk szerepét, s a hatás természetéről vallott felfogását röviden így összegezte: a harmincas-negyvenes évek fordulóján „A freudizmus közkeletűvé tette a mélylélektant. Ami Dosztojevszkij korában még a géniusz csodálatos éleslátása volt, ma már mindenki számára természetes: hogy a lélek mélyén sötét és titokzatos erők honolnak, mint a leláncolt titánok az alvilágban, illetve, mint titánok, akiket rosszul láncoltak le és időnként kitörnek a napvilágra. Az

45 SZERB Antal, *A világirodalom története*, Budapest, 1973, pp. 910–911.

irodalom él is a mélylélektan felfedezéseivel; a franciás racionális lélektan immár a múlté.”

A regény válságának ügyéről a negyvenes évek elején nálunk kialakult vitába bekapcsolódó Lovass Gyula gondolatgazdag esszéje (*A regény válsága*, 1941) egyebek közt azt állítja, hogy amint a pszichoanalízis mint lélektani iskola „saját területén” bizonyos szélsőségektől és túlzásoktól megszabadulva „konszolidálódott”, olyképpen „nyugszik meg a regényben az értelmezés területén a pszichoanalízis nyújtotta újság és előrehaladás”. Az ábrázolás és értelmezés regényműfajon belüli egyensúlyáról töprengő Lovass az epikai freudizmus-problémát is ennek az általánosabb gondolatnak a részeként kezeli, és végül ilyen következtetésre jut: „A pszichoanalízis is magával hozott bizonyos lélektani, értelmezésbeli túlzást... de az európai félmúltban értékes regényt mégis csak az alkotott, aki ismerte a pszichoanalízis vívmányait, s tudta, mennyi olvasztható fel abból irodalmi gyakorlattá, pontosan annyira engedte hát művébe, hogy az újszerű értelmezési többlet még egyensúlyban maradjon saját ábrázolási technikájával.”

Az eddig idézetekből sem igen olvashatunk ki holmi rajongó freudizmus-kultuszt, a hatást túlbecsülő gesztust, még akkor sem, ha a megszóltatottak rendre elismerik, hogy az irodalmi lélekábrázolást kétségbevonhatatlanul befolyásolta a pszichoanalízisből származtatható lélekismeret és tanítás. Mindannyian tudják, hogy az új emberképet és pszichológiai tudást a regény sem csupán a lélektani tudományoknak köszönheti. Ellenkezőleg: az értekezők azt is jelzik, hogy az irodalom némely géniusza már az új tanok megszületése előtt olyasmit is megsejtett az emberi lényről, ami a tudományos antropológiai gondolkodást is megelőzte egyben-másban.

Másrészt arról is szó esik az irodalom természetére figyelő, az irodalmi nézőpontot érvényesítő elmélkedők írásaiban, hogy a freudizmus kiségérő és esetenként bizonyosan termékenyítő hatásának elismerése korántsem jelenthet egyet a kritikátlan hatásértelmezéssel, az összemosó és egyoldalú minősítéssel. Különböző felfogásban azt is érintik az árnyaltan gondolkodó szerzők – legelsősorban épp az imént idézettek –, hogy a freudizmus irodalmi hatástörténetében voltak zavarok, támadhattak félreértések, keletkeztek kétes értékek, és kiderültek természetesnek mondható korlátok, az érvényesülést szűkítő és szükségképp gátló törvényszerűségek is.

Erre vonatkozóan is gyűjthetünk becses adalékokat a magyar kritika-történetből, ezúttal megelégedve annyival, hogy Németh László, Szerb Antal és Halász Gábor fenntartásokról és kritikai közelítésmódról árulkodó észrevételeit idézzük fel.

Halász Gábor<sup>46</sup> arra figyelmeztetett, hogy a regényepikai freudizmus nemcsak a tételes-illusztratív változatokban deformálódhatott, az esztétikum öntörvényűségét veszélyeztetve, hanem oly módon is torzuláshoz vezethetett, még nagyobb értéksüllyedést idézve elő, hogy a húszas évektől már szinte közkinccsé váló pszichoanalitikus ismeretanyag mintegy kommercializálódott, s ekként behatolt a lektűr-regényekbe, a kolportázs-regényekbe, az igazi újítás „szélhámosainak” szériatermelésű munkáiba. Halász diagnózisa szerint „a nagy igyekezettel termelt pszichoanalitikus regények legtöbbször elsősorban érzéki hatás a célja, nem lélekábrázolás”. Az új pszichológiát tehát a regényírás ügyeskedő mesteremberei egészen idáig degradálhatták, s ezen a kommersz lektűrszinten a jelenleg már csak irodalomszociológiai szempontból érdemel említést.

Szerb Antal<sup>47</sup> nem vonta kétségbe, hogy az irodalom meríthet a mélylélektan felfedezéseiből, befogadhat onnan eredő hatásokat, ugyanakkor eleve némileg szkeptikusan, valamelyest gyanakvó óvatossággal kezelte magát a tudományos elméletet is, úgy gondolva, hogy benne van abban a leegyszerűsítésekre való hajlam is. Kétkedése még inkább felerősödött a freudizmus regénybeli „használhatóságának” értelmezése során. „A pszichoanalízis nagy veszedelme irodalmi szempontból az, hogy mechanizál. A nagy írók már Freud előtt is tudtak sok mindent, amit Freud módszeresen fejtett ki, de tudásuk a géniusz hirtelen látása volt, ezért lehetett művészileg értékesíteni. Mihelyt kézikönyvekből lehet megtanulni a freudi felfedezéseket, és minden kis analitikus nyugodtan beszélhet a lélek rejtelméről, ezek a rejtelmek a művész számára teljesen használhatatlannak lesznek. Az író csak azt írhatja meg, amire magától jött rá, és amire más még nem jött rá, csak azt, ami megfogalmazatlan, amit neki kell megfogalmaznia.”

A kételyek és fenntartások érvelő előadásában is – miként általában a „freudizmus és irodalom” összefüggésének interpretálásában – Németh László<sup>48</sup> érvelése bizonyult a legalaposabbnak a két világháború közötti magyar kritikátörténetben. A művészet és pszichoanalízis „módszer-egyeztetések” tüzetes vizsgálata után a lényegi különbségek megvilágítására is kísérletet tett, abban a hitben, hogy az eltérések megmutatása teheti nyilvánvalóvá a pszichoanalízis egynémely fogyatékoságát. Gondolatmenete szerint az emberi lélek oly bonyolult fenomén, hogy „egészében” művészileg ábrázolhatatlan, ezért az ábrázoló epikusnak mindig ki kell választania „a lélekből” néhány „áramot”, „tendenciát”, ezeket

46 HALÁSZ Gábor, *Az újabb regényről*, in „Napkelet”, (1929), pp. 244–254.

47 SZERB Antal, i.m.

48 NÉMETH László, *Freud és a pszichoanalízis*, in *Európai utas*, Budapest, 1973, pp. 567–584.

„egymásnak ereszti, harcoltatja, bonyolítja”, s az ilyen lélekrajzi ábrázolás végeredményeként születnek meg a világirodalom nagyszabású jellem- és személyiségképei, amelyekre ő példaként Raszkolnyikovot és Bovarynét említi. „Az így nyert kép – fejtegeti – ugyan még sokkal egyszerűbb és áttekinthetőbb a léleknél, de fölkeltheti bennünk a teljes lélek illúzióját, azt hisszük, hogy belelátunk egy emberbe. Valami hasonlót csinál a pszichoanalízis is, de mondjuk ki, sokkal tökéletlenebb eszközökkel. A művésznek nem kell a szálakat az utolsó csomóig bogoznia, mégis mindennek megadja a súlyát és helyét. Ő pszichoszintézist ad, s ebben a szintézisben a legfinomabb minőségi és mennyiségi eltéréseket is érzékeltetni lehet, minden lélekáramlat leméretett s a többivel mennyiségbelileg is arányban van. A pszichoanalízis Freud minden spekulatív erőfeszítése ellenére is képtelen erre. Talán élesebben választ ki a lélekből bizonyosfajta tendenciákat, de nincs meg a lehetősége rá, hogy ezeket a lélek más tendenciáihoz viszonyítsa...” Ráadásul – Németh ezt is nyomatékosan adta elő – a mélylélektani teória lélekkonstrukciójában elég sok a merev segédfogalom, a fogalmi séma, erős a „névcsináló” hajlam, túlteng a nómenklatúra, az effajta „szisztematizálás”. A művészi lélekábrázolás viszont épp ezt – a megmerevítő s mechanizáló sémáknak és fogalmaknak az eleven életre való erőszakos „rábizonyítását” – tűrheti a legkevésbé. „A művésznek a sokezer szavas nyelv is kevés, hogy a lelki folyamatok árnyalatait érzékeltesse, a pszichoanalízis a nómenklatúra beszűkült nyelvén akar érdemeset mondani róla. A szó is előítélet, de a freudai sémák egész előítéletekretrec, a gyanútlan lelki tények nem is sejtik, hová lépnek, amikor kis vasajtójukon a pszichoanalitikus áttereli őket...” A lélekmegismerés – az antropológiai látás – kétféle módjáról beszél Németh László, s az eltérések ennyire markáns kiemelése nyilvánvalóvá teheti, hogy a freudizmus természetéről gondolkodva is milyen kételkedve tekintett a tudományos-diszciplináris és a regényírói lélektan egyesítési lehetőségére.<sup>49</sup>

49 A freudizmus és irodalom viszonyának magyar kritikátörténeti anyagából Halász

Gábor, Németh László és Szerb Antal gondolatait emeltük ki, úgy gondolva, hogy leginkább belőlük kaphatunk képet a témakör hazai értelmezéstörténetéről. Megjegyezzük azonban, hogy az itt idézhető kritikátörténeti irodalom ennél szélesebb körű. Elsősorban az *Emberismeret* című folyóiratnak *A pszichoanalízis mellett és ellen* című különszámára (1935. június) szeretnénk utalni, megemlítve, hogy a tematikus összeállításban a pszichoanalízis és az irodalom kapcsolatáról olyan írók és kritikusok nyilatkoztak, mint Bálint György, Füst Milán, Kodolányi János, Kosztolányi Dezső, Kassák Lajos, Komlós Aladár, Komor András, Zsolt Béla. A műhelyvallomásoknak és tárgyyszerű esszéknek ez az érdekes sorozata külön áttekintést és elemzést érdemelne.

László Fülöp:

## LE ROMAN PSYCHOLOGIQUE DANS LA PERSPECTIVE D'UN DEMI SIÈCLE HONGROIS

Le roman hongrois du XX<sup>ème</sup> siècle essayait de se débarrasser de son retard et de son asynchronie tout en cherchant la possibilité et les directions du renouvellement. Dans ce processus de modernisation le roman psychologique qui est une des variantes poétiques les plus significatives dans notre littérature avait un rôle important. Cette étude entreprend la tâche de parcourir l'histoire de la réception examinant l'apparition de ce type de roman dans la critique hongroise dans la période du début du siècle jusqu'à la deuxième guerre, de décrire comment réagissait la critique historique et théorique à la représentation psychologique de la vie.

Tamás Attila:

## REALISTA STÍLUSVÁLTOZATOK SZÁZADUNK ELSŐ FELÉNEK MAGYAR KÖLTÉSZETÉBEN

„Realista”, „realizmus”... Nem túlságosan is elkoptattak-e már napjainkra ezek a szavak, nem váltak-e már teljesen tartalmatlanokká? Hiszen ismeretes: voltak – és részben vannak – szakmánk művelői között olyanok is, akik teljes nyíltsággal törekedtek e szavakhoz tartozó fogalmaknak a „parttalan”-ná tágítására. Többségükben egy differenciálatlan „valóság” és egy teljesen laza „tükrözés” (valamint időnként egy definiálatlan „hűség”) fogalmának a használatával élve, „a realizmus a valóság (hű) tükrözése” meghatározást alkalmazva jutottak arra a megállapításra – logikusan – hogy a maga módján minden műalkotás „tükrözi a valóságot”, így tehát realista. Ebben a szóhasználatban azonban a „realizmus” elveszti megkülönböztető szerepét, irodalom- és művészettörténeti szempontból tehát a használhatóságát is. (Elméleti értéke sem sokkal több annál, hogy – címszó voltában – figyelmeztet arra a tényre, hogy a műalkotások nem függetlenek a rajtuk kívüli valóságtól, tehát ilyenfajta „realitással” is rendelkeznek.) Voltak, illetve vannak, akik – esetleg vitázva is az előző felfogások vallóival – a lényegét illetően ugyanilyen eljárást követnek, annyi különbséggel, hogy a maguk által jónak, magasrendűnek tartott műveket sorolják csak a „realisták” közé; részben állandó, máskor alkalmilag változó kritériumok alapján döntve el, hogy mit is tartanak jónak. (Egyik esetben általában az emberi integritás szolgálatát szabva kritériumul, máskor lényegesen kisebbszerű szempontokat is figyelembe véve válogatásuk során.<sup>1</sup> Ami ugyancsak ingoványos talajra vezet. Találkozhattunk már (pl. a Magyar Irodalmi Lexikonban) olyan felfogással is, mely szerint a kivételes műveltség birtokában alkotó Dante és Schiller egyaránt valamilyen „naiv realizmus”-nak a kategóriájába tartoznék bele – többek között Homérosszal,

1 Nem egyedül R. GARAUDY *Parttalan realizmus?* c. munkájára – Bp., 1963 –, illetve LUKÁCS Györgynek és magyar tanítványainak számos írására lehet itt hivatkozni. Figyelmet érdemelhetnek pl. G. KAISER és E. B. GREENWOOD egyes írásai is: *Neubegründung des Realismusbegriffs*, ill. *Überlegungen zu Welleks Realismusbegriff*, in: *Begriffsbestimmung des literarischen Realismus*, Hrsg. R. BRICKMANN, Darmstadt, 1969. Figyelmet kívánhatnak ebből a szempontból R. JAKOBSON 1921-ben megfogalmazott gondolatai is, in: *Szirkunúra, jelentés, érték*, szerk. BOJTÁR Endre, Bp. 1988. 13–18.



Shakespeare-rel és Ovidiusszal együtt –; őket azután a néhány évtizedes polgári, majd a jövő irányában parttalan szocialista realizmus korszaka követné. Ezt az irodalom- és művészettörténeti szempontból egyaránt abszurd nézetet azonban talán már nem kell komolyan vennünk. Olyan irodalomtudósok is munkálkodnak azonban köztünk, akik a realizmus kategóriáját egyfelől az említetthez hasonló tágassággal, másrészt – ennek a megjelenésnek a „stílus-hangzása” ellenére – társadalomszemléleti, vagy éppen politikai megszorításokkal alkalmazzák. Az író „reális” társadalomszemléletének megnyilatkozásában keresve az általános művészin belüli különbségtevés (a „realizmus”) kritériumait – nem vonva be vizsgálódásaikba azokat a művészeteket, melyeknél az alkotó társadalomszemléletéről gyakran még a kutatóknak is csak halvány ismereteik lehetnek. (Hogyan ítélte meg korának társadalmi-politikai kérdéseit a Notre Dame alkotója vagy mondjuk Vivaldi?) Eljárásukhoz tartozik, hogy többnyire „módszer”-nek nevezik a realizmust, anélkül azonban, hogy a különböző írók tényleges *alkotásmód* ját: a műveik létrehozásának módjában kimutatható közös, illetve eltérő alkotáslélektani és technikai sajátosságokat akár csak kis mértékben is bevonják vizsgálódásaik körébe.<sup>2</sup> Vizsgálódásaikkal többízben tagadhatalanul fontos megállapításokig jutnak, de nem elsődlegesen művészi vonatkozásban.

Mint ismeretes: azok, akik a *stílustörténetírás* hagyományaihoz igazodnak, általában témaválasztásban, eszmeiségben, alkalmazott technikában, a megjelenítő, kifejező, megismertető és struktúraépítő törekvések szerepéhez jutásának arányában kimutatható egyezések, ill. különbözőések szerint hoznak létre különböző csoportokat – ezeket nevezve korstílusoknak, stílusirányoknak vagy stílusváltozatoknak – *időhöz kötött* jelenséget látnak az egyes stílusokban, így a realizmusban is. Ez utóbbit ők általában a múlt század második feléhez kötődő stílusiránynak tekintik: ennek polgári racionalizmusához igazított „prizmát”, illetve ehhez illő „nyelvet”<sup>3</sup> látnak benne, melyet századunkban már általában mások – a megváltozott életformák által meghatározott új „prizmákat” alkalmazó, új „nyelveken” megszólaló avantgard irányzatok – szorítottak ki.

Az itt következő vizsgálódások egy megírni tervezett nagyobb tanulmánynak a részei; ha elkészül, ennek kell majd kísérletet tennie arra is,

2 Ezt az eljárást követi például Ady-monográfiájának köteteiben KIRÁLY István: *Ady Endre I-II*, Bp. 1972, *Intés az örökhöz I-II*, Bp. 1982.

3 CSETRI Lajos: *A stílusfogalom történetéből és az irodalom stílustörténeti elmélete*, in: *Tanulmányok a XX. századi irodalomtudomány irányzatairól*, szerk. NYIRÓ Lajos, Bp. 1970. 365–413. előtte KLANICZAY Tibor: *Az irodalomtörténeti szintézis néhány elvi kérdése*, ill. *A művészeti stílusok helye a marxista kutatásban*, in: *Marxizmus és irodalomtudomány*, Bp. 1964, 36–65, 66–109.

hogy meggyőzőbben válaszolja meg a felvetődő elméleti kérdéseket. Az alkalmazott szóhasználatnak, a használt fogalomkészletnek a megvilágítására azonban – már csak útbaigazításul is – itt is szükség van:

A „realizmus” megjelölése ebben a tanulmányban stílustörténeti értelmezésben szerepel – anélkül azonban, hogy mindenben igazodnék a stílustörténetírásban kialakult hagyományokhoz. Olyan írói (és képzőművészeti) irány megjelölésére érzi ezt leginkább alkalmasnak, mely a múlt század derekán lett az alkotók számottevő – átmenetileg néhol túlnyomó – részének munkásságában uralkodóvá, a század végén sem tűnt vagy jelentéktelenedett azonban még el, viszont módosulásokon ment át, és elveszítette helyenkénti uralkodó szerepét. Azok az írók (kisebbrészt festők és szobrászok), akik ebbe az irányba tartoznak, kritikus – nemegyszer illúziókat foszlató – szemmel nézik a világot, a gyönyörködést annak némely részleteiben azonban nem érzik maguktól idegennek. Ugyanakkor sajátosan művészi „örömük”-nek leginkább az adja az alapját, hogy meg tudják örökíteni a jellegzetest – a „jellegzetes voltában valóságot”. Megjelenítésük tárgyával való kapcsolatukban az azonosulás mellett a távolítás, az értékelő – de inkább csak visszafogottan értékelő – szemlélés mozzanata is jelentős szerephez jut. Az érzésekben, indulatokban képzeletmegmozgatásban, váratlanság-élményben nem keresik a végleteket. (Az újszerűség vagy a hagyományörzés hangsúlyozásával sem kívánnak feltűnést kelteni.) Józan: látási-hallási-tapintási benyomásokra alapozó, az oksági összefüggések döntő szerepét elismerő alkotók, akik a világot nagyjában-egészében megismerhetőnek tekintik – tehát nem elsősorban felső lényektől irányítottak, nem is valamilyen különleges szellemiség hordozójának –, és mindenekelett a társadalmi viszonyok, a társadalmi mozgástörvények által befolyásolt embernek vizsgálják a létezési módját. (Nem különösebben hosszú és nem különösebben rövid: – leginkább néhány éves vagy néhány évtizedes – folyamatokat, illetve távlatokat véve figyelembe. A dolgok természetes létezési módjának, illetve tulajdonságának tekintve objektív időbeliségüket.) Nagyjából azonos intenzitással törekszenek az ember külső és belső világának megismerésére, illetve annak valamilyen újraalkotására. Az újraalkotásban, a megjelenítésben alkalmazott eszközök nem hívják föl külön a figyelmet a megalkotottság mozzanatára, vagy éppen az alkotáshoz vezető folyamat folyamatszerűségére. Ebből is adódik, hogy műveik viszonylag könnyen „érthetők”, befogadhatók – ami azt is jelenti, hogy nem a több, hanem inkább az egyértelműség jellemzi őket: viszonylag zárt szerkezetű, de nem jellegzetesen harmonikus alkotások.

Ez a művészi alkotásmód nem véletlenül korlátozódik szinte kizárólagosan az említett művészetekre, ezeken belül azonban igen jelentős esztétikai értékeknek a létrehozására is képes, egyes műfajokban (regény, novella,

ritkábban dráma) éppenséggel művészi csúcsteljesítmények létrehozására is lehetőséget biztosít.

Az így alkotó művészek figyelmét kezdetben főként a társadalom polgári rétegeinek élete köti le (anélkül, hogy elzárkóznának magasabb rétegek figyelmébe vétele előtt), érdeklődésük a későbbiek során azonban teljes mértékben kiterjed az alacsonyabb: paraszti- és munkásrétegek életére is.

Részben a mondottakból is kiviláglik, hogy a stílustörténet szerint rendszerezők jelentős részétől eltérően a naturalizmust nem érzem a realizmustól elhatárolandónak. Csak ezen belüli „alfejezet”-nek tekintem azt; Klaniczay Tibor ismert tanulmányai a stílusváltozat általánosabb fogalmába utalják,<sup>4</sup> s úgy gondolom, meggyőzően. Eljárása végső soron megegyezik azokéval is, akik a szóbanforgó időszakban a „realizmus” és a „naturalizmus” szót szinonimákként használták, de még akik napjainkban a naturalizmus és a realizmus – úgymond – korszakainak az elhatárolására vállalkoznak, azok is nemegyszer hangsúlyozzák az elválasztás nehézségeit.<sup>5</sup> Hogy miért vállalkoznak mégis erre, azt talán nem annyira a lényegi összefüggések meglátásra alkalmas távlatból, inkább a kisebbszerű összefüggések vizsgálatából lehet megérteni. Az enyhén eszményítő, az élet közönségesebb mozzanataitól magát távol tartó német ún. poétikus realizmusnak – mint realista stílusváltozatnak – a „környezetében” például természetes, hogy új zászló alá kell sorakozniok azoknak, akik radikális társadalmi mozgalmakhoz közelítve – vagy velük összekapcsolódva – a nyomor mélységeinek föltárására is vállalkozni mernek,<sup>6</sup> vagy akik koruk természettudományának fölfedezéseit is alkalmazhatónak érzik a munkásságukban, de azok is szükségszerűen ismertek föl újat ebben a programban, akik – Thackeray, Dickens, Stendhal, Flaubert munkásságának végetérte után – a felületesebb erőtlenedő „realizmus” mindennap-bemutatásának francia változataihoz képest akartak „valódibb” („életízűbb, nyersebb”) képet adni a világról. Az előttük járt realistáknál is messzebbre távolodva a *klasszicizmus* eszményeitől.<sup>7</sup> – Az „új hullám” írói máskülönben is hajolhattak már arra, hogy a közéletben egy fokkal harsányabban lépjenek föl annál, ahogy ezt elődeik tették, s *részleges* újszerűségüket akár megbotránkoztatást keltve is hangsúlyozzák, hiszen a szimbolisták és az impresszionisták pol-

4 I. mű 82.

5 R. WELLEK: *Erwiderung auf E. W. Greenwoods Überlegungen*, in: *Begriffsbestimmung...* 432, R. LAUER: *Der europäischer Realismus*, in: *Europäischer Realismus*, Hrsg. R. LAUER, Wiesbaden, 1980, 23–25.

6 Jellemző, hogy a német realizmusnak az írói az orosz realistákat általában már a naturalistákhoz sorolták – érezvén tőlük való távolságukat, különbözőségüket tehát az elnevezésben is hangsúlyozni kívánva.

7 Vö. pl. R. WELLEK, uo.

gárhökkenéseit követően az ilyesmi úgyszólván elvárhatóvá lett művészkörökben. A harsányság, a végletesség azonban az ő esetükben is – sok máséhoz hasonlóan – időlegesen bizonyult: az előbbieken körvonalazott alkotásmódba idővel végletességeik nélkül is beépülhettek a nyolcvanas évek elején jelentkező újításoknak az eredményei. Nem utolsósorban ez biztosíthatott kedvező lehetőséget az alsóbb néprétegek életének művészi birtokba vételére is, hiszen ez a felsőbbekhez képest egy fokkal jobban jellemezhető biológiai létmozzanatainak kiemelésével, tárgyi-környezeti tényezőinek vagy pl. tájnyelvi beszédmódjuknak a hangsúlyozásával. A változások mértéke azonban még ezek nem túl szerencsés végleteinek az időszakában – mikor a naturalizmus részleges újszerűsége szembeötlőnek mutatkozott: másszóval a századfordulóhoz közelítve – sem haladta meg azokét, melyeket a manierizmus a reneszánsznak, a rokokó pedig barokknak a viszonylatában kialakított. A különbségek a továbbiakban – tehát a végletességtől való tartózkodás, a higgadás időszakában – alighanem ezeknél is mérsékeltebbekké lettek. (Gondoljunk akár Gorkij, a Buddenbrook házat író Mann, Martin du Gard, Solohov, Hamsun, Andric, Móricz érett korszakának alkotásaira.) Igaz ugyan: a századvéget követően keletkezett művek közül azok, amelyek beilleszthetők az előbb jellemzett műcsoportba, nem alkottak már ahhoz hasonlóan tömörszerű egységet, amelyet korábban az egymás közelében alkotó francia, orosz és részben német nyelvű írók regényei és novellái. Valamivel elszórtabb jelentésükből azonban még nem kell esztétikai értékcsökkenésre vagy egyfajta avultságra következtetni. (Balzacra sem vet okvetlenül rossz fényt, hogy munkásságával egyidőben jött létre a szimbolista líra – mint ahogy erre sem, hogy a realista regénynek a „korszakában” született meg –, mindegyikük pedig megintcsak másszerű építő- és zeneművészeti irányokkal egyidejűen.)

Abban az esetben pedig, ha elfogadjuk, hogy a realizmusnak – nem mint egy korszak egészét betöltő, hanem mint egy korszakokon belül *jellemzővé erősödni tudó*<sup>8</sup> alkotásmódnak, illetve irányzatnak – a naturalizmus is a változatai közé sorolható, akkor az is indokolt lehet, hogy pl. a huszadik században kialakuló neue Sachlichkeitben egy másik – bizonyára kisebb jelentőségű, de azért figyelmen kívül nem hagyható – változatát ismerjük föl. (Vagy legalábbis: hogy számot vessünk a hagyományosabb realista alkotásmód és a neue Sachlichkeit ötvöződésének lehetőségeivel: olyan minőségnek a létrejövésével, mely csak részben mondható újnak – részben azonban mégiscsak újnak: hiszen szembeötlően saját korához kötöttnak mondható.)

8 Vö. pl. S. P. STERN: *Über literarischen Realismus*, München, 1983, 176.

Ebben annak föltevése is benne van, hogy a realizmus korstílusnak tekintése nem jár szükségszerűen együtt a realizmus *évszámhatárok* közé zárásával. Elég, ha egy művészetben belüli *uralkodó* szerepének, majd *nem véletlenszerű* előfordulásainak megjelöljük az időszakát, nem hagyva teljesen szemhatáron kívül periférikusnak tekinthető *elszórt* megjelenítései-nek éveit vagy évtizedeit sem.

Ismeretes viszont, hogy még az irodalomban is inkább csak az elbeszélő próza és esetleg a dráma területén beszélhetünk a realizmus vezérszerepéről. Hiszen a költészet – még inkább az ezen belül nehezen körülhatárolható líra – területén soha nem juthat teljesen uralomra ez a depoetizálással összekapcsolódó irányzat. A romantika, a szimbolizmus vagy a szecesszió természetesebben találhat megjelenési formát az érzelmek megszólaltatására alkalmasabb, kötött hangzású – a lágyabb vagy erőteljesebb zeneiséget egyenesen kínáló – műtípusokban. (Míg az avantgard számára éppen ennek fellazítása vagy szétzilálása biztosít sajátos lehetőségeket.) Egyfajta realizmusnak az itteni jelenlétét sem lehet azonban tagadni. E realizmus huszadik századi hazai kialakulásának vizsgálatát megelőzően viszont indokolt röviden visszatekinteni a múlt század derekára – már csak a bevezetésben említett szóhasználati sokféleségre való tekintettel is.

Tudott dolog ugyanis, hogy már a múlt század nagyjainak: egyes stílus-sajátságaik alapján Petőfinek és Aranyinak a munkásságára vonatkozóan is találkozhatunk a „realizmus” megjelöléssel. Mégpedig egy olyan időszaknak a költeményeire vonatkozóan, mely éppen egybeesett a francia és az orosz realizmus (és a német „poétikus realizmus”) periódusával. Tekintettel arra, hogy itt kiemelkedő értékű művekről van szó, fölvetődhet a kérdés: egy évszázaddal később nem kizárólag másodlagos alkotások jelentkezésével, régi értékek „újratálalásával” lehet-e számolni? *A Tisza*, a *Kis-Kunság*, *A puszta télen*, a *Kutyakaparó*, *A csárda romjai*, a *Téli esték*, *A szegény jobbágy*, a *Családi kör*, *A vén gulyás* és más versek együttesé nem szükségszerűen árnyékolja-e be azoknak a munkásságát, akik századunkban is folytathatóknak tartották a realizmus áramlatát?

Úgy gondolom azonban, hogy az említett művek csak kevésbé feleltethetők meg a korábban jelzett realizmus-kritériumoknak. Nem annyira realizmusról kell tehát esetükben szólni, inkább a realizmussal való érintkezési pontjaikról, átfedési területeikről. Különös és kivételesen értékes átmeneti formákról, melyek a romantika előtti és a romantika utáni fejlődési szakaszok között jöttek létre – magától a romantikától sem teljesen függetlenül. Kierlelt klasszicista, elevenen ható romantikus és alakuló realista írói sajátságok ötvöződéséről. Egy megnemesítő-eszményítő, még időtlen erkölcsi normákhoz is igazodó, megjelenítési módban azonban már határozottan érzékletességre törekvő költészetéről, mely tartalmaz ugyan már

társadalomkritikai elemeket, de még csak tartózkodó formában. (Petőfi forradalmi meggyőződése soha nem ezekben érvényesül!) Anélkül, hogy eljutna valamilyen illúziófoszlato ember-, illetve társadalomábrázolásig – ugyanakkor sokat mondhat magáénak a romantika szabadság-, természet- és parasztkultuszából.

Ehhez képest fogja majd néhány évvel később a verses regény a század Európájában kibontakozott realizmusnak a tendenciáit költői formában – ebből következően is csak részlegesen – érvényesíteni. (Még a romantikával ellenpontozva, máskor avval elegyítve, ugyanakkor többhelyütt már naturalisztikus törekvéseknek is teret adva – egyszersemind a szövegszerúségre, a mű megalkotottságának tényére, illetve magára az alkotási folyamatra figyelmet ráirányító, nem ritkán ironizáló századunkbeli posztmodernségből is előlegezve valamennyit.)

Századunk magyar költészete az előbbi hagyományokat folytatva, illetve azokhoz képest hozott új értékeket irodalmunkba. A Petőfi–Arany-hagyomány közvetlenebb továbbélése említésnél többet nemigen érdemel, hiszen ennek apadó áramlatában csak olyan versek születtek, amelyek esztétikailag is csak jóval alacsonyabb szintre jutottak félszázaddal korábbi mintaképeiknél, jellegükben pedig inkább távolabb álltak a prototípusoknak tekinthető realista művektől, mintsem közelebb azokhoz. Náluk egy fokkal több figyelmet érdemelhet az átalakuló – szerkezetében tovább lazuló és új stfluselemekkel árnyalódó – verses regény: a század első két évtizedében, elsősorban Somlyó Zoltánnak a munkásságában. Itt éppúgy megjelenítést nyernek a jelen bohém-kispolgári-félproletár életvitelének szürke, mindennapi gondoktól is beárnyékkolt mindennapjai, mint ahogy a kijózanulás, az eszmék és képzelgések világából a tényekre figyelni kényszerülésnek a mozzanata is központi szerepet kap. A két Arany és Vajda munkásságához mérten ugyan itt is csak kisebb súlyú műveket sorolhatunk közéjük (*Nyitott könyv, Jajgató Felicián*), egészében véve mégis tisztességes hagyományfolytatásról szólhatunk. Régibb eljárás módoknak valamivel újabbszerű viszonyokhoz igazításról:

Szemébe a tipikus pesti udvar  
milljó szepelőjével, benéz. Fehér  
falak merednek hátul föl az égre,  
miken a foltok, mint sok kis egér,  
szaladnak föl és furesa figurákká  
tömörülnek a tüzfalak fokán.  
Hol a kémények közt két szürke macska  
szökell nagy-fürgén egymás nyomdokán.  
Köröskörül a rozzant korridórok,

mint álomutak, görbe vonalak:  
amikre lépni halálos veszélyű,  
s a vasrácsok, e kusza fonalak,  
mint rabbilincs a pesti ember testén,  
tömlőrács, az ideget verdeső.  
S a fakó, rozzant, köves pádimentum,  
mibe barázdát vájt a sok eső.  
Lent csatorna-nyílás sok bús homokkal,  
amelyből néha lomhán, undokul  
egy-egy kövér patkány szalad a napra  
s fénylő hátával a rácsnak szorul.

...

A hátsó lépcsőn, amely idetátong,  
mint lusta, züllött, nagy asszonyi száj:  
egy-egy rongyos cseléd szalad le rajta,  
akinek mindig dalolni muszáj.  
És az öreg, a reszkető szakállú  
handlé, ki mint a kántor, úgy kiált...  
...S hogy mindezt nézi, öldöklő, halálos  
keserőség marja Feliciánt.

Egy fokkal finomabb, a korabeli szimbolista-szeccessziós-impreszionista árnyalatokat ennél nagyobb szerephet juttató változatokban jelenik meg ebből valamennyi Tóth Árpád, Kosztolányi Dezső és más Nyugat-lírikusok munkásságában – anélkül azonban, hogy központi tényezővé válnék. Tóth Árpád soraiban „Setét csöbrök s olcsó székek”, „bágyadt gázlángok”, viaszkosvásznas asztalnál verset „farietskáló” költők, „unott s hideg” mozdulatokkal vetkőző utcalányok (*Kisvendéglőben, Egy lány szobájában, Meddő órán*); a sorok együttesének lényege azonban náluk talán nem is annyira óróluk vall, inkább a lélekről. Mint ahogy Juhász Gyula is érzékelteti néhol a nyers, vagy éppen a reményt elfojtóan sivár valót – pocsétában gázoló „vén kácsá”-k, rekedten rikácsoló gramafonok megörökítésével, fotelba süppedten újságokba temetkező, a tágabb világtól elzárt kisértelmiségiek megjelenítésével – úgy azonban, hogy ez a fájdalmas elvágyódásnak, a méllázó szomorúságnak a kifejezését szolgálja (*Magyar táj, magyar ecsettel, A végeken*). S ha Babits részletezően, hangsúlyozott díszítetlenséggel írja le, „a világosság udvarának” szennyes világát, akkor is igazában a benne rejtőző titkok után nyomoz, akár a *Városvég* gyommal benőtt utcájának, szennyes vizet folyató csatornájának báméskodó piszkos gyerekcsapatának bemutatásával. Ha minden esetben feltűnő is magának a bemutatkozásnak a mozzanatára jutó hangsúly. Még feltűnőbb lesz ez utóbbi

egy-egy leírásban *A szegény kisgyermek panaszait* olvasó számára, noha ennek realista emberrajza is beleépül majd Kosztolányinál egy több részből álló nagyobb vers szerkezetébe:

A rokonok.

Szelídek és nyugodtak.

Ez székely, az meg lány és bús magyar.

Dülledt szemekkel hajnalig boroznak,

az egyik régi verseket szaval,

hogy mikor Pesten iskolába járt,

mint tépte a rózsákat és a lányt.

A többi sóhaj, ej-haj megvirrad még

és megvirrad, a nap fejükre süt,

légypöttyös a tapéta és a falkép,

az abroszon boros, kopasz fejük.

Pontos öregurak, kik messze estek

s most andalognak régi romokon.

Pipáznak, néznek és mozdulni restek...

Az elhangzó szavak egy előregedett társadalmi réteg embereinek mind üresebbé váló életeit, megrekedt pályáit érzékeltetik, a hangulatfestés eszközeivel inkább csak gazdagítva a józan ítéletalkotásra indító leírást. Majd ugyanerről a korszakról – a századforduló tájékaról – szóló regényeiben és novelláiban találkozhatunk ehhez hasonló remeklésekkel – igaz viszont az is, hogy nagyobb szerephez is csak ott fognak majd jutni. Itt még ahhoz hasonlóan maradnak meg a változó – borzongató vagy gyönyörködtető, varázslatos vagy kijózanító – benyomások *egyikének* a minőségében, ahogy például a gyereklélek ösztöneinek mélyvilágából egyet-mást felszínre hozó jelenetek is (*A rút varangyot...*).

Különös, a szimbolistákra valló atmoszféricussága ellenére érdemes lehet ugyanakkor egy percre Ady költészeténél is megállni.

Föltehetően a bevezetőben elmondottakból is kiolvasható volt, hogy ennek a lírának a túlnyomó részét távolállónak tartom a realizmustól. (A forradalmiság egyes korokban lehet politikai érdem – mint ahogy időnként hiba is –, a társadalmi kérdések mélyére látást pedig általában véve is indokolt értéként elkönyvelni, még inkább elmondható ez a humánus megőrzéséről, határozott emberi tartások kialakításáról – ettől azonban egy titkos sugallásokkal telített, sokévezredes törvényekre utaló mítoszvilágot nem érdemes összekeverni azzal a jelennel, mely birtokba vehetőnek mutatkozik a mindennapi tapasztaláshoz kapcsolt ráció számára. A kettő kö-



zött természetesen nem művészi érték, hanem művészi jelleg tekintetében kell különbséget tenni.) Verseinek néhány darabja – melyek külön ciklust nem alkotnak ugyan, mégsem teljesen függetlenek egymástól – tagadhatatlanul mutat azonban olyan jegyeket is, amelyeket kár lenne észre nem venni. A különös álmodozások egzotikumából „gémeskút, malomalja, fokos, Sivatag, lárma, durva kezek, Vad csókok, bambák” közé jutás megörökítései, vagy a „csodaszép”-re vágyását feladó „kunfajta, nagyszemű legény” alakjának megteremtése csakugyan aligha függetleníthető a realizmustól. Hiszen különös tömörítésben – dekoratív színekkel alkotott kontrasztjukban – távolról Bolond Istókkal, A falu bolondjával, Hübele Balázsszal, illetve az elvesztett illúziók hőseiével párhuzamos életutaknak rajzolják elének a legfőbb állomásait. A tovaftató vonatból kinézve látható néma, „álom nélkül álmodó” magyar tanyák súlyos pillanatképe pedig a maga erős atmoszferikusságával is beillenék az orosz realisták egynémelyikének leírásai közé (*A téli Magyarország*). Az öreg Kunné balladásságát leginkább a nagyfokú tömörítés és az éjszakai fény-árnyék-ellentétek adják: ezek integrálják az Ady-versek megszokott, másodjelentéseket sugalló titokzatosságának világába is. (Egy pillanatra a romantikából ismerős „ős végzetangyal” szárnylegyintésnyi szerephez jutását is lehetővé téve; ez azonban csak háttér-szerep, és nem mérhető össze a Jó Csönd Hercegek, Nagy Pénztárnokok, Ős Kajánok színre lépésével.) A sötét azonban a mindennapok realitásába is beletartozhat, akár az éjszaka bekövetkező halál; a magyarázat – tíz gyermek világra hozása, szalmával fedett ház, sípoló tüdő – igazában a közvetlenül tapasztalható realitások világában ismerhető fel. A hangsúly „két elviselt, nyomorék ember” bemutatására esik, amint életlőrő évtizedek múltával „kínnal, haraggal” nézik egymást:

Sose örültek s itt maradtak,  
Gyermek-haduk fut elszéledve,  
Szerte a szomorú világban  
S ím, kiszáradt életük nedve.

Móricz a *Tragédiá* ban alkalmazza a naturalizmustól átvett stílusjegyeket, Ady leginkább itt bizonyítja be, hogy ezek kivételes alkalmakkor a költészetben is értéket adhatnak. „Az öreg Kun a múltra gondol, eszébe jut a lakodalma. Őlni szeretne.” Realitás a lélekrajzban, illúziótlanság az emberi viszonylatok bemutatásában – ugyanakkor a nagyfokú tömörítés, a drámai fordulópontok kiemelése és a végletek szembeállítása (mint majd Juhász Gyula *Tápai lagzi* jában) egyértelműen a művészetek szférájába emelik a választott tárgyat.

Merőben másszerű költői mű, úgy gondolom, mégsem különíthető el a realizmus problémakörétől az *Elbocsátó szép üzenet*. Fönséghez közelítő méltóságh, már-már szertartásos ünnepélyessége ugyan olyan magaslatokhoz közelítik, amelyek messzire fölébük emelkednek a realizmus síkjainak, legfőbb tényezője azonban közös azokkal a művekével, melyeket idesorol az irodalomtörténetírás. „Törjön százegyszer százszor tört varázs...” A szecesszió enyhén pervertált gyönyörködés-mámora, dekorativitásra való fogékonysága és a szimbolizmus másodjelentésteremtése varázsolta életre az Ady-versek Lédájának mítoszalakját; „Ámító kegyből szépek szépiért forrott és küldött” zsoltárok ünnepelték a szerelem halál-árnyalta szertartásait. A csillogás azonban megfakult, „minden Egész” részeként ez a varázslat is megtört, s a kijózanodó ember számára mind kevésbé tagadható, hogy választott társában csak egy magához igazított szerep alakítójának hódolt – ennek a szerepnek pedig már kimerültek a lehetőségei. Visszatekintve lesznek láthatókká a demitizálódás fokozatai, az, hogy valójában

Milyen régen és titkosan így volt már

...

És milyen régen nem kutattalak  
Fővényes múltban, zavaros jelenben  
S már jövőd kicsiny s asszonyos rab-útján  
Milyen régen elbúcsúztattalak.  
Milyen régen csupán azt keresem,  
Hogy szép énemből valamid maradjon,  
Én csodás, verses rádfogásaimból...

Szinte biblikus néhol az emelkedettség, az ítéletalkotás szigorúsága azonban tárgyias közlést foglal magába, a lélek tükrén figyelve meg egy kultusz képzelt papnőjének lassú, de végleges semmibe tűnését: „Régen nem vagy, mert már régen nem látlak”.

A mítoszrombolásnak az útjai azonban nem vezetnek Adynál tovább ezen az úton a realizmus valamilyen változatának kikristályosodásáig. Ennek példái majd inkább Szabó Lőrincnél lesznek föllelhetőkké.

Minden szörnyőbb, mint hittem akkor,  
fiatalon,  
de, hálistennek, egyre csökken  
az undorom,

egyre jobban birom az évek  
förtelmeit,  
és az idő és a közöny már  
fertőtlenít.

Mert fátylát dobta sorra minden  
egymásután,  
s harminchárom évem ma átlát  
minden szitán:

...  
úgy nézem, elszánt nyugalommal,  
az életet,  
mint reménytelen lepratábort  
vagy harcteret.

Ha egyszerre tudok meg mindent  
hogy itt mi van,  
egész biztosan felkötöttem  
volna magam...

(*Különbéke*)

Az expresszionizmus lázas indulatiságának folytatásaként a düh sokszor tört fel zaklatott kiáltásokban Szabó Lőrinc bensőjéből, máskor azonban fegyelmeződnek az indulatai, hogy annál keserűbb ítéletekké szilárduljanak. Ezek néha az emberek sokaságát nyugtázó körülményeknek vádolják a – mondhatni: isten háta mögötti – kisszerűségét („nem fog a sáron a hitnek, a vágynak / semmi hatalma, / mert errefelé csak az van: / sár, sár és fáradt / közöny és bánat / emberben és kuvaszban: rossznak nem rossz, / jónak se jó, / s az esti gyors étkezőkocsijával / félnapra elmegy a civilizáció” – *Újsághírben a végtelen*). Más alkalmakkor életpályák kisiklását, sivár pusztulásba torkollását örökítik meg (*Tragédia*), megint máskor az ember mibenlétéről, természetéről fogalmazzák meg a véleményét. („Nagyságos úrnak titulálnak / s én jól tudom, hogy mi vagyok” „körülbelül hetven kiló hús, / meg egy kis akarat” – „te ilyen vagy s ők olyanok / és neki az érdeke más / s az igazság idegállapot / vagy megfogalmazás” – *Nagyságos úr, Az Egy álmai*.) A létharc, „a bizalmatlan, örök társtalanság” az egyik legfőbb tényezője ebben a szemléletben a férfi-nő-viszonynak is; úgy látszik, hogy az ön-lét féltése mérkőzik ebben a szeretettel, a zsarnoki birtoklás igénye az önvád erőivel, az emberben szükségszerűen működő tudat pedig mindezt – mivel „így igaz” el kell, hogy fogadja. A költő nem teheti ezt meg érzelemtől mentesen, logikája azonban átjuthat az érzelmek szövedékén (*Nem nyúlok hozzád, csak nézem, hogy alszol; ennek lesz majd szenvedélyesebb folytatása a Semmiért Egészen*). Ehhez hasonló felfogás

jut érvényre – hasonlóképpen világos, tárgyias versbeszédben – annak a munkásnak a szavaiban is, akit képzelete odaállít a filozófiai kérdéseken vitázók háta mögé, ilyen szólal meg akkor is, mikor saját költői munkájának robottá válását kényszerül tudomásul venni (*A Bazilikában zúg a harang, Műhelytitok*). Észrevehető mozzanatokban, árnyalatokban természetesen mutatkoznak sajtószerűségek (a korábbi próza megszokottabbá vált eljárásaitól való eltérések), s gyakran fordul elő az is, hogy a jellegzetesen realista (realisztikus) részletek másszerű egészébe épülnek bele. (Az említett *Az Egy álmai* is ilyennek mondható.) Ilyen építkezés jellemzi késői remekét, a *Tücsökzenét* is.

Ennek – távolabbról a fiatal Kosztolányi ismert művéhez hasonlóan, de annál határozottabban – lényegéhez is tartozik, hogy különböző egységekből épül ciklussá. A világra mint ezerarcú, végső soron mégis osztatlan egészre való rácsodálkozás („Szép volt, Isten volt, Egy Volt A Világ”) és a kijózanító valóságdarabok összevisszaságával való szembesülés („Rút volt, pokol, Kettő az Egy Világ. / Én meg ő: harctér. Ellenség s barát. / Égen és földön összetört a rend...”) a mű alapszerkezetébe épül be – ha az utóbb idézett sorok nem a végpontját adják is annak, és ha nem valamilyen mérnöki számítás szerint épülnek is rá a részletek az alapszerkezetre. Valamilyen csodának az újrameglátása, majd annak újraelvesztése – tehát az alapséma variációja – nemegyszer fordul benne elő. (Így az **ÓRIÁS**-óriás epizódban, a jégbeszakadás kijózanító történetében, a bicikli-álm föladásának, majd a forradalommal való ismerkedésének megírásában, vagy – felfokozott gyorsasággal – a Babitscsal találkozás megörökítésében: 48–49, 65–66, 75–79, 238, 239–241.) Távolról a verses regények menetére emlékeztetve. Az egymást követve törvényszerűen változó szemléletű részletek elkülönülésére – másszóval arra, hogy az eltérő részleteket ellentétekből álló egészé lehessen szerkeszteni – az is lehetőséget biztosít, hogy az egyazon szótagszámú-ritmikájú-rímelésű szerkezeti egységeket számok és alcímek is elkülönítik egymástól. Ezek közül például az *Apám*, az *Apa komor volt*, a *Tiszaujlak*, *A Mozdonyfűtők Otthonában*, *Az első vers* vagy a *Rippl-Rónai* (és jóval több kisebb, kevésbé elkülönülő részlet) bármely realista regénybe beillenek. (Nyelvezetével éppúgy, mint a szemléletével, csak vers-hangzása különítené el tőlük.) Hogy ez a realizmus nem felületi, hanem néha a tudat legmélyére is le tud hatolni, részint rögzítve, részint kifejezve annak mozgásait, az a „hullámmozgások” viszonylatában előbb említett leírásban figyelhető meg a legtisztábban, „költővé avattatása” különböző fázisainak megörökítésében:

## *A szerkesztő elé*

Egy nap végül fent ültem a Nyugat előszobájában. Az iszonyat alig enyhült, noha percekre már jártam itt, egy hete, s Babits Mihály azt mondta: jöjjenek ma a válaszáért. Nehéz hét volt, és rettentő a tét: az egész jövő, az önbecsülés, a remény, hogy leszek valaki, és kiküzdöm kis helyem a nap alatt. S még nehezebb e hosszú pillanat, a döntés. Vártam. Mint öreg szemét, könyvek porlódtak, papír, szertesztét lócán, állványon, a folyóirat kötegei, szétesve s a falak mentén, mindenütt. Bent léptek. Ez Ó? Ajtó nyílt: „Tessék, a következő!”, mondta egy hang. Mint a végzet felé, indultam, be, a szerkesztő elé.

*„Akkor hát szerdán...”*

Agyam forrt. Alig láttam Babitsot, alig hallottam. Helyet mutatott. Azután: „Kérem, jók a versei!” (Egy hang: mit mondtam?!) „Jók. Közölheti bármely lap, s Ön se vall szégyent vele.” „Bármely?” Hogy nyílt a remény szárnya! De: „Bármely más!”, mondta ő s elhallgatott. „Vagyis a Nyugat...?” „Hát, a Nyugatot még nem gondolnám.” Szédítő öröm zuhant ájulni. „Ha jól sejtem, Ön most töri bentről a héját.” „Tehát?” „Érni kell, várni.” A költő felállt. Én már nem éltem. S az ajtóban: „A formát érzi, de ez még iskola; bár a legjobb,” – a hang idegesen objektív volt. (Harasó öregem! Harasó?) S végül megint az övé: „Akkor hát szerdán, nálam, öt felé.”

## *Vissza és mégis*

A menny kizárt. Vissza a földre. Le.  
Lépcsőház, utca. Vége! Fekete  
nyugalom szállt meg. Nem közöl: marad  
az egyetem. Hány óra? Vége! Hat?  
Már hat? Mentem a menzára. De hisz  
ötkor ültünk le! Hang mozdult. Hogy is,  
hogy volt? Mintha száz éve! Nem közöl,  
ő mondta, s íme, a mennyei kör  
pokolkört zárt. Mégis, hogy volt tovább?  
Még négy év, és mint a többi diák,  
tanár leszek. Hang megint. No, de ha...  
Bátyuska várt, Tauszkiék, Erika,  
csakák csörögtek. S ekkor az övé:  
„Akkor hát szerdán, nálam, öt felé”,  
a hang tisztán átcsendült agyamon.  
„Voltál nála? Pontosan, józanon  
beszámoltam. Bátyuska kacagott:  
„Harasó! Hölgyek, Lőrinc befutott!”

A romantika kedvelt nagyjeleneteihez viszonyítva éppúgy a mindennapok történeteinek egyikéről esik itt szó (a reménykedő fiatal költőben a szerkesztő fölismeri a tehetséget, de az félreértés folytán nem veszi ezt mindjárt az első félórán tudomásul), mint például a szimbolizmus rejtett összefüggésekről valló leírásához mérten. De például az impresszionizmus könnyed hangulatiságának varázsa sem ejt itt meg. A megjelenített tárgyak és az idézett mondatok önmagukban véve hangsúlyozottan színtelenek, részben még az „összekötő szöveg”-beliek is ilyenek a maguk pontosságra törekvésével. Hogy a külsőleg általuk meghatározott fizikai és lelki térben mégis egy magasba törni vágyó személyiség küzd a fenyegető ellenerőkkel önmaga megváltásáért: ennek erőteljes érzékeltetése emeli mindezt mégis a magasrendű költészet világába. A versnek a hangzása is alig díszít ezúttal, nem ad sem játékos, sem tragikus bódulatot: inkább a „felpörgetést”, a tömörítést, a szerkezeti zárást szolgálja, ezáltal tölt be költői funkciókat.

Igaz, a főszereplő jellemzését nem adhatjuk meg ennyivel: deklasszált értelmiségi apától származó tehetséges vidéki fiatalember. Ebben a külsőben ugyanis végső soron „szigettengerek fényporszeme” öltött emberi arcot, akinek a Kozmoszal van számadása. (Oda is tér majd végül vissza.) Csakhogy Szabó Lőrincnél – eltérően az övével végső soron gyakran rokon szemléletet kifejező Weöres Sándor verseinek világától – a konkrét ember-arcnak, a konkrét tárgyi-természeti-társadalmi meghatározottságoknak is fontos szerep jut: a kozmosz-parány ezek tapasztalható-mérhető-értelmezhető rendjébe kényszerítetten jelenik meg. És ez Szabó Lőrinc számára nemcsak „rettenetes” – és rettenetességében „igaz” –, hanem megannyi részletében csodálatos is – de még alkalmankénti szürkeségében sem feledhető.

Szabó Lőrinc költészetét nem lehet belekényszeríteni a realizmus – még kevésbé valamilyen „megkésett realizmus” – kategóriájába, a realizmusnak a kategóriája nélkül azonban nem lehet azt megközelíteni. Ehhez hasonló jelentőségre bizonyára csak Illyés Gyula költészetében tesz szert ez a stílusirány – nem mindenben tőle függetlenül.

Részben hasonló módon, részben másképpen.

A közelebbi rokonság, a részleges kapcsolódás leginkább olyan Illyés-versekben mutatható ki, amelyek valamilyen reális – tárgyi, társadalmi vagy lelki – helyzetleírással indítanak, s aztán emóciókat fegyelmező józan versbeszédben fűznek ahhoz rövid – vagy legalábbis: nem különösebben hosszú – reflexiókat. Az ilyeneknek igen nagy a számuk, s „csoportjuk” nem határolható körül élesen meghúzott vonalakkal. (A harmincas években lesznek Illyésnél gyakoriakká, és inkább csak a hatvanas években kezdenek mind ritkábban feltűnedezni.) Egyszerűbb darabjaik közé olyanok számíthatók, amilyenek például a *Dülö-út*, a *Doleo ergo sum*, a *Szekszárd felé*, a *Tikk-takk*, *A költő felel* vagy a *Munka a munkával*. Az összetettebbek közé viszont akár a kiemelkedő értékű történelembölcseleti vers, *A reformáció genfi emlékműve előtt* is odasorolható. A művészi eljárás alapszerkezetében és a stílus szorosabban nyelvi tényezőiben aligha tagadhatók a hasonlóságok, világnézetük társadalmi tényezői által meghatározott következtetéseikben ugyanakkor már különbségek is szembeötlőek, a kifejezésre jutó emberi magatartásokban hasonlóképpen. Szabó Lőrinc közelebb áll a realistákként számontartott művészek szemléletéhez – legalábbis akkor, ha inkább Balzacban, Thackeray-ben, Flaubert-ben vagy Gogolban keressük a viszonyítási pontot, kevésbé tájékozódva Tolsztoj vagy mondjuk Keller irányában. (Hogy a múlt század egyértelműbben idesorolt alakjainál maradjunk.) Ha most már arra vállalkoznánk, hogy az ilyen típusú versek mindegyikére kiterjesszük a realizmus fogalmát – figyelmen kívül hagyva tehát megfogalmazott gondolatainknak és más szemléleti tényezőknek s

élményanyaguknak a milyenségét – akkor a már említett parttalanítás („mérsékelt parttalanítás”?) veszélyének tennék ki magunkat. Hiszen így a római antikvitás egyes alkotóinak költeményeitől a reneszánsz és a klasszicizmus megannyi képviselőjén át jutnánk el századunkig.<sup>9</sup> Már csak gyakoriságukra való tekintettel sem lehet ezeknek az Illyés-verseknek a lazább együttesét (és eseteleg kialakítható lazább „alcsoportjait”) alapul venni akkor, mikor a realizmus stílusának jelentkezéseit próbáljuk nyomom követni, ugyanakkor szemhatárunkon kívülre sem szoríthatjuk őket. Azokat a verseket lehet viszont indokolt közülük – a korábbi, hozzávetőleges meghatározások alapján – *kiemelni*, amelyekben (valamiképpen természeti-tárgyi valóságselemek művészi megragadásának mozzanata is nyomatékot kap, úgy, hogy közben az adott társadalmi helyzetre jellemző vonatkozások is érzékelhetők lesznek, s egy végső soron józan, racionális valóságmegközelítés alapsajátságai is érvényre jutnak.

Ezek közé tartozik az *Elégia* is.

Mint Nagy Lajos korabeli prózáján – és néhol majd az Illyésén is – ezen is ott érződik a *neue Sachlichkeit* szemlélete. Leíró vers: középpontjába egy falusi vasútállomáson várakozó napszámos kerül, mellette ülő két családtagjával. Élő emberi viszonylatok nem látszanak őket összekötni, elnyűtt ruháik, holmijaik is merev dologiságukban vannak csak jelen. Csoportszerűségüket valójában nem határozza meg más, csak az, hogy környezetüknek a középpontjaként nyerne megjelentést – illetve úgy, hogy ez a középpontiság a józan ítélőképeség számára mindjárt hazug látszatnak is bizonyul:

Értük lelkesednek a költők,  
a hadsereg értük gyakorol,  
értük gyűlnek tanácskozások  
s koccannak metszett poharak.

Nevükben suhan a miniszter  
halk gépkocsiján s lelkükért  
hajlong és könyörög a főpap  
és emel arany serleget.

<sup>9</sup> Úgy gondolom, hogy BARTA Jánosnak a lírai realizmusról írt gondolatébresztő tanulmánya (in: *Klasszikusok nyomában*, Bp. 1976, 65–77) is a fogalom túlzott kitégítéséhez vezet. (Noha megjelenésének idején nem annyira ez mutatkozott benne lényegesnek, inkább a lukácsi felfogáshoz viszonyított szűkítés.) Nem jogosulatlanul vállalkozik ugyan egy típus körülhatárolására, ennek a kontúrjai azonban viszonylag halványak maradnak – illetve anélkül térnek el a történelmi stílusvizsgálatban kialakított realizmus fogalmának a határvonalaitól, hogy annál jobban használható alakítanak ki.



Őket, őket kerestem én is,  
nékik kívántam szólni mindig.  
Most itt vannak, néznek reám,  
ujjammal érinthetném őket.

A kép megörökítője nem csupán azoktól került messzire, akik hetyke kisbéresek, nyargaló csikósok, korsajukat folyóba merítő pórmenyecskék vagy ősi nyugalommal halálukra készülő gulyások alakját mintázták meg. Azoktól is távol áll, akik a nyomor látványos megfestésével borzasztottak el a múlt században, vagy akik – ugyancsak akkortájt – együttérző megnyilatkozásokkal kísérték a szenvedés bemutatását. Az expresszionizmusban felszínre törő szubjektivizmus ellenhatásaként létrejött, pátosztói-érzékenységű egyaránt irtózó, a tények tudomásulvételére vállalkozó tárgyiaság szikársága határozza meg a beszélő szavait és hanghordozását: a sorok hangsúlyozottan díszítetlenek (rímtelenek, ritmikájuk sem domborodik ki), a képbe beállított elbeszélő alakja is mondhatni lefokozott megjelenítést nyer. Látszólag semmiről sem mond ítéletet a vers: egyszerűen megismétli a sűrűn hangoztatott frázisokat, és odateszi melléjük a tapasztalásból nyerhető ismereteket – épp ezzel döbbentve meg, így szítva föl az igazság megismerésének és kimondásának energiáit.<sup>10</sup> Alapjában ugyanennek a stílusváltozatnak a jegyében mintázza meg Illyés puritán egyszerűségű bognár-nagyapjának is az alakját – kevésbé erőteljes vonásokkal, egy csöppnyi iróniát és gyöngédséget is belopva soraiba – a *Három öreg* első darabjában. Ennek az alkotásmódnak szélesebbkörű elterjedéséről azonban nem szólhatunk, ha a költészet területét vizsgáljuk. A szüksézáura fogott tárgyilagosság ugyan Radnóti *Férfinapló*-ciklusának néhány darabjában is érvényre jut (*Főtárgyalás*, *Vasárnap*), és talán még „a 2x2 józan-sága” sem ettől függetlenül éri majd „hüvös hullám”-ként az álmaiba feledkezőt (Illyés lajstromozásai – „egy nyír, egy nyár, egy sornyi krumpliágy” stb. – a heti napszámot a vendéglői vacsora árával-megfeleltetései és szakszerű statisztika-hasznosításai *A Kacsalábonforgó Várban* is az új tárgyilagosság „továbbszivárgásainak” tekinthetők), érthető módon azonban inkább a prózában jut *közvetlenül is* nagyobb szerephez a neue Sachlichkeit hatása. Hogy a szürrealista és a bukolicus-klasszicizáló törekvések, majd az Arany–Petőfi táj- és parasztbrázolás jegyében alakuló illyési költészet később markánsan realista alkotásokat is kiérlel magából, abban viszont

<sup>10</sup> Ennek és néhány ez után említésre kerülő versnek részletezőbb tárgyalását nyújtja a *Kortársaink* -sorozat Illyés Gyula-kötete, Bp. 1989, 82–93, 154–159, 203–204.

bizonyára közvetve ennek a szemléletnek, illetve ennek a stílustörekvésnek is része van.

Kisebb mértékben az Illyés által többnyire idegenkedéssel szemlélt naturalizmusnak is (vö. pl. *Szennyesen, mocskosan, árván, Sikátorok alján*). Ugyanakkor – közvetett módon – a képszerkesztésben megnyilvánuló rendezettségre törekvés, az ellentétekre építés, a helyel-közzel már-már geometrikussá formálás a huszadik században kialakult konstruktív törekvések érvényesülésére vallanak. (Amiben a magyar költészet korábban Kassák *Júliusi földeken* és Mesteremberek c. műveivel adhatott leginkább példát.) *A Rend a romokban* néhány versében az expresszionizmussal való érintkezés mutatható ki.

Jónéhány olyan költeményt találhatunk tehát, melyet valamilyen irányban átmenetinek lehet tekinteni, de olyanokat is, melyeket nem emeli ki a realizmus köréből azoknak a hatásoknak a mértéke, melyek eltérítik azt a realizmusnak valamilyen virtuális alapsémájától. Ilyen például a *Három öreg* harmadik része, a *Téli búcsú*, a *Betyár*, a *Rend a romokban* több darabja, a *Magyarok*, a *Hullaevők* vagy az *Egy bagón*. (Ezekben az érzéketlenség, az erőteljes anyagság is átlagon felüli hangsúlyt kap, ugyanakkor az ember kritikusan szemlélt társadalmi viszonyoknak a meghatározottságában jelenik meg, a versbeszédet is józanság jellemzi.) Másszóval: esztétikailag rangos alkotások is vannak köztük. Mégis fölvetődhet velük kapcsolatban az a futólag már érintett kérdés, hogy vajon nem kell-e nagyjában-egészében mégiscsak megkésettnek, ezért talán avultnak is tekinteni az ilyen stílusú költészetet? Olyannak, melynek a létrejöttét *magyarázhatja* ugyan valamilyen társadalomjavító célnak a szolgálata, de inkább csak erkölcsileg, mintsem irodalomtörténeti viszonylatban tudja azt *értékké* minősíteni?

Úgy gondolom azonban – részben a bevezetőben is utaltam erre –, hogy akkor is, ha nem célszerű az egyes stílusokat a történelmi változásoktól elszakítva tárgyalni, az sem indokolt, hogy útjuk nyomon követésekor szorosán egymáshoz kössük a stílus és a kor fogalmát. Ha ugyanis tudomásul tudjuk venni, hogy az egyes korok teljes „terét” betöltő, s ezáltal valamilyen nagy Egésznek az élményét is biztosítható korstílusoknak lejárt az idejük, akkor nem lehet okunk azon fennakadni, hogy az idő folyamatában ezzel szemben messzire is elnyúlhat egy-egy iránynak a léte. (Még inkább természetesen az utóélete.) És ha különösebben negatív értékminősítések nélkül vesszük tudomásul, hogy a prózában uralomra jutó realizmussal párhuzamban a költészetben történetesen a szimbolizmus jut vezérszerephez, akkor nincs okunk arra, hogy a költészetben néhol később mégiscsak fontos szerephez jutó realizmust valamiféle aszinkronitásnak a vétségében marasztaljuk el. *Az úttörés* nek az érdemét ugyan valóban aligha írhatjuk

az ilyen alkotások íróinak a javára, a *hiánypótlás*ét viszont annál inkább. Lehet azután esetleg annak földerítésén fáradozni, hogy vajon mennyiben volt törvényszerű, hogy a nagy realista prózahullám mellől a költészet területén elmaradt ennek megfelelője, és mennyiben írható ez egész egyszerűen valamilyen véletlennek a számlájára. Bármire jussunk is azonban, a tény változatlan marad: sem Szabó Lőrincnek, sem Illyés Gyulának a realizmus jegyében írt verseit nem „írták meg” öelőttük. (Illyés esetében külföldi viszonylatban leginkább még Nyekraszovnak részben már az övéihez hasonló verseit kell korábbi jelenséggként számításba venni.) Nemlétük ezért hiányként jelentkeznék – akkor is, ha ez nem válnék mindenki számára szembeszökővé. „Önlétük” ilyen hiányánál is súlyosabban esnék azonban latba, ha valami módon kivonnák a fejlődés menetéből a *hatásukat*: áttételesebb, illetve részleges továbbáélésüket. Mert hiszen igaz, hogy *A Kacsalábonforgó Vár* éppoly kevésbé fér be a realizmusnak a bevezetésben körülírt fogalmába, mint – például – a *Tücsökzene*, a realizmus *részleges, de hangsúlyos jelenléte* nélkül azonban elképzelhetetlenek ezek a művek. És azoknál az alkotásoknál sem hanyagolhatjuk el az összfüggések keresését, amelyek a fejlődés menetében talán messzebbre kerültek a mondottaknál. Aligha önkényes például a föltételezés, hogy az illyési *Két kéz* monumentálissá növelt „két kapubálvány” a – „a Mindenség határán” fölmagasodva – realista elemeknek a mitikussá növeléséből jött létre, ahhoz hasonlóan, ahogy a késői *Hiány a kéziratban* fölemelő, mitikus-biblikus nyugalma is magában foglalja egy mesék szertefoszlását higgadtan tudomásul vevő ember valóság szemléletét.

Mindennek részletezőbb megvilágítása azonban már más tanulmánynak lehet csak a feladata.

\*

(Bizonyára a mondottakhoz hasonló a helyzet József Attila életművének az esetében is. Az impresszionisztikusan színezett-árnyalt parnasszista leíráson belül érvényesülő realista törekvések – a korai *Tanulmányfej*ben – később fölerősödnek nála, és – különböző avantgard, népi vagy esetleg népi-avantgarde stílusjegyek dominanciaváltásait követően – középponti versszerező tényezővé válnak; leginkább a *Tiszazug* és a *Holt vidék* esetében. Sajátos, az Illyés-remeklésekével egyenértékű realizmus-ötveteket hozva létre. Az *Óda*, az *Eszmélet*, a *Téli éjszaka*, a *Nagyon fáj* vagy a *Karóval jöttél*, sőt, a *Falu* sem fér azonban bele a realizmusnak a fogalmába – ugyanakkor akár a tudat felbomlásának kínját megörökítő *Ki-be ugrál...*, vagy a semmi erővel küzdő „*Költőnk és Kora*” tudatmozgásokra ügyelő pontossága – aminek jelenlétét majd a késői Radnóti és a késői

Szabó Lőrinc több művében is láthatjuk – hasonlóképpen nem jöhetett volna létre a realizmus új területekre irányuló „valóságébersége” nélkül.

És természetesen más, kisebb súlyú életművekben is találni példákat hasonló fejlődésmenetekre.)

**Attila Tamás:**

### **Variantes de style réaliste dans la poésie hongroise de la première moitié de notre siècle**

La première partie de l'étude présente les variantes importantes de l'emploi du mot "réalisme". L'auteur fait remarquer que l'emploi le plus adéquat du terme est celui qui désigne du sens acquis au cours de l'histoire du style, en même temps il ne considère pas que le phénomène du réalisme se borne au siècle précédent. La naturalisme n'est qu'une des variantes de celui-ci, tout comme le "neue Sachlichkeit" des années vingt; d'autres modifications possibles du réalisme ne peuvent cependant être exclues. L'auteur accepte l'importance des variantes neuves de ce style dans les cas où elles prennent part de résoudre des problèmes artistiques inconnus jusque là. En ce qui suit il démontre que tout ceci – sous formes différentes – se retrouve dans l'activité de deux poètes hongrois importants: de *Lőrinc Szabó* (1900–1957) qui était un poète bourgeois-intellectuel et de *Gyula Illyés* (1902–1983), poète issu du peuple paysan. La possibilité en était donnée, parce qu'au siècle précédent "au lieu" du réalisme c'est la poésie symboliste qui s'est développée en Europe. Elle prouve en même temps, que le réalisme n'est qu'un des facteurs, important d'ailleurs de ces oeuvres. De leurs poésies les plus valeureuses sont celles qui unissent en elles des spécificités différentes de la vision de l'expression poétique.

## AZ AVANTGARDE – AZ 1945 UTÁNI STÍLUSTÖRTÉNETI KUTATÁSOK TÜKRÉBEN

Az 1945 és '49 közötti rövid időszakban a szellemi élet felszabadult légköre, a művészeti irányzatok szabad szerveződése a magyar avantgarde mozgalom megújulási lehetőségét is magában hordozta. A megváltozott történelmi helyzet, az újrakezdés ösztársadalmi lehetősége hívta elő az avantgarde megújuló törekvéseit. Kenyeres Zoltán jól jellemezte, hogy a harmincas évek klasszicizáló avantgarde-jának kiegyenlítő tendenciái<sup>1</sup> után „hagyomány és újítás egyensúlya újra megbillent”: „nálunk is tért hódítanak a világszerte másodvirágzásnak indult avantgarde mozgalmak: a neoavantgarde törekvések. A háború rémületétől megszabadult szellemi életben az idő lélektanilag is kedvezett a zabolátlan formakísérletezésnek: a hagyományt nyugnek, a kötött formát katonásan fegyelmező abroncsnak érezhette a szabadságot kóstolgotó alkotó szellem Közép-Európában. A magyar művészet azonban ragaszkodott az egyszer már megteremtett egyensúlyhoz, s továbbra is saját modelljét követte. Még a Gegersi Kiss Pál, Pán Imre és Mezei Árpád vezetésével 1945-ben megalakult Európai Iskola is, mely a neoavantgarde körébe tartozó képzőművészeti törekvések gyűjtőhelye lett, „a hagyomány és forradalom, a múlt és jövő” egységét hirdette programjában. Hamvas Béla és Kemény Katalin pedig, amikor a *Forradalom a művészetben* (1947) című könyvükben az Iskola esztétikáját fogalmazták, ugyancsak kiemelték a hagyomány szerepét, és Ferenczy Károlytól eredeztetve rajzolták meg „a modern, sajátos, autochton művészet” útját, az európai irányzatok és a magyar művelődés jellemvonásainak egybehangelését tűzve ki célul. Az Európai Iskola munkájába írók és költők is bekapcsolódtak, így Kassák Lajos, Füst Milán, Szentkuthy Miklós, Weöres Sándor, Mándy Stefánia vallomásai, művészeti írásai, esszéi jelentek meg az Iskola *Index* című sorozatában.”<sup>2</sup>

1948–49-ben a hivatalos művészetpolitika adminisztratív módon megszüntette az avantgarde művészek műhelyeit és megnyilatkozási formáit is, ami nemcsak a magyar avantgarde művészi fejlődését gátolta, hanem tudományos megismerését és stílustörténeti kutatásait is megaka-

1 KENYERES Zoltán, *Irányzatok folytonossága és megújulása (1945–1948)*, in *A magyar irodalom története 1945–1975*, tom. II/1, ed. BÉLÁDI Miklós, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1986, p. 38.

2 *Ibid.*, p. 40.

dályozta. Közel másfél évtizedig a korszak tudománya nem a magyar avantgarde mozgalom irányzatainak, stílustörekvéseinek jellegét és művészetünk fejlődéstörténetében betöltött szerepét vizsgálta, hanem ezek létét, értékteremtő funkcióját vitatta, illetve alapjaiban kérdőjelezte azt meg. Így törvényszerűen a leszűkített ideológiai-politikai szempontok váltak meghatározóvá a tudományos igényű elemzés és az immanens esztétikai értékelés helyett.

Ennek jelei már az 1949 előtti avantgarde-dal polemizáló tanulmányokban, bírálatokban is felfedezhetők. Lukács György az avantgarde és az absztrakt művészet világnézeti tartalmait elutasítva bírálta Hamvas Béla és Kemény Katalin *Forradalom a művészetben* c. tanulmánykötetét: „az absztrakció mindig jelen volt a művészeti alkotásfolyamatban, de az elvonatkoztatott, absztrakt művészet értelmetlen.” Vagy: „Mindenkinek meg lehet és meg kell értenie, hogy az antihumánus eme tobzódása mélységes elkeseredést, vad dühöt, keserű iróniát vált ki a jóérzésű emberekből.”<sup>3</sup> Szentkuthy Miklós a művészeti eszközök és stílustörekvések szabadságát hirdetve, szemléletileg azonosult a modern művészettel, szarkasztikusan kritizálta azonban Hamvasék módszerét, erőszakolt teóriáit, és hiányolta képzőművészeti tárgyyszerűségüket.<sup>4</sup>

Mihályfi Ernő a művészi irányzatok leegyszerűsítő megközelítésének veszélyeire figyelmeztetett: „A különböző izmusokban új irányt kereső művészet – elsősorban mindig a képzőművészetre gondolok – a második világháborút megelőző 3–4 évtizedben mindig összeforrt a haladó politikai állásfoglalással.” Derkovits, Uitz, Gulácsy, Csontváry, Kernstok, Czóbel, Ferenczi Noémi és mások művészetének értékeit kiemelve figyelmeztetett arra, hogy a „mi »elsikkasztott művészeti forradalmunk« társadalmilag is tragikusan elbukott nagyszerű alkotóit ne rostáljuk ki ezzel a jelszóval.”<sup>5</sup> Erdei Sándor az érthetőséget állította az absztrakt művészettel szemben a „társadalomhoz való egészséges viszonyulás alapföltételeként”, míg a magatartás követelményének a „művész félreérthetetlen sorsvállalását a néppel.”<sup>6</sup> Hasonló elveket fogalmazott meg a modern zenével kapcsolatban Mihály András. Bartók, Kodály, Sztravinszkij példájára hivatkozva a népzene inspiráló erejét hangsúlyozta, de már írásának címe is – *Harc a formalizmus ellen* – jelzi elutasító szemléleti alapál-

3 LUKÁCS György, *Az absztrakt művészet magyar elméletei*, in „Fórum”, 1947, 9, p. 722 p. 726.

4 SZENTKUTHY Miklós, *Gyermek kereszteshadjárata*, in *Múzsák testamentuma*, Budapest, Magvető Kiadó, 1985, pp. 153–158.

5 MIHÁLYFI Ernő, *Pártprogram – művészetért*, in „Fórum”, 1948, 6, p. 451.

6 ERDEI Sándor, *Képzőművészetünk időszerű kérdései*, in „Fórum”, 1948, 6, pp. 461–462.

lását más modern zenei törekvésekkel – pl. „az érthetetlen Schönberggel” – szemben.<sup>7</sup>

Még 1946-ban jelent meg Sötér István *Játék és valóság* c. esszéje, amely rejtetten polemizál Lukács György realizmus-felfogásával. Sötér a harmincas évek magyar prózájának útkeresését igazolta, amely megpróbálta a francia szürrealizmus ösztönző hatásait a magyar realista tradícióval ötvözni: „az új irodalom sem a valóság tagadását, az álom anarchiáját kívánta ültetni a realizmus helyébe, hanem egy új realizmus feltételeit kereste, szenvedélyesen és szélsőségesen, mániásan és megszállottan – igen, egy új realizmus feltételeit: gazdagabbakat és változatosabbakat, valóságból a valóságon túlra is emelőket, mintegy megbontván és az eddigieknél tágabbra vonva a valóság körét, ezt a mágikus kört, melyen belül ezentúl a hétköznap megfér majd a csodával, az előre tudott a váratlannal és kiszámíthatatlannal, a meghittén ismerős a nyugtalanítón és démonin ismeretlennel.”<sup>8</sup> Lukácsy Sándor vitatta Sötér felfogását, és Lukács Györgyre hivatkozva csupán realizmust és antirealizmust különböztetett meg. Ennek alapján kétségbevonta a szürrealizmus létjogosultságát: „A realista mű mindenek előtt abban különbözik a nem-realistától, hogy elvet mindent, ami nem *emberi*. Tehát például a szimbolikus, misztikus magyarázatokat.”<sup>9</sup> Lukácsy Sándor még ugyanebben a vitacikkben más antirealistának nevezett művészeti jelenségeket is bírált, ironikusan poentírozva: „ma már ott tartunk, hogy Kállai Ernő és Borbíró Virgil az absztrakt festőkben, Hamvas Béla Weöres Sándorban az új, a teljesebb művésztípust ünneplik.”<sup>10</sup>

Horváth Márton *A magyar demokrácia irodalmi életének mérlege* c. összefoglaló tanulmányában (1948) igen élesen bírálta a kor reprezentatív íróit és művészeti irányzatait, így Kassák *Kortárs*-át és az avantgarde-ot is. Az egész forradalmak utáni európai avantgarde-ot elutasította, mivel „művészeti forradalommal akarták helyettesíteni az elvetélt politikai forradalmat. Az izmusok, az absztrakció fénykora a feltörő társadalmi erőfeszítések csődjét s a polgári élet bomlását egyszerre fejezték ki. Kispolgári lázadás volt, amely elfordult a győztes forradalmat megvívni pillanatnyilag képtelen munkásosztálytól. A társadalmi rabláncok helyett a verssorok kötött ütemét, a mondatok, a szín, rajz és zene harmóniáját robbantotta szét. Az izmusok kora elfordulás volt a tömegektől, elfordu-

7 MIHÁLY András, *Harc a formalizmus ellen*, in „Fórum”, 1948, 3, pp. 236–238.

8 SÖTÉR István, *Játék és valóság*, in *Gyűrűk*, Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1980, p. 228.

9 LUKÁCSY Sándor, *Az antirealizmusról*, in „Fórum”, 1948, 4, p. 311.

10 *Ibid.*, p. 310.

lás a semmi jóval nem kecsegtető élet realitásától, anarchikus lázadás, rikácsolássá, artikulálatlanná vált tiltakozás, mely szükségszerűen merevült bele később a „neue Sachlichkeit” ultra-rationális, gépiesen mechanizált kapitalista művészetébe.”<sup>11</sup> Horváth Márton konkrétabb kérdésekben is mereven elzárkózó volt. Szónokias kérdésekkel vitatta Justus Pál nézeteit, csak úgy, mint Kállai Ernő elméleti írásait: „vajjon nem a kispolgári giccs másik formája az absztrakció, az érthetetlen és izmusokon továbbragódó irányzat? Mi a giccs? Hatásvadászat tartalom nélkül.”<sup>12</sup> Furcsa módon Weöres Sándor világszemléletét a szociáldemokrata állásponttal rokonította, míg a *Kortárs* „arisztokratikus” művészi forradalmát Németh László minőség-szocializmus koncepciójával hozta összefüggésbe. Az avantgarde mozgalom megítélését és további sorsát az ötvenes években jelentős mértékben meghatározhatta összegző megállapítása: „Így kapcsolódnak össze a látszólag ellentétes irodalmi teóriák és irodalmi alkotások közös nevezőn, amelynek jellemzője a pesszimizmus, az arisztokratizmus, a tömegektől való elfordulás, a múltba visszatekintés, jelentsen ez akár elavult konzervatizmust, akár forradalmi, pontosabban álforradalmi hagyományokat.”<sup>13</sup>

Horváth Márton álláspontja lényegileg megegyezik Révai Józsefnek az avantgarde-ről kialakított felfogásával. Ő igyekezett József Attila költészetét elhatárolni az avantgarde stílustörekvésektől. Elméleti megközelítése egyértelműen elutasító: „Az avantgardizmusnak a futurizmustól és az expresszionizmustól a szürrealizmusig nem a stílusforradalmi formarombolás volt a lényege, hanem ezzel együtt kísérlet arra, hogy a költészetet elszakítsák a realizmustól és az értelemtől. Az avantgardizmus maga az első világháború alatt és után a kapitalista világ gazdasági és politikai, társadalmi és szellemi összeomlásának tünete és kísérőjelensége volt, kísérlet és törekvés arra, hogy a darabokra hullt és a polgári értelmiség számára értelmetlenné és ingataggá vált világban a költészet megtalálja e széthullás és értelmetlenség kifejezésének és ábrázolásának új eszközeit, pánikszerűen menekülve a kapitalista összeomlás félelmet keltő következményeitől. (...) Az avantgardista költészet lényege pedig éppen ez volt, a menekülés a valóságtól és a költészetnek, sőt általában a művészetnek e menekülés eszközévé való kinevezése.”<sup>14</sup> Tanulmányában József Attilának 1931-ben írott Kassák kritikáját használta fel arra, hogy a két költőt mereven szembeállítsa, és apodiktikus ítéletet mondjon a ma-

11 HORVÁTH Márton, *A magyar demokrácia irodalmi életének mérlege*, in *Lobogónc: PETŐFI*, Budapest, Szikra Kiadó, 1950, p. 145.

12 *Ibid.*, p. 146.

13 *Ibid.*, p. 148.

14 RÉVAI József, *JÓZSEF Attila-problémák*, in *ID., Válogatott tanulmányok*, Budapest, Kossuth Kiadó, 1960, pp. 176–377.



gyar avantgarde mozgalomról: „a kommunista párt az illegalitás éveiben lényegében ugyanazért harcolt Kassák és köre ellen, amiért József Attila is: harcolt a Kassák-féle avantgardizmus szubjektivizmusa és relativizmusa ellen, Kassák szolipszista esztétikája ellen, amely csak arra volt alkalmas, hogy az ifjúmunkásság kialakuló proletáröntudatát szétkuszálja és sötétségbe merítse.”<sup>15</sup>

Révai József tanulmánya már 1958-ban hangzott el az MTA osztályülésén, de még mindig az ötvenes évek általános avantgarde-felfogását fejezte ki. A hivatalos kultúrpolitika az avantgarde mozgalom alkotóit ki-rekesztette a szellemi életből. A szovjet dogmatikus marxista esztétika és irodalomtudomány hatására az „avantgarde” terminust felváltotta a „modernizmus” kifejezés, mely rendkívül tág és körülhatárolatlan fogalmat jelölt. Nagyjából a századfordulón megjelenő, a kritikai realizmus és az értékfogalomként értelmezett szocialista realizmus formaelveivel, világképével *nem egyező* művészeti irányzatok és stílustörekvések gyűjtőneve lett.<sup>16</sup> Így időnként a „modernizmus” és az „avantgardizmus” szinonimákká váltak, de nem az angolszász kultúrkörben használt értelemben, hanem egy leszűkítő marxista ideológiai értelmezés szerint, ami az „antirealista tendenciákban” feloldotta az egymástól elkülönülő művészeti irányzatokat és stílustörekvéseket. E megközelítési módszer túlzottan általános filozófiai-esztétikai szempontokat érvényesített, és a világnézeti tartalom elsődlegességét hirdette, mellőzte vagy lényegtelennek minősítette a beható irodalomtörténeti kutatást és a stílustörténeti vizsgálódást.

Lukács Györgynek Brechtrel folytatott híres vitájában megerősödött az a meggyőződése, hogy az avantgarde csak úgy és annyiban jelentős mozgalom, hogy a polgári világrend elleni elvont humanisztikus tiltakozástól többen eljutottak – pl. a német expresszionisták és a francia szürrealisták közül – a baloldali elkötelezettség vállalásáig, a realizmus módszerének és ábrázolásmódjának alkalmazásáig.<sup>17</sup> Elméleti álláspontja mellett ebben a kérdésben mindvégig kitartott. Nem a stílusirányzatok történeti meghatározottságát és mellérendelő értékviszonyát vallotta, hanem a realizmus elméleti elsőbbségét, „mert bizonyosfokú realizmus minden írásmű elkerülhetetlen velejárója. Itt is bebizonyosodik a régi igazság, hogy a realizmus nem egy stílus a többi között, hanem minden

15 Ibid., p. 379.

16 ILLÉS László, *Régi viták az avantgarde-ról és újabb viták az avantgarde-ról*, in *A szocializmus irodalma*, ed., Nyíró Lajos, Budapest, Gondolat Kiadó, 1966, pp. 122–169.

17 UNGVÁRI Tamás, *Avantgarde vagy realizmus?*, Budapest, Magvető Kiadó, 1979.

irodalom alapja, hogy a stílusok csak a realizmus körén belül vagy a realizmushoz való – esetleg ellenséges – viszony alapján jöhetnek létre.”<sup>18</sup> Ebben az értelemben az avantgarde lényegében ellentétes a realizmussal, mivel „az avantgardista a valóság szükségképpen szubjektivisztikus tükrözését teszi meg a valóságnak, a voltaképpeni valóságnak, az önmagát megteremtő objektivitásnak, s ezáltal torz képet rajzol a valóságról mint egészből.”<sup>19</sup> A valóságviszony és világlátás alapján az avantgarde művészetet a naturalizmusból eredeztette: „a naturalista tendenciának mint stilisztikai alapnak ilyen közössége az egész korszak jellemzése szempontjából lényegtelennek mutatja a formai-stilisztikai változásokat, ellentéteket, újításokat, irányzatok közötti harcokat. Ez persze nem zárja ki, hogy minden ilyen stílustendencia a korszak társadalmi struktúrájában bekövetkezett változásokat tükrözi vissza. Ezért nem döntő különbség, hogy a naturalista választásnélküliségnek ez az elve, a hierarchia hiánya a miliő hatalmaként (első naturalizmus), hangulataként (késői naturalizmus, impresszionizmus, a szimbolizmus is), durva valóságdarabkák montázsaként (új tárgyiasság), asszociációs áramként (szürrealizmus) stb. fejeződik-e ki.”<sup>20</sup>

Lukács György az avantgarde fogalmát kitágította mindarra a modern polgári irodalomra, amely nem a realizmus általa megfogalmazott világlátását és formaeszményeit követi. „Az avantgardizmusnak az ad történelmi létjogosultságot, hogy az ember eltorzulása, az emberi viszonyok művészetellenessé válása a kapitalista társadalom szükségszerű terméke.”<sup>21</sup> Ezek szerint a huszadik századi művészet alapkérdése és döntő válaszútja, „hogyan vajon a világ megformált képében, az objektív valóság művészi kifejezésében a káosz, a káosznak megfelelő magatartási formák, a teljes elveszettség, kétségbeesés és szorongás lesznek-e a fő mozzanatok”, vagy a kiútkeresés és perspektívaeremtés, a humanista elkötelezettségű és szocialista világnézetű művészet. Az avantgarde-ot az előbbieik közé sorolta: „Az avantgardista irodalom vezető írói ontológiailag teljesen ellentétes módon akarják alakjaik emberi lényegét meghatározni. Röviden összefoglalva: számukra „az” ember öröktől fogva, lényegéből fakadóan magányos, minden emberi és főként minden társadalmi vi-

18 LUKÁCS György, *Franz KAFKA vagy Thomas MANN?*, in ID., *Világirodalom*, tom. II, Budapest, Gondolat Kiadó, 1969, p. 225.

19 Ibid., p. 228.

20 LUKÁCS György, *Az avantgardizmus világnézeti alapjai*, Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1985, p. 43.

21 LUKÁCS György, *Franz KAFKA, vagy Thomas MANN?* in ID., *Világirodalom*, tom. II. p. 240.

szonylatból kioldott – ontológiailag – ettől függetlenül létező egyén”, éppen ezért „a szorongás és káosz az avantgardista irodalom központi, formameghatározó szubjektív és objektív tartalma.”<sup>22</sup>

Lukács György az avantgarde-nak abban tulajdonított bizonyos mértékig pozitív szerepet a művészet fejlődésében, hogy egyes újító formaeszközei, technikai vívmányai (pl. belső monológ, montázs, nézőpontváltások) felfrissítették a realista művészetet, és a későbbiekben is termékenyen hathatnak ábrázoló módszerére. A lukácsi avantgarde-felfogáshoz kapcsolódott egész iskolája többek között Hermann István. Ő a világnézeti útkeresés egyik lehetséges művészi kifejezésformájának látta az avantgarde-ot, ami később a progresszív művészek egy részét a realizmushoz és (vagy) a szocialista realizmushoz vezette el. Az avantgarde és a (szocialista) realizmus viszonyát a „megszüntette megőrzés” dialektikájában oldotta fel. Részben a Lukács György említette világirodalmi példákra hivatkozva szintén az avantgardista formaeszközök inspiráló, stílusgazdagító szerepét emelte ki.<sup>23</sup>

Jellemző, hogy a *Magyar Irodalmi Lexikon* (1963) avantgarde-ra vonatkozó szócikkeiben is a világnézeti-ideológiai, tartalmi kérdések kerültek előtérbe. Ezt híven tükrözi az összegző szócikk értékítélete: „Bonyolult eszmei és formai problémáit sokat vitatják; általánosságban azonban ma már nyilvánvalónak látszik, hogy az avantgarde irodalma és művésze részben követhetetlen, hamis és álforradalmi nézeteket vallott; bizonyos esetekben azonban – ha ellentmondásosan is – progresszív elemeket tartalmaz.” Az egyes izmusokat bemutató szócikkekben már némileg érvényesültek a stílustörténeti szempontok. A legáltalánosabb művészi célkitűzések, formasajátosságok és stílusjegyek leírásai már fellelhetők az aktivizmus, a dadaizmus, futurizmus, expresszionizmus, szürrealizmus bemutatásakor.<sup>24</sup>

A dogmatikus irodalomszemlélettel és a mereven ideologikus avantgarde értékeléssel szemben – Sőtér István 1957-es ünnepi, Kassák-köszöntő kisesszéje után<sup>25</sup> – Rónay György vállalkozott elsőként 1959-ben, arra, hogy tudományos igénnyel és alapvetően esztétikai megközelítésben elemezze Kassák Lajos költészetét. Rónay is kiemelte a sajátos világérzékelés és új kifejezési mód megteremtésében a történelmi hely-

22 Ibid., p. 249. és LUKÁCS György, *Az avantgardizmus világnézeti alapjai*, Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1985, p. 21.

23 HERMANN István, *A szocialista realizmus fogalmához*, in *A gondolat hatalma*, Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1979, pp. 574–624.

24 *Magyar Irodalmi Lexikon*, ed. BENEDEK Marcell, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1963, p. 67.

25 SÓTÉR István, *KASSÁK Lajos*, in *Gyűrűk*, Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1980, pp. 208–211.

zet meghatározó szerepét: „A háborúban megszűnt a világ harmonikus szemlélésének lehetősége; mert a világ megszűnt harmonikus lenni. Az élmény dezorganizáltsága alapján véve a valóság dezorganizáltságából eredt; és dezorganizált valóságélményt hagyományosan organizált nyelven és formában hitelesen kifejezni nem lehet. Új, expresszív kifejezési módot kell teremteni hozzá. Expresszionizmust.”<sup>26</sup> A tanulmányban érvényesült az összehasonlító irodalomtudomány vizsgálati szempontja is, így a német és a kassáki líra expresszionizmusa közötti lényegi kapcsolatra és stílushasonlóságra mutatott rá. Az átfogó stíluskategórián belül szabatosan jellemezte a költő expresszionizmusának sajátosságait: „A kassáki dinamizmus-expresszionizmus mélyén nemcsak lappangó panteizmust érezni, (...) hanem bizonyos, elsősorban a nyelvben és a képalkotásban megnyilatkozó törekvést is az egész világ aktualizálására, mozgósítására, megjelenítésére a versben.”<sup>27</sup> „A szimbolista költői stílusban a jelzők hordják a legnagyobb hangulati terhet; a dinamizmusban a vezérszólamot az állítmány s az ige viszi. A jelző árnyal; az ige: cselekvés, mozgás lendület... a dinamizmusban alapélmények, világhoz való viszonyának megfelelően, minden mást félreszorító kizárólagossággal lépnek előtérbe a mozgás képzetek.”<sup>28</sup> Rónay György a dinamikus expresszionizmust átfogóan, Kassák lírájának első két évtizedét egészében jellemző kategóriaként használta, amely a húszas évek izmusainak egyes stíluselemeit is magában foglalta. Az expresszionizmust a kor egyik adekvát kifejezési lehetőségének tekintette: az avantgarde domináns stílusirányzatának. Az expresszionizmust ugyanakkor a lázas útkeresés magatartásának is tartotta, az ifjúkor Sturm und Drangjának, „ami után a lázadóknak a természetes fejlődés szükségyszerűségével lép föl a klasszicizmusnak (saját klasszicizmusuk) megteremtésének igénye.”<sup>29</sup> Ahogy ez Kassáknál és a magyar avantgarde mozgalomban is megtörtént a harmincas években.

Koczogh Ákos 1964-ben – a háború előtti tanulmányát átdolgozva – az expresszionizmus teljes bemutatására törekedett, közzétéve az irányzat fontosabb dokumentumait is. A kötet bevezetőjében megkísérelte az európai mozgalom összefüggéseibe helyezni a magyar expresszionizmust. Részletesen és tárgyyszerűen ismertette a magyar avantgarde történetének főbb állomásait. Rónay Györggyel ellentétben csak Kassák néhány alkotását tartotta egyértelműen ehhez az irányzathoz kötődőnek. Összegző következtetése szerint a költőben az expresszionizmus irányában „erősebb volt a taszítás, mint a vonzás”: „Kassákból hiányzott az

26 RÓNAY György, *KASSÁK és az izmusok*, in „*Irodalomtörténet*”, 1959, 1, p. 47.

27 *Ibid.*, p. 49.

28 *Ibid.*, p. 48.

29 *Ibid.*, p. 53.

expresszionizmus két lényeges alkati vonása: a romantikus szertelenség és az érzelmes pátosz. Kassák konstruktivista, még váratlan asszociációinak felsorakoztatását is a nyugodt felépítés, biztos, világos boltozás jellemzi.<sup>30</sup> Koczogh felfogása szerint Kassák és az avantgarde vonzaskörébe került magyar költők, írók útkeresésének és stílusfejlődésének csak egyik, korai állomása volt az expresszionizmus. Nagyobb szerepet tulajdonított az irányzatnak a magyar képzőművészet alakulásában. Általánosító megállapításaiban a világnézeti különbségeket emelte ki: „A nyugati expresszionizmus a magát társadalmon kívül érző, a társadalom kivettségével rokonságot érző művész tiltakozása a polgári társadalom ellen, a magyar expresszionizmus: polgári és szocialista fejlődéssel találkozott művész kiáltása a még nem polgárosult, s a szocializmushoz el nem ért, elmaradt vagy teljességgel elnyomott rétegekért.”<sup>31</sup>

Az expresszionizmus kérdéskörét új megvilágításba állította Németh G. Béla (1978), aki szerint „a hosszan haldokló szimbolizmust követően ez az igazán jelentős, új irány nálunk is, talán egész Európában is, vagy legalább Közép- és Kelet-Európában,”<sup>32</sup> A közfelfogással ellentétben az avantgarde és az expresszionizmus kategoriális megkülönböztetését, szétválasztását javasolta. A külföldi szakirodalomra – elsősorban német monográfiákra, összefoglaló tanulmányokra – és a *Magyar Zenei Lexikonra* hivatkozva az expresszionizmust átfogó, nagy stílusirányzatként értelmezte, „amely az irodalomnak is szinte minden műfaját, a társművészeteknek is szinte minden ágát áthatotta.”<sup>33</sup> Az irodalomtörténész fontos elméleti érve, amit tanulmányában részletesen is kifejtett, „hogy alighanem ez az egyik utolsó irányzat a polgári világban, amely mögött – bármi ellentmondásos és sokelemű, de – egy-egy szociális és filozofikus kérdéskörben jól megragadható, koherens szemlélet és magatartás áll.”<sup>34</sup> Finom distinkcióval a kiáltás helyett a túlkiáltást emelte ki az irányzat lényegi mozzanataként, mivel „mindenáron egyed fölötti, egyetemes érvényű fölismeréseket akart kimondani egy új értékrend jegyében, a lehető legnagyobb nyelvi energiával s a lehető legszélsőségesebb személyességgel.”<sup>35</sup> Az új művészi magatartás és világkép szoros kapcsolatban állt a megváltozott kifejezőmóddal és stílusjegyekkel, amelyeket plasztikusan jellemzett: „A hirdető megszólalás heurisztikus eksztázisában a kötött metrumú zenei versbeszéd minduntalan kötetlen numerikájú, szabad re-

30 KOCZOGH Ákos, *Az expresszionizmus*, Budapest, Gondolat Kiadó, 1967, p. 103.

31 *Ibid.*, p. 109.

32 NÉMETH G. Béla, *A tragikum vállalása*, in *Küllő és kerék*, Budapest, 1981, p. 191.

33 *Ibid.*, p. 192.

34 *Ibid.*, p. 192.

35 *Ibid.*, p. 196.

citációjú orációba váltott át, amelyben eszkatologikus magasztossággal vegyült az európai művelődéstörténet majd minden eleme a legalacsonyabbtól a legmagasabbig. Három közülük mégis külön jelentőségre tett szert: a szakrális-liturgikus elem celebritása, a mozgalmi újságírás agresszív messianizmusa s a tudományos, kivált a természettudományos és szociológiai fogalomkincs provokatív tárgyszerűsége.”<sup>36</sup>

Az erdélyi Szabó Zoltán (1981) egyetértett Németh G. Béla expresszionizmus-felfogásával, és a túlkiáltás jellemzőit stilisztikai összefoglalással igazolta. A felfokozott nyelvi expresszivitás sajátos kifejezőeszközei: a felnagyítások, túlzások, a tárgyatlan igék tárgyasítása, a melléknevek felső- és túlzófoka, a végtelenséget kifejező számnevek gyakori használata. A túlkiáltás igénye megnyilvánul a merész képzettársításokban, a látomásos képekben, a szöveg erőteljes metaforizáltságában, a fájdalmat kifejező igék túlzott alkalmazásában, a névszók igésítésében, a stílus dinamizálásának különféle eljárásaiban, stb. Az expresszionisták a szövegszerkesztés elveit teljesen alárendelték a szó uralmának és koncentrációjának. „A feltűnő és felnagyított képekből, a dinamikus szóhasználatból, laza mondatkapcsolatokból, halmozódó felkiáltásokból, az erős, nem-egyszer a ditirambuséhoz hasonló zeneiséget fakasztó versszerkezetekből az expresszionista írók erőteljes, áradó, lávázó stílust fejlesztettek ki, amelynek szuggesztív hatásában – felfogásuk szerint – az élet mozgalmasságának liktetése érződik.”<sup>37</sup>

A párizsi kiadás után magyarul is megjelent (1987) *Az expresszionizmus enciklopédiája* c. kötet, mely az összes művészeti ágat felölelően foglalta össze az expresszionizmus történetét. A mű szerzői mindkét lehetőséget nyitva hagyták: stílusiránzatnak vagy mozgalomnak tekintsük-e az expresszionizmust. Ha önálló stílusnak, akkor ez az 1945 utáni képzőművészetben is továbbél, „ha mozgalomnak tartjuk, akkor a futurizmussal és a szürrealizmussal együtt (...) a történeti avantgarde-nak nevezett fogalomkörbe kell sorolnunk.”<sup>38</sup> Az irodalomban eleinte szorosabban összekapcsolódott a mozgalom és stílusiránzat, a későbbiekben viszont, már csak expresszionista stílushatások fedezhetők fel egyes művekben.<sup>39</sup> Az enciklopédia mindenesetre egyértelműen állította: „Az expresszionizmussal születik meg a társadalmi művészetté váló modernizmus; egyszerre jelent verbális kísérletezést, absztrakciót a festészet-

36 Ibid., p. 197.

37 SZABÓ Zoltán, *Kis magyar stílustörténet*, Budapest, Tankönyvkiadó, 1981. pp. 300–306.

38 *Az expresszionizmus enciklopédiája*, ed. LIONEL Richard, Budapest, Corvina Kiadó, 1987, p. 23.

39 Ibid., p. 135–164.

ben, szintetikus színház, disszonáns zenét; benne található a korunk művészetében jelentkező valamennyi tendencia.”<sup>40</sup>

Már korábban azt jelzik *Az expresszionizmus* és *A futurizmus* c. kötetek, hogy a hatvanas évek elején újraindult a magyar avantgarde-kutatás. Ennek eredményei még nem tükröződtek teljesen *A magyar irodalom története* c. korábban írni kezdett összefoglalásban, amelyben az avantgarde értékelésekor az ideológiai-politikai szempontok domináltak. Figyelemre méltó tény viszont, hogy a mozgalom irányzatainak rövid bemutatása mellett Kassák Lajos pályaképe is helyet kapott benne. A kassáki líra elemzésénél és az avantgarde-hoz kötődő alkotók (Komját, Lengyel József, József Attila, Déry, Illyés stb.) esetében az esztétikai értékelés és a leíró stílustörténeti szempontok is érvényesültek.<sup>41</sup>

Ekkoriban: 1965-ben jelent meg magyarul Mario de Micheli *Az avantgardizmus* c. könyve, amely marxista szemléletű és tárgyilagos összegzése a mozgalom történetének. Micheli az egyes irányzatok leíró bemutatására, művészettörténeti rendszerezésére törekedett, ezért is válhatott a további magyar kutatások egyik alapművévé.<sup>42</sup> Hozzá közvetlenül is kapcsolódott Barta János tanulmánya, amely elméleti szempontból nézett szembe az avantgarde művészetrel. A művészet három alapfunkciójának, „az ábrázolás, a kifejezés és az alakítás” megváltozott szerepét vizsgálta az avantgarde-ban: a világlátás, a formaelvek és stílusesszéközök kölcsönös meghatározottsága alapján.<sup>43</sup> Barta János összegző következtetésében kérdésesnek tartotta az avantgarde stílustörténeti egységét, rendszerjellegét: „Nagy stílus kialakításához sok tényező kell: egységes közérzet, a kultúra egységében kibontakozó élettartalom, egységes esztétikai és formaideál, és a valóság totalizálására képes művészi forma-nyelv. Ilyen nagy szintézist a több mint félévszázados avantgarde önmagában eddig nem tudott létrehozni, annak ellenére, hogy egyes változatainak megvan a maga, sajnos, kiskapacitású és törékeny stílusa.”<sup>44</sup>

Az 1970-től megjelenő *Világirodalmi Lexikon a Magyar Irodalmi Lexikonhoz* hasonló elveket követett módszerében és értékítéleteiben, de többoldalú és részletesebb bemutatásra törekedett. Érdekes újdonsága, hogy szétválasztotta a nyugati és kelet-európai avantgarde-ot, mivel „az

40 Ibid., p. 23.

41 *A magyar irodalom története*, tom. V–VI, ed. SZABOLCSI Miklós, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1965, pp. VI/497–510, pp. VI/211–229, 279–281, 335–338, 422–430, 464–467.

42 MICHELI Mario de, *Az avantgardizmus*, Budapest, Képzőművészeti Kiadó, 1978.

43 BARTA János, *Az avantgarde*, in *Klasszikusok nyomában*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1976, p. 95.

44 Ibid., p. 129.

avantgarde különböző kelet-európai típusainak (futurizmus, expresszionizmus, dadaizmus, konstruktivizmus, szürrealizmus) az esetek többségében semmi vagy csak nagyon kevés köze van az ugyanezen név alatt szereplő nyugati jelenségekhez.”<sup>45</sup> A szétválasztó megkülönböztetés a futurizmus esetében akár még indokolt is lehet, de pl. az expresszionizmusnál már nehezen érvényesíthető – ahogy a lexikon is egyetlen címszóban, a német expresszionizmus kisugárzását mutatta be. Az ellentmondást fokozza, hogy az avantgarde manifesztumaiban, elméleti megnyilatkozásaiban, a hagyományhoz való viszonyában, tematikájában; forradalmi és/vagy progresszív-anarchisztikus társadalomszemléletében, hangsúlyozott internacionalizmusában, stílusújításainak megegyező sajátosságaiban stb. – a szócikkek elemzéseinek tanúsága szerint is – az összetartozó, közös vonások a meghatározóak. A szétválasztó, az egy mástól eltérő történelmi-társadalmi felfételekből, a regionális fejlődés eltérő sajátosságaiból eredeztette az avantgarde irányzatok eszmei-világnézeti különbözőségét, aminek alapján szerinte divergens stílusfejlődés jött létre. Így e felfogás szerint az egyes nemzeti irodalmakban önálló, sajátos elnevezésű irányzatok alakultak ki, amelyek egyedi és autonóm stílustörekvések.

A hatvanas évek közepén a magyar avantgarde irodalomtörténeti kutatása Kassák Lajos művészetét állította előtérbe. Bori Imre Újvidéken megjelent úttörő tanulmányában Kassák pályáját az avantgarde európai izmusainak stílusfejlődésével *szinkronban* lévőnek mutatta be: minden egyes stílusirányzat kisebb-nagyobb mértékben hatással volt művészetének alakulására, de a költő szuverén módon áthasonította ezeket a hatásokat.<sup>46</sup> A párizsi *Magyar Műhely* 1965-ös Kassák-számában Lengyel Balázs a kassáki szabadvers líratörténeti jelentőségét és természetrajzát úgy elemezte, mint ami asszimilálta az „expresszionista, szimultanista, szürrealista és kubista” stílustörekvések elemeit.<sup>47</sup> Márton László *A ló meghal, a madarak kirepülnek* motívumrendszerét és stílusrétegeit vizsgálva megállapította: „Nem beszélhetünk tehát konstruktivista korszakról, szürrealista befolyásról – de teljes joggal kutathatjuk a

45 *Világirodalmi Lexikon*, I., ed. KIRÁLY István, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1970, p. 578.

46 BORI Imre, *Az avantgarde apostolai*, Újvidék, Fórum Kiadó, 1971.

47 LENGYEL Balázs, *KASSÁK Lajos és a magyar versszélés*, Párizs, Magyar Műhely; 1965, 13, pp. 6–12.



konstruktivizmus, szürrealizmus, vagy akár a dadaizmus *elemeit* Kassák lírájában.<sup>48</sup> Sík Csaba a *Magyar Irodalmi Lexikon* megállapításával polemizálva Kassák festészetét konstruktivistának minősítette.<sup>49</sup>

Béládi Miklós összefoglaló Kassák-pályaképében kiemelte, hogy a költő „a társadalmi forradalommal egyenrangúnak véli a művészi forradalmat: ez a törekvés egész pályáját végigkíséri.”<sup>50</sup> De határozottan úgy ítélte, hogy irodalmunk fejlődéstörténetében „sem a költészetben, sem a prózában az avantgarde izmusok nem válnak jellegformáló tényezővé.”<sup>51</sup> Béládi Kassák irodalmi avantgardista korszakát tíz-tizenöt évre szűkítette le. „Az aktivistából dadaista, a dadaistából konstruktivista, a konstruktivistából rövid időre félig-meddig szürrealista Kassák költői útjának gyors alakváltozása –, az izmusok magyarországi útjának egyetlen alkotói pályába sűrített története – nem egyéb, mint az önkifejezés életképes formáinak keresése.”<sup>52</sup> A társadalmi forradalom igenlése és a radikálisan átalakított művészi kifejezésforma közti korrelatív kapcsolatra mutatott rá, mely a szimultanista versszerkezet megteremtésekor is érzékelhető: „Továbbnöveli a távolságot kép és jelentés között, illetve a költői képet értelmezi újjá. A megszokott hasonlat, metafora helyett össze nem tartozó, távoli dolgokat kapcsol egymás mellé. Új logika képzetét ébreszti, az egyidejűen érzékeltetett dolgok, érzelmi állapotok, érzéstörödékek együtteséből sző egybe váratlan hatású, összetett, füzérszerű képeket.”<sup>53</sup>

Béládi Miklós Bori Imrének Kassák-tanulmányáról írott kritikája néhány kérdésben polemizált az újvidéki irodalomtörténetésszel: Az *Eposz Wagner maszkjában* kubista megfeleléseiről éppoly vitatható beszélni, mint a húszas évek elejének költészetéről szólva arról elmélkedni, hogy „nem a dallam fogja a költő kezét, hanem a vonal optikai ihlete”, és hogy Kassák a „kubizmusból kifejlett mértaniság költői megfelelőjét is kutatta.”<sup>54</sup> Ennek a költői periódusnak művei – véleménye szerint – a „dadaizmusnak egy szelídebb, elégikusabb válfaját képviselik”; ugyanígy vitathatónak tartotta azt is, hogy „a szürrealizmus kötetlen, szabad ömlését a konstruktivizmus architektúrája egyensúlyozta és mérsékelte.”<sup>55</sup>

48 MÁRTON László, *Hogyan halt meg a ló?*, in „Magyar Műhely”, 1965, 13, p. 136.

49 SIK Csaba, *KASSÁK képe irodalomtörténetünkben*, in „Magyar Műhely” (Párizs), 1965, 13, p. 41.

50 BÉLÁDI Miklós, *KASSÁK Lajos*, in *Érintkezési pontok*, Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1974, p. 11.

51 *Ibid.*, p. 44.

52 *Ibid.*, p. 33.

53 *Ibid.*, p. 21.

54 BÉLÁDI Miklós, BORI Imre: *KASSÁK Lajos, az író*, in *Érintkezési pontok*, Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1974, p. 49.

55 *Ibid.*, p. 49.

Azt a felfogást, melyet a magyar avantgarde-ről már Kassák-tanulmányában is körvonalazott, Bori Imre *A szecessziótól a dadáig, Az avantgarde apostolai és A szürrealizmus ideje* c. műveiben fejtette ki. Tudományos hipotézisét újszerűen és határozottan fogalmazta meg, s ezt három tanulmánykötetének együttesével szándékozott igazolni: „Nemcsak azt igyekszünk tehát bizonyítani, hogy magyar irodalmi avantgarde volt, hanem azt is, hogy komplex, a maga módján autochton, sajátos vontkozásrendszerrel bíró, általános érvényű, teljes mozgalom, amely nélkül a XX. századi magyar irodalom általában nem érthető meg, s alkotói egy jelentős részének interpretációja is hiányos, egyoldalú marad. S mi több: elképzelhető olyan irodalomtörténeti rendszerezés is, amelynek tengelyében az avantgarde áll, s a hozzá való viszonyulás alapján kapják meg helyüket mind az egyes írók, mind pedig az avantgarde fogalomkörébe nem sorolható törekvések.”<sup>56</sup>

Ennek jegyében irodalomtörténeti periodizációja is az avantgarde stílusirányzatainak megjelenését és fejlődésfűvét követte. Így 1912 jelent számára korszakhatárt, amely egyrészt lezárja a századelő stílusirányzatainak, elsősorban a szecessziónak a korszakát, másrészt nyitánya a magyar irodalmi avantgarde mozgalmi periódusának. Ezt az 1926–28-ig tartó korszakot alperiódusok tagolják, amelyben Bori megkülönböztetett: futurista–expresszionista (1912–16), forradalmi expresszionista (1916–19), pesszimista expresszionista (1919–23), dadaista intermezó (1922–26) és dadaista szürrealista (1923–28) szakaszokat. Ezt követte: „A magyar irodalmi avantgarde szintézisre törő szakasza, az avantgarde eredményeinek klasszicizálódása, egyben szürrealisztikus törekvéseinek kiteljesülése a húszas évek végétől, kb. 1928-tól 1936–37-ig” és az „újrakezdése, új hullámának jelentkezése kb. 1936–37 és 1948 között.”<sup>57</sup> *A szürrealizmus ideje* c. kötetében a hatvanas és hetvenes évek elejének magyar irodalmában is továbbélőnek mutatta be a szürrealizmust, mintegy az avantgarde élő folytonosságát demonstrálva századunk magyar irodalmában.

Bori Imre az egyes stílusirányzatok jellemzésekor az európai avantgarde mozgalom általános világszemléletének, formaelveinek és stílusjegyeinek elemzéséből indult ki, de mindvégig arra törekedett, hogy kimutassa a magyar irodalmi avantgarde autonóm fejlődéstörténetét és a stílustörekvések sajátos jellegét. Pl. „Az expresszionizmus tehát a »levegőben« volt a tízes évek elején, de a magyar irodalom sajátos alakulására oly jellemzően mégsem az expresszionizmus jegyében bontakozott ki, szervezkedett a magyar avantgarde irodalom, hanem a futurizmuséban;

56 BORI Imre, *A szecessziótól a dadáig*, Újvidék, Fórum Kiadó, 1969, p. 11.

57 *Ibid.*, pp. 18–19.

csak az 1916 körüli időkben kerülnek túlsúlyba az expresszionisztikus vonások benne, s csak a forradalmakat közvetlenül megelőző években vált „izmust” a magyar avantgarde, s válik expresszionistává.<sup>58</sup> Vagy ehhez hasonlóan a magyar dadaizmus eredetiségét hangsúlyozta, ami a fáziskésés ellenére logikus következménye volt a mozgalom történetének. „A magyar dadaizmus tehát egy sajátos, a nyugati dadaista mozgalmaktól alapvető jegyeiben eltérő, holtpont-művészetként jött létre. A magyar Dada nem egy társadalmi forradalom helyett, s lehetetlenségének tudatából, vagy éppen a forradalomtól való félelemből született, mint Nyugaton, hanem egy kezdetben győztes forradalom bukása után, a vereség következményeként.”<sup>59</sup>

A fogalomhasználatból is kitűnik, hogy Bori az általánosan alkalmazott stíluskategóriákat valamilyen jelzős szerkezet alatt kapcsolta össze egymással, hogy érzékeltesse a magyar avantgarde autochton jellegét és stílusegységét. Időnként azonban két vagy több stílusirányzat egyidejűségét, együttthatását látta érvényesülni egyetlen műalkotásban, így pl. Kassák *Tisztaság* könyvében: „Részleteik ugyan a szürrealista költészetten szinte valamennyi követelményét kielégítik, a képeikben a humor, az álom, az örület, a csodálatos és a fantasztikus elemek sorra felbukkannak, azonban a kötetlen és szabad vers- és képömlést, az asszociatív körök felszabadultságát a költő konstruktivista vonzalmái is színezték és mérsékelték, bár akkoriban még a képteremtés szélsőségei is vonzották, a meglepőnek, az össze nem illőnek találkozását hozva létre.”<sup>60</sup>

Bori Imre leíró, elemző eljárásokat követve állapította meg a különböző stílusirányok együttthatását, interferenciáját egy-egy műben, illetve alkotói szakaszban, de – a maga avantgarde felfogásának jegyében – olyankor, mikor egyes irodalomtörténeti korszakok alaptendenciáinak és meghatározó törekvéseinek az összegezésére vállalkozott, általában a stíluségység fogalmát állította előtérbe. Konceptióját megerősítette, hogy az avantgarde mozgalom manifesztumai, elméleti igényű dokumentumai – az új művészeti törekvések és világlátás kinyilvánításakor – határozottan körvonalazták az új kifejezésmód és stílus jellemzőit. A magyar avantgarde mozgalom kisebb jelentőségű alkotóinak és az avantgarde-dal időlegesen, pályájuk egy-egy szakaszában kapcsolatba került művészeknek a pályaképét részletesen analizálva tudta igazolni a stílusirányzat elterjedtségét, annak domináns jellegét. A műégység elvét gyakran a stíluségységgel azonosította. Mindezek a tényezők közrejárhattak abban, hogy olyan alkotókat is az avantgarde-hoz sorolt (pl. Weöres Sán-

58 Ibid., p. 95.

59 Ibid., p. 277.

60 BORI Imre, *A Szürrealizmus ideje*, Újvidék, Fórum Kiadó, 1970, p. 22.

dor, Hamvas Béla „szürrealizmusa”), akiknek létszemlélete, stílustörekvései ellentétesek egymáséival, és nem illeszthetők erőszakolás nélkül az avantgarde-ba. Az egyes művek esetében is kétséges, hogy elegendő kritérium-e bizonyos stílusjegyek vagy szemléleti elemek jelenléte miatt egyetlen stílusirányzat meghatározó érvényességét állítani, mint pl. *A város peremén* szürrealizmusát demonstrálni a termelési erők és az ösztönök felszabadításának meghirdetése alapján.<sup>61</sup> Vagy önmagában is megkérdőjelezhető az a megállapítás, hogy „a *Befejezetlen mondat* – tehát a magyar szürrealizmus egyik legnagyobb, a húszas évek feltáplálta legjelentősebb epikus vállalkozása – az a szintézis, amelyben mind eszmei, mind költői vonatkozásokban teljességgel épült ki a szürrealizmus világképe, kiegyensúlyozottá vált, mind a látás, mind pedig a láttatás klasszikus arányokban megmutatkozhatott.”<sup>62</sup>

Az 1977-es budapesti ún. szürrealizmus-vitában Bori-konceptiójához kapcsolódott Bányai János, aki egyértelműen megerősítette, hogy a „szürrealizmus nem átmenet, nem a lírai realizmus különféle változatainak gazdagító vagy éppenséggel élesztő (de külső) mozzanata, hanem teljes érvényű irodalmi irányzat, amit éppúgy nem lehet a megelőző vagy az utána következő irányzatok, stílustörekvések rendszerétől éles határvonallal elválasztani, ahogy a szimbolizmust sem lehet az előhangjaitól vagy az utána következő irányzatokban mindmáig felismerhető nyomaitól elválasztani.”<sup>63</sup> Gerold László a szürrealista dráma magyar változataként elemezte az *Óriáscsecsemőt*, amelyben épp „a költőiség állandó legbensőbb tartozéka a szürrealista drámának.”<sup>64</sup> Utasi Csaba szintén Déry szürrealista alkotói korszakát elemezte, és rámutatott, hogy a távoli dolgokat összekapcsoló képteremtés és az automatikus írásmódszer ellenére az író „soha nem tudja kikapcsolni racionalista gondolkodását, a legszürrealistább képzeleinek is megvan a racionális magva.”<sup>65</sup> Pomogáts Béla a szürrealista költői felfogást szemléltette Németh Andor lírája kapcsán,

61 Ibid., pp. 120–121.

62 Ibid., p. 87.

63 BÁNYAI János, *Az „értelmes” szürrealista nyelv*, in „Hungarológiai Közlemények” (Újvidék), 1978, 36–37, p. 11.

64 GEROLD László, *Az Óriáscsecsemő szürrealizmusa*, in „Hungarológiai Közlemények” (Újvidék), 1978, 36–37, p. 41.

65 UTASI Csaba, *Az „érzelmi” és a „racionális” logika kölcsönössége DÉRY Tibor szürrealista költészetében*, in „Hungarológiai Közlemények” (Újvidék), 1978, 36–37., p. 60.

aki szerint a költői médium és alkotásának célja az „érzelmi megvilágosodás, a mágikus megismerés.”<sup>66</sup>

Béládi Miklós az egész mozgalom áttekintő értékelésével fejtette ki koncepcióját: „A magyar avantgarde története poétikai nézőpontból az aszinkronitás és a stíluskeveredés jegyében áll előttünk, mindkét tény korszak sajátosságaként vehetjük figyelembe.”<sup>67</sup> Az aszinkronitás jelen volt a művek és a mozgalom, a manifesztumok és a művek között is. A stíluskeveredés, illetve kiegyenlítődés kategoriális használata más megvilágításba állíthatja az egyes avantgarde periódusokat, így pl. „a dadaizmus az aktivizmus dezilluzionált változata”-ként értelmezhető.<sup>68</sup> Béládi pontosította a szakirodalom bizonyos fogalomhasználatát: „konstruktivista vers vagy regény poétikai értelemben nem létezik, a fogalom mégis használható az irodalomban is, csak épp nem stílustörténeti kategóriaként, hanem minősítő jelzőként, megközelítő értelemben – analogikus, metaforikus formában.”<sup>69</sup> A szürrealizmuson belül megkülönböztetett „egy mérsékelt és egy automatizmusra építő kifejezésformá”-t.<sup>70</sup> Az irányzat poétikájának, formaelveinek és stíluseszközeinek plasztikus jellemzése után megállapította: „A szürrealizmus nem csupán új stílust szándékozott a művészetben meghonosítani: egyetemes életszemlélet igényével lépett fel; vonzerejének, felszabadító hatásának egyik titka az új emberi teljességhez vezető módszer és elmélet kinyilatkoztatásában rejlett.”<sup>71</sup> A magyar szürrealizmuskutató egyik alapvető és nyitott kérdésének nevezte, hogy hol zárul a szürrealista mozgalom és poétika története.<sup>72</sup>

Tverdota György az avantgarde jelenlétét és örökségének továbbélését vizsgálta József Attila költészetében, ahogy „a szürrealista befolyás egy klasszicizáló tendenciával lép vegyi reakcióba.” A költő kései lírájában viszont „az egyes diszparát elemek zártsága, függetlensége, kapcsolódásának szervezetlensége nem vesztette érvényét.”<sup>73</sup>

66 POMOGÁTS Béla, *NÉMETH Andor mágikus szürrealizmusa*, in „Hungarológiai Közlemények”, (Újvidék), 1978, 36–37. pp. 46–47.

67 BÉLÁDI Miklós, *A magyar Szürrealizmus esztétikájáról és poétikájáról*, in „Hungarológiai Közlemények” (Újvidék), 1978, 36–37. p. 14.

68 Ibid., p. 15.

69 Ibid., p. 17.

70 Ibid., p. 30.

71 Ibid., p. 19.

72 Ibid., p. 32.

73 TVERDOTA György, *JÓZSEF Attila és a szürrealizmus*, in „Hungarológiai Közlemények” (Újvidék), 1978, 36–37, pp. 56–57.

Tamás Attila hozzászólása a kérdéskör elméleti megközelítésére irányult. Felhívta a figyelmet a stílustörténeti kategóriák parttalanra válására pl. a realizmus vagy a szecesszió esetében, ami az avantgarde-nál is kísértő veszély, ha túlzottan tág értelemben használjuk a fogalmakat, és „az illető művész minden olyan alkotását odasoroljuk, ha az illető stílustörekvést zászlajára író mozgalommal kapcsolatban állt.” A leszűkítés hasonló ellentmondásokat okozhat, „ha csak a programnyilatkozatokra figyelünk, azokkal azonosítjuk a stílusirányzatokat.”<sup>74</sup> A stílustörténeti szempontok fontosak, de nem lehetnek kizárólagosak az esztétikai értékelésnél és az irodalomtörténeti kutatásnál, mivel „az egyes koroknak a legfőbb törekvése nem egyes tiszta stílustörekvéseknek a létrehozása, hanem nagy művek kiérlelése.”<sup>75</sup> Mindezek alapján az avantgarde-on belül az egyes stílusirányzatok között fontos megfeleléseket, azonos vonásokat hangsúlyozott (pl. „egyfajta expresszió a szürrealista élelmény kifejezése”), ami kérdésessé tette számára, „hogy sokkal nagyobb-e a különbség az expresszionizmus, szürrealizmus, futurizmus között, mint a korábbi időkben, mondjuk a romantika nemzetek szerinti és korok szerinti tagolását tekintve...”<sup>76</sup>

Szabolcsi Miklós hozzászólásában nyomatékosította, hogy a szürrealizmus „nem elsősorban esztétikai törekvésként, nem irodalmi mozgalomként, hanem kifejezetten és határozottan politikai mozgalomként jött létre.”<sup>77</sup> A stílusmegjelölések mögött tehát nem feltétlenül stíluskülönbségek húzódnak meg.<sup>78</sup> Éppen ezért javasolta, hogy el kell választani a húszas évek szürrealizmusának, politikai töltésű első hullámát és a harmincas évek jellegzetesen stilisztikai szürrealizmusát a Nyugat harmadik nemzedékében.<sup>79</sup>

Bajomi Lázár Endre *A szürrealizmus* kötet bevezető tanulmányában szintén a húszas évek közepétől datálta a magyar szürrealizmus megjelenését, mely az ő megítélése szerint korlátozott érvényű és szűk körre kiterjedő mozgalom maradt. A harmincas évektől már csak szürrealista stílushatárokat fedezhetünk fel a magyar irodalomban és képzőművészetben, amelyet átjárnak, illetve kereszteznek más stílustörekvések.<sup>80</sup>

74 TAMÁS Attila, *Hozzászólás*, in „Hungarológiai Közlemények” (Újvidék), 1978, 36–37. p.

75 *Ibid.*, p. 71–72.

76 *Ibid.*, p. 71.

77 SZABOLCSI Miklós, *Hozzászólás*, in „Hungarológiai Közlemények” (Újvidék), 1978, 36–37. p. 65.

78 *Ibid.*, p. 65.

79 *Ibid.*, p. 68.

80 BAJOMI Lázár Endre, *A szürrealizmus*, Budapest, Gondolat Kiadó, 1979, pp. 118–133.

A szürrealista mozgalomhoz tartozó René Passeron magyarul is megjelent *A szürrealizmus enciklopédiája* c. (1983) monográfiájában a század egyik átfogó stílusirányzatának tekinti a szürrealizmust, amely minden belső ellentéte dacára összeforrt a mozgalommal. A francia szerző egyetlen magyar művészt sem említ, miközben számtalan közép- és kelet-európai alkotót, orgánumot felsorol. A kötet utószavában Mezei Ottó – Breton nyomán – a „másodlagos szürrealizmus” kifejezést használja, ami a „szürrealista mozgalommal párhuzamosan kibontakozó sajátos jelenségsorozatot” jelölte a közép-európai művészetben, és ennek egyedi stílusváltozatait jellemezte a magyar (képző)művészetben.<sup>81</sup>

A magyar avantgarde-kutatás elméleti összefoglalására Szabolcsi Miklós vállalkozott 1971-ben. A nemzetközi szakirodalom fogalomhasználatának és főbb álláspontjainak ismertetésével fogalmazta meg saját avantgarde meghatározását: „avantgarde-on azoknak az általában meghatározott esztétikai, filozófiai, sok esetben politikai programmal bíró áramlatoknak, irányzatoknak sorát értem, amelyek rendszerint kollektív, alkotó csoporttá, közösséggé szilárdultak, és amelyek századunk első éveitől indultak útjukra. Nagyjából az olasz futurizmus, a francia képzőművészeti és irodalmi kubizmus, a német expresszionizmus festészeti és irodalmi indulásával, s első fénykorukat századunk 10-es éveiben élték, újabb hullámuk a húszas években kezdődik, s amelyeknek arculata, hatása 1935–38 körül megváltozik, átalakul. Az avantgarde története nagyjából 1905–1938 közé helyezhető.”<sup>82</sup> A *Világirodalom a 20. században* c. (1987) könyvében megismétli ezt a meghatározást, de az időhatárt 1930-ra szűkíti le, amit szerinte a szocialista realizmus térhódítása követett.<sup>83</sup> Ezzel szembeállítható a művészettörténész Hegyi Lóránd felfogása, aki az egész huszadik századi (képző)művészetre kiterjeszti az avantgarde fogalmát és hatókörét, amelynek különböző stílusirányzatai szerinte egy-egy művészetelméleti rendszert alkotnak. Ezért ő a történeti és stílustörténeti periodizáció helyett a tipológiai és az avantgarde transzavantgarde művészeti szituációk rendezőelvét alkalmazza.<sup>84</sup>

Szabolcsi Miklós 1971-es könyvében az európai avantgarde irányzatoknak többféle fejlődésmo­delljét különböztette meg, s ehhez viszonyította a magyar avantgarde-ot: „van olyan irodalom, amelynek 20. száza-

81 PASSERON René, *A szürrealizmus enciklopédiája*, Budapest, Corvina Kiadó, 1983 és MEZEI Ottó, *Szürrealizmus és szürrealista látásmód a magyar művészetben*, *Ibid.*, p. 267.

82 SZABOLCSI Miklós, *Jel és kiáltás*, Budapest, Gondolat Kiadó, 1971, p. 13–14.

83 SZABOLCSI Miklós, *Világirodalom a 20. században*, Budapest, Gondolat Kiadó, 1987, p. 53.

84 HEGYI Lóránd, *Avantgarde és transzavantgarde*, Budapest, Magvető Kiadó, 1986.

di fejlődése elsősorban az avantgarde irányok egymás után következő, egymást erősítő vonulatára épül – ilyen típusú sokban a francia vagy a cseh irodalom –, más fejlődéstípust képvisel a magyar, ahol különféle avantgarde irányzatok egy erőteljes ágát képviselték az irodalomnak, de csak az egyiket, mert mellette és előtte a realizmus különféle változatai éltek s fejlődtek, alakultak tovább, az avantgarde eredményei pedig átalakulva, e realista hálózatba illeszkedtek, sajátos szintézist alkotva.”<sup>85</sup> Az irodalomtörténésznek ez a felfogása tükröződött hat évvel később megjelent *Érik a fény* c. (1977) monográfiájában is, amelyben történetileg sokrétűen és filológiaiag gazdagon dokumentálva mutatja be az avantgarde szerepét József Attila költői fejlődésében.<sup>86</sup>

A hetvenes évek közepétől az irodalomtörténeti kutatások az irányzatok együttmozgását, a stíluskeveredés arányati és a szintézis lehetőségét is vizsgálták a magyar avantgarde alkotóinál, illetve reprezentatív műveikben. Kovalovszky Miklós *A ló meghal a madarak kirepülnek* stilisztikai elemzésében szürrealistának nevezte a mű legjellemzőbb stílusrétegét, mivel a „dadaista, futurista, expresszionista, szimultaneista valamint konstruktivista-kubista elemek és törekvések keveredése, egymásba olvadására mégis valami meghökkenítő, talányos, sajátos lebegő-vibráló hatást kelt.”<sup>87</sup> Baránszky Jób László a stíluseklektika fogalmát használta, amikor a mű valóságsíkjainak és stílusrétegeinek szerkezeti összefüggéseit vizsgálta.<sup>88</sup> Rába György Cendrars híres versével, *A transzszibériai expressz* cíművel hasonlította össze Kassák művét, és Rónay György kismonográfiájához kapcsolódva az expresszionista, dadaista és tárgyias stílusrétegek ötvözését állapította meg.<sup>89</sup> Aczél Géza – évekkel később – ugyanezt a művet a stílusszintézis jegyében közelítette meg: „a gyors változásokban leginkább tetten érhető futurista sajátosság mellett az úgynevezett alsó szinten működteti a költői expresszionizmus, a felső szinten – a „hangok”, a „fény”, a „madarak” szférájában és az ironikus, groteszk szituációkban a szürrealizmus képeit. A záró fejezet eszmei elbizonytalanodásával párhuzamosan a „csinált szavak” gesztusaiban, a deheroizá-

85 SZABOLCSI Miklós, *Jel és Kiáltás*, Budapest, Gondolat Kiadó, 1971, p. 43.

86 SZABOLCSI Miklós, *Érik a fény*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1977, pp. 365–393, 437–469, 636–666.

87 KOVALOVSZKY Miklós, *KASSÁK versének stílusrétegei*, in *Formateremtő elvek a költői műalkorásban*, ed. HANKISS Elemér, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1971, p. 27.

88 BARÁNSZKY JÓB László, *A stíluseklekticizmus kérdése BABITSnál és KASSÁKnál*, in *Ibid.*, pp. 41–53.

89 RÁBA György, *A föllázított valóság poézisa*, in *Csend-herceg és a nikkelszamovár*, Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1986, pp. 202–211.



ló-depoetikus fintorokban kísért a dadaista ihletettség. A vers szigorúan szerkesztett részleteiben pedig már konstruktivista indulatok dolgoznak.<sup>90</sup>

Az avantgarde stílusesszközök átlényegítését és a stílus kiegyenlítődé-  
s tendenciáját figyeli meg Rába György, Kassák kései költészetét vizsgál-  
va, amint ő pl. „a képkötés síkjára ültette át a szimultanizmus eggyélá-  
tását, ahogy mellérendeléses, máskülönben puritánul közlő mondatszer-  
kesztésében a teljes világérzékelés eszközzé finomult, nyelvi alakzatát  
nevezhetjük meg.”<sup>91</sup> Az érett Kassák-líráról szólva Németh G. Béla is az  
avantgarde stílustörekvések megszűrését és a „hagyományos, mérsékelt  
lírai megnyilatkozási formákkal” való összeolvasztását emelte ki.<sup>92</sup>

A képzőművészetben Németh Lajos (*A művészet története Magyar-  
országban*) is a posztimpreszionizmus, szecesszió és a kubista, futurista,  
expresszionista irányzatok együttesének vonzáskörében ismerte föl a  
*Nyolcak* csoportjának útkeresését, s meglátása szerint az „aktivizmus”  
megjelölés alatt sem egyetlen, tiszta stílustörekvés érvényesült, hanem a  
kubizmus, expresszionizmus és a konstruktivizmus együttesen – ha ezek  
egyénenként különböző mértékben hatották is át az avantgarde mozga-  
lomhoz kötődő különböző festők művészetét.<sup>93</sup> Elméleti tanulmányában  
is így összegzett: „Az 1910-től induló szakaszra tehát nem jellemző  
egységes korstílus, sőt stílusok szimbiózisáról sem beszélhetünk. Inkább  
a szüntelen stílussteremtő erő tevékenysége és vele szüntelenül opponáló  
tendenciák antagonizmusa figyelhető meg, ez jellemzi korunk művé-  
szetét.”<sup>94</sup>

A magyar avantgarde mozgalom történetének egészét jellemezni tö-  
rekvő Béládi Miklós szerint az első periódusnak, az aktivista korszaknak  
a kollektív individuum volt az embereszménye, s képviselői magukhoz  
közelállónak érezték „a dinamikus futurizmust, az expresszionisták test-  
vériségeszméit, az unaministák egyetemességsóvárgását; Whitman és  
Verhaeren életimádatát, Apollinaire fájdalmas zengéssel megszólaló szí-

90 ACZÉL Géza, *A visszatekintés avantgarde eposza*, in *Termő avantgarde*, Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1988, p. 121.

91 RÁBA György, *Az avantgarde metamorfózisa*, in *Csönd-herceg és nikkell szamovár*, Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1986, p. 219.

92 NÉMETH G. Béla, *KASSÁK klasszicizálódása*, in „Jelenkor”, 1987, 7–8, p. 676.

93 *A művészet története Magyarországon*, ed. ARADI Nóra, Budapest, Gondolat Kiadó, 1983, pp. 417–431.

94 NÉMETH Lajos, *Van-e stílusa a XX. századnak?*, in *Minerva baglya*, Budapest, Magvető Kiadó, 1973, p. 151.

multanizmusát. Az aktivizmust az expresszionizmus magyarországi változatának tekinthetjük.”<sup>95</sup> Ennek az iránynak a művészei nem elégedtek meg a stílusforradalommal: új világszemléletének szerves kifejezője volt az új esztétika: „az irodalom új grammatikája és szintaxisa, mely a futurizmus és az expresszionizmus stíluselemeiből tevődött össze.”<sup>96</sup> Az ettől elkülöníthető második szakaszban – mely a Tanácsköztársaság bukásától 1928-ig tartott – a magyar avantgarde stílustörekvéseinek színeképe a dadaizmuson át a konstruktivizmusig és a szürrealizmusig terjedt; ekkor is a történelmi meghatározottságok és a művészi világkép változásai formálták a stílusirányok mozgását, ezek gyakori együtthatását, interferenciáját.

Az avantgarde 1945 utáni tudományos kutatása már több művészetelméleti, irodalomtörténeti és stílustörténeti problémakört tisztázott vagy helyezett új megvilágításba. Az avantgarde értékelésének behatóbb vizsgálata pontosabb képet adhat századunk magyar irodalom- (és művészet-) szemléletének alakulásáról: közvetett módon egyszersmind korunk stílustörténeti áttekintésének a lehetőségeit, illetve a korlátjait is érzékelteni tudja – leginkább ezért válhat hasznossá.

95 BÉLÁDI Miklós, *Az avantgarde mozgalom*, in *Értékváltozatok*, Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1986, p. 282.

96 *Ibid.*, p. 285.

Sándor Mészáros:

L'AVANT-GARDE DANS LA PERSPECTIVE  
DES RECHERCHES  
D'HISTOIRE DE STYLE D'APRÈS 1945

L'étude passe en revue avec une méthode descriptive, historique les recherches stylistiques relatives à l'avant-garde hongrois, surtout littéraire, à partir de 1945 jusqu'à nos jours. Elle démontre surtout les changements de la conception de l'avant-garde dans les études hongroises, sans oublier les résultats étrangers, publiés en Hongrie. Dans la période de 1945-49 la prise en considération des résultats artistiques de l'avant-garde hongrois commence à peine, et processus est entravé par la politique culturelle dogmatique, laquelle allait jusqu'à ignorer à l'aide des moyens administratifs l'avant-garde hongrois. La conception marxiste, doctrinaire de l'avant-garde suivait des principes idéologiques, ainsi on devait attendre les années soixantes pour pouvoir commencer une analyse littéraire et stylistique faisant valoir des points de vue artistiques. A cette époque on s'intéresse surtout à l'art de Lajos Kassák et à la description de certains courants stylistiques de l'avant-garde. A partir des années soixante-dix, les reoccupations stylistiques sont homogènes dans l'avant-garde hongrois; quel est le résultat esthétique de la tendance de syncrétisme, et quel est l'influence de ces courants stylistiques sur d'autres styles.

## NAGY LÁSZLÓ HÁROM PORTRÉVERSÉRŐL

### I.

A helytállásért, önmegőrzésért folytatott emberi és művészi küzdelemben talált rá a hatvanas évek elején Nagy László a portrévers műformájára. A személyiség keserősége, riadalma próbál menedéket, bonthatatlan szövetséget teremteni ekkor. Vitathatatlan értékekhez kapcsolódva igyekszik Nagy László megőrizni etikai igényességét, s határozottabban, egyértelműbben kifejezni élet- és költészeti elvét. A költőelődök korábban is nagy segítséget jelentettek számára, hozzájuk menekült az ötvenes évek elejének nagy csalódásakor, őket olvasta, belőlük erősödött. „Költészetünkben kezdet óta láthatjuk a költői felelősséget a haza, a nép iránt. Említem Janus Pannoniust, Balassit, Zrínyit, később Csokonait, Petőfit, Aranyt, Ady Endrét, József Attilát, Illyést és még tovább. Hozzájuk menekültem abban az időben. Ők támogattak engem. Írtam is egy versben: Poéták, csodanyelvek, ivadékuknak jajos versekkel fölnevelnek. Mindig ehhez a hagyományhoz ragaszkodtam, tudván, hogy legtöbbször nem voltak jó politikusaink”<sup>1</sup> - nyilatkozta Kormos Istvánnak, de évtizeddel korábban is így vallott egy interjúban: „Hűségem mindig kötött a néphez, akitől származom, akinek a nyelvén írok. Hű akartam lenni a magyar költészethez. Költészetünknek a Balassitól József Attiláig és később is eleven fő vonalához: ami nemcsak síkraszállást jelent megmaradásunkért, hanem azt a gondolatot is kifejezi, hogy fölösleges áldozatok nélkül jussunk közelebb a már megbűnhődött eszményi jövőhöz.”<sup>2</sup> Nagy László a költészetben, művészetben ömaga eligazító forrásait látta. Az első komoly, teoretikus érdeklődéssel bíró megnyilatkozása ennek a példaállító, példakereső önerősítésnek, a múlt időn diadalmaskodó értékekre figyelő szemléletnek a *Bolgartánc* volt, a műköltészet vonatkozásában pedig a Nagy Lajosról írt *Halálig tiszta* s a József Attila ötvenedik születésnapjára készült *Az örök hiány köszörűjén*.

A hatvanas évek elején az elődök példája, életművük értelmének, üzenetének megmérése Nagy László költői világképe eszmei-gondolati elemeinek erősítését hozta. Izzó személyessége most sem szorult háttérbe, hanem a megszólítás, megidézés révén új dimenzióban mutatkozott meg. A portréversek ars poetica érvényűek, s ugyanakkor a távlat, az idő iga-

<sup>1</sup> NAGY László, *A költő nem tévedhet* (KORMOS István beszélgetése NAGY Lászlóval), in ID., *Adok nektek aranyvesszőt*, 1979, p. 45.

<sup>2</sup> NAGY László, *Interjú* 1965, *Ibid.*, p. 59.

zoló ereje is megnyilatkozik bennük. Szellemibb, a testi-fizikai elmúláson túlnéző, eltékozolhatatlan értékeket nevez meg Nagy László. Példákat állít, közben önmaga eszméit vizsgálja, vizsgáztatja, erősíti. Gondolatilag gazdagítja költészetét azáltal, hogy a megidézettek művészetének, sorsának elemzésével saját lét- és művészetfilozófiájának kifejtését is elvégzi. Mintha a reá törő zord idő által kétségbevont, meggyalázott értékeit, eszméit, életelveit akarná igazolni a nagy elődök példáival. A virtuális közösségteremtés küzdelmét láthatjuk portréverseiben. Eltűnnek, háttérbe szorulnak, jelentéktelenné minősülnek a köznap méretek: életelvek szembesülnek az idővel, s igazolódnak történelmileg is. Többnyire egy-egy lényeges vonást emelnek ki ezek a versek a megidézett előd egyéniségéből oly módon, hogy Nagy László értéktanúsító gesztusa önvallomás és válaszkérés is saját égető gondjaira, kételyeire. Értéktanúsító megidézések ezek a művészportrék, és küzdő, önvizsgáló, önerősítő szertartások. Nemcsak hű jellemzések, hanem igaz önjellemzések is. Nem egyszerű példaállításról és példavállalásról van ezekben szó: a művészportrék küzdelem terepei, drámákat hordoznak, bennük tragikus alternatívák feszülnek. A személyiség izzásával elevenné varázsolt példázatok is ezek a versek, a közvetlen közegben kimondhatatlan eszmék kifejtései is. A jelen tragikus érzéskomplexumból a távlat erejével föl-emelő példázatok. Nagy László a megidézett sorsot és művet vagy fel-emeli, vagy vele vitázva, vele párbeszédben vall, a személyesség fontos jegye e verseknek. Annyira, hogy ezekben a művészportrékban Nagy László más természetű verseinek kérdéseit is megtaláljuk. A szembesítés, ítélezés megnöveli e versek gondolati anyagát, de Nagy László mértéke változatlanul etikai. Éppen ez a jelenben oly sokszor eltaposott, háttérbe nyomott erkölcsiség kap elégtételt az időtől. Ez igazolja a mű hitelességért önmagát is elemésztő, feláldozó művészt és embert történelmi távlatban is, s főként az egyetemesség mértéke szerint. A kultúrmoitívumok versbecmelése, a teremtett művészi világ élménnyé avatásának folyamata is. Ezáltal a viszonyítások nagyobb fokú gazdagságát is megalkotja Nagy László, s ez éppúgy értékképző tényezőnek minősül nagy portréverseiben, mint ahogy e művek bensőségértékét is teljesebbé teszi a nagy elődök eszmevilágának és magatartásának felidézése. A műalkotásnak a "speciális" esztétikai értékeken kívül a benne ábrázolt, tükröztetett erkölcsi eszmék, közösségi érzések, a művész által átélt életerő, szépség vagy gondolati mélység külön súlyt, mélyebb tartalmat adnak".<sup>3</sup> A hatvanas évek elején Nagy Lászlót roppant erővel foglalkoztatja a művész és a világ ütközése, a művészi tehetség kiteljesedésének izzó gondja: a maga

3 BARTA János, *Marxista értékelmélet és esztétika*, in ID., *Klasszikusok nyomában*, Budapest, 1976, p. 21.

számára a legszebb élet lehetőségét követelte, de ezt csak küldetésének teljesítésében tudta elképzelni, ezért is folyamodott a nagy elődök példáihoz. Önerősítésre, bátorításra is szüksége volt, hiszen saját sorsában is tapasztalta, hogy a küldetés, a művészi teremtés olykor tragikusan ütközik a kor adta lehetőségekkel. A „legszebb élet” Nagy László szemlélete, ítélete szerint a kiteljesített, az öntörvényűen kibontakoztatott élet. Ennek a lehetőségeiért küzd a hatvanas évek elején Csontváryt, Bartókot és József Attilát megidéző jelentős verseiben: *Csontváry*<sup>4</sup>, *Bartók és a ragadozók*,<sup>5</sup> *József Attila!*<sup>6</sup>

## II.

Csontváryt Németh László a magyar festészet szent megszállottjának nevezte, akit láthatólag egy rögeszme vezérel, de ez a rögeszme küldetésként mutatkozik meg művészetében. Németh László azt is megjegyezte, hogy ha „rögeszme az istenáldotta művész kezével dolgozik, úgy olyan meteorzúgást ad a műnek, amit másféle művészet ritkán ér el”.<sup>7</sup> Csontváry művészete az 1962-es brüsszeli világkiállításon aratott sikere után 1963 májusában vált igazában ismertté a magyar nagyközönség számára. Székesfehérvári kiállításán a külföldi visszhangból is külön tárlót láthattak a nézők. Az itthoni írások, összeállítások felelevenítették Csontváry életének különleges és szomorú eseményeit, tényeit. Elemezték művészetének zsenialitását, de erőteljesen fölmerültek - a dicsőségét, magasztalását megsokallók tollán - fenntartások is, sőt Csontváry örültségének tudata ismét elválaszthatatlanul kapcsolódott a róla való eszme-futatásokhoz.

Arról lehetett olvasni, hogy Csontváryt anygali szózat szólította a festészetéhez, ebből tudta meg, hogy Raffaelnél nagyobb festő lesz, s ettől kezdve örök nyomorgásban, küzdelemben tanult és dolgozott, magát zseninek tartva festette hatalmas méretű vásznait, melyekből azonban életében csak egyetlen egyet sikerült eladnia.

A méltató, értékelő cikkek művészetének egyénítő és különleges vonásait egyaránt gazdagon elemezték, hasonlíthatatlan rendkívüliségét, életének üstökös voltát, aszketikus karakterét említették. Ez utóbbit éppen Kmetty Jánosnak, Nagy László egykori mesterének 1946-os *Fórum*-beli

4 „Élet és Irodalom”, 1964/10, p. 5.

5 „Kortárs”, 1964/5.

6 „Uj Irás”, 1962/12.

7 *Csontváry-émlékkönyv*, Budapest, 1976, pp. 282–283.

írásából idézték. Többen írtak Csontváry *Önarcképének* különös tekintetéről.<sup>8</sup> Említették művészetének bartóki vonását, arra is utalva, hogy képein a statika és dinamika a szintézis teljességét képes megteremteni „kizárólag vizuális effektusok erejével és vizuális asszociációk szikráztatásával”<sup>9</sup>.

Mély értelmű elemzéseket, fölvetéseket lehetett olvasni Csontváry fénykultuszáról és cédrusmotívumáról is. „Képein kigyulladnak a színek. Ő maga napimádó volt. A fényhez, a természethez menekült. A pusztulás előtt valamilyen emberfölötti nagysághoz. Képeinek lényege mégis az, hogy ami elől menekül, az mindenhová követi”<sup>10</sup> - írta Illés Endre. Pernecky Géza pedig a cédrusmotívumot értelmezte: „A cédrus olyan kapcsolódó ponttá válik az ő művészetében, ahol a természeti világ egysége és az emberi társadalom sorsa egymásba olvad, azonosul, felfrissül és újra szétválik”,<sup>11</sup> s azt hangsúlyozta, hogy Csontváry „egyéni sorsproblémát nem ismert, fantáziáját nemzeti és európai méretűek foglalkoztatták”.<sup>12</sup> A *Magányos cédrust* többen önportréként értelmezték.<sup>13</sup>

A kiállítás és a Csontváryról szóló írások sokasága természetes kihívást jelentett Nagy László számára, hogy mintegy a vitába is beleszólva megalkossa a maga Csontváry-vallomását. A *Csontváry* azt is tanúsítja, hogy Nagy László nemcsak alapos szakmai ismeretekkel vértette föl magát alkotásához, hanem azt is, hogy az írásokban felvillantott, illetve a Csontváry művészetében megjelenő motívumok milyen szuverén teremtő átalakítással válnak Csontváryt és Nagy Lászlót egyként tanúsító látomássá és ítéletté. A *Csontváry* valóban olyan művészportré versben, mint egy nyugalomból és nyugtalanságból, hatalmas színekből teremtett Csontváry-kép. A költői látás és magatartás ítélező, minősítő reflexióinak transzformációjában Csontváry-képek, motívumok sokasága sejlik föl, s jelenik meg értelmezett látványként. Nagy László - miként másfél évtizeddel későbbi Latinovits-siratójában is - szembenéz a köztudatban élő minősítésekkel, az örültség vádjával is, de éppen a rendkívüli teljesítmény, az átlagemberinél jóval nagyobb erő minősíti és oldja fel az ambivalenciát: diadalmaskodik a rendkívülit teremtő ember. (Nagy László verséről Vörös László írt érzékeny elemzést, eredményeit több ponton hasz-

8 „Két szigorú szem tekint a világba, két izzó bolygó”, BENCZE László, *Csontváry Székesfehérvárott*, in *Csontváry-émlékkönyv*, Budapest, 1976, p. 254.

9 Ibid.

10 ILLÉS Endre, Ibid., p. 279.

11 PERNECZKY Géza, *Csontváry-kiállítás Székesfehérvárott*, Ibid., p. 248.

12 Ibid., p. 247.

13 DUTKA Mária, *Csontváry-émlékiállítás Székesfehérvárott*, Ibid., p. 240.

nosítom.)<sup>14</sup> Úgy jelennek meg a versben a Csontváry-festmények, hogy egybefonódik képi megidézésük a reflexív elemekkel, ezáltal a jelentés fogalmi formát is kap. Az ellentétezésre épített portrévers mintegy a Csontváry-képek koncepcióját sugallja versben. Előbb statikus óriásképből megidézi a kivételes jelenséget. Ennek az első résznek a központja az „Ő” személynévmás. Az átlagtól messze elütő rendkívüli teremtőerő a különosság jegyeivel jelzi a zseni-őrült ambivalenciáját. Nem szabályos nagyságot mutat a kép, hanem rendkívülit, aki „bábeli magasba emelt fej, gigászi vörös szemgolyó a kételyek fölött”. Őrületéből azonban a világteremtő képesség, a páratlan zsenialitás emelkedik föl. Az egyszerűséget jelzi az üstökös motívum és Csontváry képeinek monumentalitása, szembeállítva az ellene fenekedő „köznapi méretek”-kel. Ady *A megöszült tenger* című versében Jób könyvének Leviathanját idézi föl, akinek rettenetes erejétől természeti csoda történt, megöszült a tenger. Ezzel az Isten szörnyetegével hozza párhuzamba Nagy László Csontváryt, az egyszerű csodát: „mert ISTEN SZÖRNYETEGE, emberkék végzete ő”. Az őrület jegyeit viselő rendkívüliség a lefokozott étellel szembesítve nyeri el értelmét. Az emberkéekkel, a „kicsi királyok”-kal szemben a kozmikus nagyság ígézetét: vászna világnagy, királysága pedig - Csontváry naplójára utalón - a lángoló Kárpátoktól kap koronát, így lesz a Nap fia, kozmikus tünemény.<sup>15</sup> A kozmikus megjelenítés után rágalomnak minősíti az élet kisszerű tényeit, mert azokat már a művészi teremtés nagy csodája felől nézi. Ezért avathatja kozmikus méretűvé minden eseményét: nem a „százszor kifőzött teahalomra buktatja el a halál”, hanem „északról délre zuhan”. A „rágalom” szó nyomatékos ismétlésével fejezi ki, hogy rendkívüli tehetségnél nem a hétköznapi élet apró tényeit kell mérlegelni, hanem a művészi teljesítmény nagyságát:

Rágalom, hogy Tivadar festőt a cicái kikezdi,  
máig is oroszlánok vesződnek izmaival!

Az élet tényeinek a művészi érték emelkedett fölébe. Nagy László a fontossági sorrendre figyelmeztet a művészi megítélésben. Csontváry egyszeri látomás volt, egyszeri horizont, melyet sem kikerülni, sem teljesen megérteni nem lehet, ezért „vesződnek” sémákba nem illeszthető nagyságával. Az ambivalens értelmű szókapcsolatok („bábeli magasra emelt fej”, „Isten Szörnyetege”, „transzformált őrület”) mindegyikét pozitív irányban oldja fel Nagy László, s „lesz a festő minden benne élő

14 VÖRÖS László, NAGY László, *Csontváry*, in „Tiszatáj”, 1975/7, pp. 42–45.

15 *Csontváry-émlékkönyv*, Budapest, 1976, pp. 67–68



szörnyetegveszély ellenére feltarthatatlan célratörés és alkotó akarat, féktelen teremtő erő... az emberi-művészi nagyság, a zsenialitás hajtja uralmába a pszichózist, s nem megfordítva”<sup>16</sup>

A művészi teljesítmény minősége megsemmisíti az időt, föléje nő a személyes létnek, mert a múlt létezés képekké változott, a művész átörököltette magát „a világ velő-kötegebe”. A „vigyázat” kezdetű rész erre hívja fel a figyelmet, még szinte látványra emeli, szavakban is vizuálisan megidézi a nagy Csontváry-képek némelyikét, hogy evidenciává tegye ezek különlegességét, újdonságát. Ráismerhetünk *A Nagy Tarpatok a Tát-rában*, a *Vihar a Nagy Hortobágyon*, az *Önarckép* című festményekre egy-egy jellegzetes telitalálatos metaforáról. Majd a „Figyelem!” kezdetű zárószakasz még jelentőségteljesebben bontja ki, mutatja be a Csontváry-látásmód világszemléleti különlegességét. Korküzdelemként vetíti ezt elénk: a szívárványos naivságot szétzúzza ez az „új látomás”, „déli-báb-rontó vihar”, azzal teremt maradandót, hogy „sivatag korban új szépség”. Ennek pedig az adja egyik legfontosabb jellemvonását, hogy „sivatag kor” ellenében a történelmi látomást, történelmi szemléletet lét-filozófiai szintre emeli: úgy idézi meg a nagy történelmi korszakokat, hogy romjaikat vetíti elénk (*A taorminai görög színház romjai*, *Baalbek*), a *Magányos cédrus* pedig nemcsak a művész magányosságának és az örök emberi magánynak a jelképe a maga évezredekkel átfogó, szinte időtlenség-jelképével, hanem arra a nagyobb emberi lehetőségre is rámutat, mely a magányt, a szenvedést értékévé változtatni képes: „törvény, hogy cédrussá váljon a milliogyökerű magány”. Így változik át az alkotó szenvedése örök értékévé. Ennek értő észrevételére kéri a versben Nagy László az érzékeny figyelmet. A vers zárlatában a *Magányos cédrus* monumentális időfölöttiségében már az alkotó és a mű egyesül, elcsitul a küzdelem, elmaradtak az emberkéek, kicsi királyok, köznapi méretek. Az embert a mű igazolja, egyszerre utal vissza a nyitány megjelölő személyes névmására; s csitítja nyugalomba a versbeli ellentéteket a kín és a teremtés dialektikájában:

Itt áll, mennydörgő teteje a csillagoknak hinta,  
termi magának a kint örökre, fejünknek a szédületet.

A megszállott önalakítással, aszkézissel, kínnal teremtett újszépség azért szédítő, mert arányai lenyűgöző eszmélkedésre szólítanak, fölráznak, kitérítik körülöttünk a világot. A Csontváry-életmű, közelebbről a *Magányos cédrus* eme záróképi megjelenítése párhuzamba állítható a “ki feszül föl a szívárványra?” Nagy László-i kérdésével, hiszen éppen ez itt

16 VÖRÖS László, op. cit., p. 43.

az igazolás: az alkotó önfeláldozása a műért, mások szívárványáért, szé-  
dületéért. S előremutatás is a Nagy László életműben a *Seb a cédruson*  
világ sebe felé, melynek első publikált változatában még „Csontváry ma-  
gányos cédrus-sebe” is szerepelt - jelzésként a cédrus-motívum gyöke-  
rének.<sup>17</sup>

### III.

Bartók művészete az ősiség és korszerűség egybekapcsolásával, a  
disszonanciák korkifejező zenei megjelenítésével hatalmas példa a ma-  
gyar kultúra számára. A negyvenes évek végén, ötvenes évek elején a  
kultúrpolitika nem tudott vele mit kezdeni, „sokáig szégyellték, dugdos-  
ták, kényszeredetten ritkán engedték játszani, ugyanakkor, amikor a kö-  
zönség tombolt lelkesedésében... valósággal kiharcolta, kiverkedte ma-  
gának Bartókot.”<sup>18</sup> Az ötvenes évek közepén Bartók a sematikus opti-  
mizmus ellenében a XX. századi ember rettenetének és harmóniavágyá-  
nak mély kifejezőjeként magasodott fel. Illyés verse 1955-ben, Bartók  
halálának tizedik évfordulóján éppen a mélyben rejtekező igazságok ki-  
mondójaként ünnepelte. Juhász Ferenc *Szarvaséneke a Cantata profana*  
motívumának szuverén alkalmazásával bartóki mintára teremtette meg a  
XX. századi ember ősiségből kiszakadt, a modern technizált világban  
gyökeret nehezen találó keltősségének kifejezését, a modern átmenetiség  
versmítoszát. Az ötvenes évek közepétől Bartók diadala a magyar művé-  
szetben egyértelművé vált, hetvenötödik születésnapja tiszteletére teljes  
Bartók-fesztivált rendeztek. Ettől kezdve valóban elfoglalta helyét a ma-  
gyar kultúrában. Nagy László számára ekkor már régóta nagy ösztönző  
volt a bartóki példa, már a NÉKOSZ idején meghatározó élményévé vált  
Bartók művészete. Népköltészeti fordításainak mélyebb értelmét, korsze-  
rű lehetőségét is Bartók és Kodály nyomán találta meg. Amikor először  
kezdte a bolgár folklórt fordítani, már akkor „felderengett” benne Bartók  
példája, aki „a népzenei gyűjtést határán kívül is folytatta, így a Balkán-  
félszigeten, Kisázsiaiban, Észak-Afrikában”.<sup>19</sup> Tudta azt is, hogy Bartó-  
kot korábban is, később is pellengérré állították emiatt.<sup>20</sup> A bartóki példa  
kínjait is átélte, amikor bolgár népköltészeti fordításait az ötvenes évek  
elején a narodnyikizmus terjesztésének vádjával illették. Később költé-

17 „Élet és Irodalom”, 1971. dec. 25.

18 FÜLEP Lajos, *Csontváryról – hangszalagon*, in *Csontváry-émlékönyv*, Budapest, 1976, pp. 259–260.

19 NAGY László, *Lélegző elevenség*, in *Adok nektek aranyvesszőt*, Budapest, 1979, p. 99.

20 *Ibid.*, p. 103.

szetének disszonáns hangjaiért, ellentmondásokat, csalódásokat keményen feltáráó metaforáiért marasztalták el. 1956 után pedig a lelkesedést kérték számon rajta - az ekkor keserűségének mélységében vergődő költőn.

A hagyomány és korszerűség harmóniáját Nagy László számára a zenében Bartók, a költészetben József Attila példája jelentette.<sup>21</sup> Tudatosan kapcsolódott hozzájuk az ötvenes évek közepétől poetikájában is. (Nagy László költészetének bartóki jellegéről egy másik tanulmányomban tüzetesen írok.) A hatvanas évek elején-közepén az önnön konok küzdelmét megerősíteni, nagy példákkal szövetségre lépve is igazolást szerezni kívánó Nagy László már világosan látja, hogy az emberlét nemesebb esélyeiért a művésznek kegyetlen küzdelmet kell vívnia. Bartók példája így válik ekkor személyes magatartásmintává számára. „Elsősorban erkölcsi tartása hatott rám” - nyilatkozta később Kormos Istvánnak. *A Bartók és a ragadozók* a bartóki erkölcsi magatartás apoteózisa, melyben nyilvánvaló, hogy Nagy László a maga eszményét fogalmazza meg. Egyszerre költészetének új lehetőségét is megnyitja: az esszéelemekkel dúsított prózavers műformáját hasonítja sajátjává. Fogalmi egyértelműség, tisztaság és látomásos metaforikus sejtetés, sugallás találkozása ez a versbeszéd. Versszerűségét, líraiságát a személyesség, a gondolatritmus ereje, a paralellizmusok és ellentétek dialektikája s a metaforikus felnevesztés, egytetemesítés teremti meg. Vitavers ez is, miként Nagy László legtöbb művészportréja. Ily módon létélményének kifejezője is. Már a metaforikus cím élesen polarizál. Az erőteljes személyességet a bevezető rész többes számú dikciója is jelzi, de utal ez már nyitányként a Bartók-párhuzam igényére. Gondolatilag analizál itt Nagy László: neki az az igénye, hogy minden azáltal legyen tökéletes, ami. Ezért nevezi az erdő, levegő, víz vadjait „remek királyok”-nak, s ezért jeleníti meg szinte háziállattá szelídített ártatlanságban az oroszlánt. Az állatok ugyanis a maguk törvénye szerint élnek, ezért nem annyira veszélyesek, mint az „emberségéből kivetkőzött lény”. Az éles ellentéttel és animizációval szóló bevezetés morális tragédia jelzése, mintegy súlyosbítja is a cím metaforáját: Bartókkal nem a természet, hanem az önnön emberi lehetőségeikből kivetkőzött, állati ragadozóknál veszélyesebb, mert rafináltabb, okosabb emberi múltú ragadozókról beszél. Ezek fordítják ki a világot is emberségéből. Uralmuk alatt a technika, az intézmények, s a megtévesztett, elbűvölt többi ember is kiesik eredeti nemes hivatásából. Egybevág ez a ragadozók-uralta emberkép a *Menyegző* orgiázó társadalomképével. S épp e kifordítottság, eredeti lényegükből kivetkőzöttség okán „fordított orpheuszi helyzet” ez. Orpheus gyönyörű, harmonikus énekével hatott.

21 NAGY László, *Hol a tulipán?*, Ibid., p. 139.

Ebben a helyzetben azonban az erkölcs és művészet egysége másféle zenét kíván: „E fordított orfeuszi helyzetben az édes muzsika csak azt jelentené, hogy velük parolázol.” A bemutatásból, minősítésből szoros logikával következik ez a konklúzió, s éppen ennek felismerésében adott nagy példa fordítja most már Bartókra a tekintetet. Miért válhatott ő a század fölé növe jelenséggé? Mert fölismerete és vállalta, hogy a kifordított helyzetre új módon kell választ adnia a művésznak: „Már a fiatal Bartók azt mondja: Nem! Se álerkölc, se álművészet.” A közeg ellenében kell tehát alkotnia, művészete a kor kihívásából táplálkozóan szembenállás, küzdelem, leleplezés. Igen, de a Nagy László-i eszmény a létezés magasabbrendű szépségének érzékelése, a fenséges emberi magatartás. Az erkölcsileg fenséges magatartást a világnézetileg, világszemléletileg mélyen megalapozott nyugalom, következetesség, a személyiség belső rétegeinek mélységperspektívája jellemzi. Értékszemléletének bizonyosságából következő fölény és nyugalom ez, erkölcsi eltökéltség és emelkedettség. A fenséges „a tárgy belső rétegében gyökerezik”,<sup>22</sup> ezért kapcsolódhat hozzá a monumentalitás és a nyugalom. Nagy László költészetében a helyzetére és feladatára döbbenés pillanatában, a *Gyöngyszoknya* hangsúlyos zárlatában öntanúsításként hangzik ez: „fenséges fejét bánat, bitangság fölé vágja”. A *Menyegző* szintén öntanúsítás érvényű ifjú párja is fenségesen áll a kőfokon „összesküdvé örökre a jóra, igazra, gyönyörűségre”. Máshelyt éppen a fenségesség hiánya szervezi a nyomasztó látványt látomássá (*Semmi fenség*). Nagy Lászlónak benső emberi igénye a fenség. Ezt ismeri föl, ezt találja meg a bartóki magatartásban. Nagy László finoman, differenciáltan, „konok logikájú, pontos értékelésre törő kijelentő mondatokkal, verstani szempontból dísztelen egyszerűséggel rajzolja meg a nemes vonású arcot, s képmutatást nem ismerő erkölcsi tisztaságának korunkbeli fontosságát”.<sup>23</sup>

A hangsúly az öntörvényű magatartáson, a kikezdehetetlen erkölcsön van: ezt elemzi, árnyalja Nagy László, amikor az „emberi fenség” jellemvonásait mutatja meg. Számára eszményi magatartás ez: Bartók művészete immanens értékeinél fogva hatalmas erő („A szívdöglesztő álarcokat zenéje acélujjaival tépi le.”), ebben az értelemben emeli őt Nagy László „új ritmikájú Sárkányölő”-vé, Szent György korunkbeli párjaként. De a Szent György-i magatartást úgy teszi Bartók jellemvonásává a vers, hogy elhatárolja őt a programos harctól. A kimondott, majd visszafogott metafora azonban él – Bartókot és Nagy Lászlót egyként találóan minősítve. De éppen az árnyalás mutat meg egy fontos művészetfilozófiai el-

22 HARTMANN Nicolai, *Esztétika*, Budapest, 1977, p. 616.

23 TAMÁS Attila, *NAGY László: Arccal a tengernek*, in ID., *Irodalom és emberi teljesség*, Budapest, 1973, p. 40.

vet: a zseniális művész korát kifejezve, önnön belső törvényei szerint „konok csillag”-ként pályáján haladva már eleve a „gonosz hatalmak” el-lensége. A programos harc félrevinné, kisiklatná a pályát, méltatlanná tenné a művészt önnön hivatásához, de éppígy hitelét, értékét vesztené azáltal is, ha elmenekülne felismeréseinek kifejtése előtt. Bartók tehát kényszerűségből, a „ragadozók”, a „gonosz hatalmak”, azaz: az emberségükből kivetkőzött lények miatt ütközik folyton. De ez csak súlyt ad e magatartás fenségének, hiszen harca nem programszerű, hanem lényegi, minőségéből következő. Ennek a magatartásnak a fenségét fejezi ki a kozmikus metafora: „Bartók öntörvényű konok csillag.” Már itt följe emeli Nagy László a ragadozók világának. Azok csak magánéletét teheték tönkre, művészetéhez nem érhetek fel. Nagy László versében szétválaszthatatlanul együtt van az emberi és művészi nagyság. A magánélet menekülési lehetőségét, a ragadozók kikerülését ez teszi erkölcsileg lehetetlenné. A reá nézve veszélytelenebb vadak közé nem menekülhet. A nagy belső feszültségű, ám fegyelmezett kijelentő mondatok sorában ekkor hangzik fel a második felkiáltó mondat, újra a megalkuvásra, könnyebb megoldásra mondott vétóként: „Nem! Az ember nem adhatja meg magát. Se hatalmas bánatnak, se bármilyen dögvészországnak.” A Nagy László költészetében oly sokszor felhangzó, művészte egészéből sugárzó dacos szembeszegülés, a „lerogyni élve nem szabad”, a „szándékom eltemetője puskacső előtt se lehetnék” életelve ez. Bármilyen a tapasztalat, az „emberi fenség” az emberiséget nem vetheti meg, hiszen önnön lényében is hordozza a jobb emberi lehetőséget. Bármily iszonyú az élménye, nem általánosíthat az egészre, mert a fenséghez hozzátartozik az értékek képviselője. Élete, művészte így egyként az „ember szerelmé”-nek és a „férfias harag”-nak az egysége. Ilyen értelemben a jobb emberiség erősítése, a „ragadozóknak” pedig „elkerülhetetlen sorscsapás”. Bartók a versben mártír és megváltó. Ezt a kettős egységet a magánélet gyötrelmei s művészetének diadala szervesíti. Az elmúló életet a művészet teszi halhatatlanná, múlhatatlanná: a bartóki zene ma is sebzi az emberségükből kivetkőzött lényeket. A kozmikus motívum itt egészül ki a szakrálissal, a Krisztus-párhuzammal. De úgy, hogy fenségesen felemelve is az emberi arcát őrzi, az emberi fenség válik időn fölötti példává a magatartás és művészet minősége révén. Hitványságot és emberi eszményeket elkülönítón: „Nekik Bartók az elkerülhetetlen sorscsapás. Nekem példa és megváltás, mint a legfényesebb árvák: Ady és József Attila. Őt látom a magasban, fehéren izzó haját, a sztratoszférát legyőző szeméit. Tenyerében óra: méri és ellenőrzi a Mindenség zenéjét.” Sűrű motívumszövése, minden ízében költői telítettségű prózavers a *Bartók és a ragadozók*, erős karakterű lét és erkölcsfilozófiai mondandó és személyes val-

lomás foglalata. Polarizál és árnyal, fegyelmezett és indulatos, erkölcsileg minősít és logikusan érvel. Bízó, a minőség hitét tápláló vers, ugyanakkor illúziótlan is, hiszen szinte öröknek tudja a küzdelmet is. A nyitány és a zárlat személyes vallomása, a költő közvetlenebb dikciója éppen annak ad nyomatékot, hogy végtelen ez a küzdelem. A bartóki példa viszont azt igazolja ekkor Nagy László számára, hogy van emberi esély a fenségre. A látomásszerűvé emelkedő zárósortok mégis emberi arcot mutatnak, csupán fölemelik, kathartikusan kiszakítják a sebezhetőség terepnumából Bartókot.<sup>24</sup>

#### IV.

Attól kezdve, hogy Nagy László a Zilahy-féle *Híd*-ban felfedezte József Attila öt szabadversét, majd 1941 decemberében maga festette lovacskák és szűzmáriák árán sikerült megvennie "a sötétzöld táblás, arany címbetűs" József Attila kötetet, a magát a mindenséggel mérő költő vált legnagyobb ösztönzőjévé.<sup>25</sup> Többször nyilatkozta jóval később is, hogy József Attila verseit olvasva döntött a költői hivatás mellett,<sup>26</sup> s hogy József Attila volt az a költő, aki által Nagy László is költőnek nevezhette magát.<sup>27</sup> Ha elődeire, ösztönzőire hivatkozott, sohasem hiányzott a Balassival induló sorból József Attila. Az ő elmélyült tanulmányozása adta Nagy Lászlónak azt a felismerést is, hogy a költészet felelősségteljes munka.<sup>28</sup> József Attila példájával magyarázta a fiataloknak, hogy a felnőtt, minőségi értelemben is nagykorúvá vált költő iszonyú terhet vesz magára: „Csak a laikus hiszi, hogy ez már boldogság. Véres a zenit.”<sup>29</sup> József Attila emelő- termékenyítő ösztönzése jól nyomon követhető Nagy László ötvenes évekbeli költészetében. S érthető, hogy az ötvenes évek végén, hatvanas évek elején a maga életközegével, a külvilággal szembekerülve, költői létének, költői lehetőségeinek vagy még inkább lehetetlenné válásának gondjával küzdve ars poetica érvényű önelemzését József Attila példájával szembesítve is el kell végeznie; mélyebben, összetettebben, kegyetlenebbül, mint korábbi József Attila-versében. Szinte az öngyilkosság, az önfeladás hívásával szembesülve kell most Nagy Lászlónak elfogadnia a József Attila-i életmű kihívásait. S a maga válaszait kell költői és emberi vonatkozásban egyaránt megadnia a mes-

24 BODRI Ferenc, *NAGY László vendégei*, in „Uj Irás”, 1978/5, p. 31.

25 NAGY László, *Fiataloknak*, in *Adok nekt. k aranyvesszőt*, Budapest, 1979, p. 62.

26 NAGY László, *A költő nem tévedhet*, in *Ibid.*, p. 40.

27 NAGY László, *Holtig a hűségétől*, in *Ibid.*, p. 69.

28 *Ibid.*, p. 67.

29 NAGY László, *Fiataloknak*, in *Ibid.*, p. 62.

ter kérdéseire. A *József Attila!* ennek a számvetésnek az igényével született remekmű. „Ebben a József Attila-i költészetnek és életsorsnak nemcsak jellegzetes interpretációja, hanem stilisztikai újraköltése is megvan.”<sup>30</sup> Olyan tökéletes idézése József Attilának, mely gondolati, stilisztikai, verstani szempontból egyaránt József Attila legnagyobb költeményeihez méltó, őt idéző, de minden vonatkozásban tőle különbözően is jellegzetes Nagy László-vers. Stilisztikumán lépten-nyomon áttűnnek József Attila kései költészetének motívumai, de olyan fokú transzformáció ad új értelmet ezeknek, hogy hibátlan új rendbe illeszkednek: Nagy László izzó hőfokú indulata analitikus eszmélkedéssel, gondolati könnyörtelenséggel, József Attila-i gondolati igényességgel, pontossággal társul, s az indulat és értelem izzó találkozása teszi ezt a verset jellegzetesen Nagy László művé. Hogy hatalmas belső dráma közepén indul, arra nyomatékkal utal a felkiáltójeles cím: *József Attila!* Nagy László összes verse közül egyedül ez kezdődik felkiáltó címmel. Olyan felkiáltás ez, mint amilyenel József Attila indította talán legnagyobb versét, a *Téli éjszakát*: „Légy fegyelmezett!” De Nagy Lászlónál a kétségbeesett indulat tör így fel. Ennek értelme később világosodik meg a versben. Nagy László a költészet tetejének az olyan fajta verseket tartotta, mint amilyenek József Attila dalai.<sup>31</sup> A költői szív játéka pedig az ő univerzumában a költői teremtetést jelentette.<sup>32</sup> (Lehetséges, hogy távoli gyökérzetét ez a képzet a *Levegőt!* soraiból vette: „jó szóval oktasd, játszani is engedd...”) Nagy László *József Attila!* című rapszódiaja a költői sűrítésnek is mesterműve. József Attila önmegszólító verseinek dikciójára emlékeztető indítása a József Attila-i magatartást és életművet földidéri különlegesen egyéni interpretációban:

Mért játszott a szíved, te szerencsétlen,  
rombolva magad szüntelen télben,  
építve dalra dalt,  
s kifúlva  
kigyúlva,  
ésszel mérhető pontokon is túlra  
tudatod mért nyilalt?

30 BORI Imre, *Két költő*, Budapest, 1967, p. 279.

31 NAGY László, *Holtig a hűségig*, in NAGY László, *Adok nektek aranyvesszőt*, Budapest, 1979, p. 68.

32 A Zöld Angyal befejező sora: „s magasan játsszon szívem: a fényből kitéphetetlen levél!”

A *Téli éjszaka* általános József Attila-i létidővé vált itt, s a „való világ varázsainak mérnöke” dalok egymásra épülő szigorú rendjét teremti meg, s a teremtő küzdelem magas hőfoka, a teremtő lélekállapot mély- és magaspontjai váltakoznak. Természetesnek vesszük ezeket a jellegzetesen Nagy László-i végleteket, de felsejlik a „kifúlva kigyúlva” ellentétpár mögött József Attila „lángoló” arca is, majd az *Ars poetica* önmagát illúzióktól elhatároló, igényét az „értelemig és tovább” bejelentő költő tünik át a Nagy László-i sorokon. Egészen kivételes költői bravúr ez a nyitó mondat: két mellérendelt kérdőmondatot ölel magába, a „miért”-nél erőteljesebb „mért” kérdőszóval indítva, s a végén ahhoz visszatérve. De mindkét mondatnak egymás felé forduló alárendelt mellékmondatai vannak, így a szívre és a tudatra irányuló kérdés gazdag jellemzést ölel át, s ebben a jellemzésben felsejlenek olyan remekművek – *Téli éjszaka*, *Levegőt!*, *Óda*, *Ars poetica* –, amelyek vitathatatlan szellemi, teremtői értékeket idéznek fel, de feszülten sziszegő alliterációkkal és drámaian erőteljes kérdőszóval, valamint a magánembert keserűen minősítő kifejezésekkel („szerencsétlen”, „rombolva magad”) már itt előrejelzi a József Attila-i motívumfejlesztő, spirálszerűen építkező vers a magánélet és az alkotás feloldhatatlan drámáját.

Ezt a drámai kérdést fokozza tovább a József Attila-i tudatosságra, értelemre, illúziótlan létszemléletre hivatkozó nyomatékos érvelés, tehát mintegy annak a hangsúlyozása, hogy a József Attila-i rejtély éppen a költő tudatossága miatt drámaian még feloldhatatlanabb, s itt már távolról a nagy önmegszólító versek, a feloldhatatlan léttragikumot kifejtő kései költemények, a *Tudod, hogy nincs bocsánat* és a *Karóval jöttél* aszociációi ébrednek fel a versben, de hasonlóképpen erős egyéni transzformációval. Az egyes képek feszítettebben, végletesebben rajzolják eléink a tudatosan pokoljáró költőt s a vele elszántan szembesülő utódot:

Hiszen te tudtad:  
dögbugyor a vége e pokoli útnak,  
ott a hit is kihalt,  
hiszen te tudtad:  
álmaid orra buktak,  
magad örökre kicsuktad,  
járhatod a téboly havát,  
s árván, idétlen,  
emberségre, hű szerelemre étlen  
villámló tálból eszed a halált.



József Attila jól tudta, hogy „aki dudás akar lenni, pokolra kell annak menni”, mégis vállalta ezt a pokoli utat. Nagy László képei végletesebbek, küzdően drámaibbak, sugallatosabbak, mint József Attila pontos, szemléletes kifejezései. „Magadat mindig kitakartad, sebedet mindig elvakartad” – mondja József Attila, Nagy László viszont ennek drámai summáját emeli versébe, a teljes csalódást, s a lét örömeiből, a boldogságból való kirekesztést. A *Tudod, hogy nincs bocsánat* fájdalmas szavai, érzései is drámai erővel fejeződnek ki az elemi táplálék hiányára utalva („étlen”), majd a képzet folytatásaként szinte fantasztikus és ugyanakkor plasztikus kép az, ahogyan a „kínok kései” villámló tállá lesznek, s ez az emberség, szerelem helyett a halált kínálja táplálékkul. A Nagy László-i kép, kifejezőmód jellegzetessége, a szemléletesnek mitikusba villanása erős elkülönítő jegyként ismerhető itt is fel az egyértelmű, de gazdag asszociációjú sugallat révén az olyan képekben, mint a „téboly hava” s a „villámló tálból eszed a halált”. A „hiszen te tudtad” mindkétszer nyomatékosan, önálló sorra emelve hangzik fel, de ez a tudás csupa negatívumra vonatkozik. Most a spirálszerű versépítkezés újabb bravúros találataként a személyes azonosulással újabb nyomatékokot és erőteljesen más irányt is kap ez:

Tudtad, tudom én is:  
a nagy: te vagy,  
s te, a Mindenség summáslegénye,  
részt se kaptál, pedig az egészre  
futotta érdemed.

Ez az újabb mondatnyi egység egyszerre hangsúlyozza a József Attila-i nagyságot és árvaságot, méltatlan sorsot. Egyszerre viszi tovább a vers eddigi két szolamát. József Attila költészetének egyéni módon átörökített parancsa itt megvalósult értéként szerepel, a „Mindenség summáslegénye”-nek nevezi őt Nagy László. A „mindenséggel mérd magad” parancsát teljesítő művész szellemi diadala ez, az egyéni sors méltatlan örvénylése ellenére is. De éppen ez utóbbi kegyetlensége veti föl nagy erővel újra, s immár felkiáltássá erősítve a nyitó sorok kérdését, súlyát itt már összegző megállapítás adja: „ráment életed!” A vers első nagy egysége zárul ezzel, indulat és gondolat egysége mintha vereséggel végződne, mintha a felkiáltójel azt jelentené, hogy értelmetlen volt a küzdelem, mert a költői teremtés az életet követelte. A „tudtad”, az értelem, a törvény és a logika a József Attila-i sorsot nem tudja feloldani. Mindezekon túl azonban van még valami, ami több, mint az értelemmel vonható zárómérleg, ami túl van az ésszel mérhető pontokon. Ez pedig az életakarát,

morális vitalitás, a feltétlenül küzdő, életelvű etika. Ez azonban nem ütközhet az értelemmel. Éppen ezért akarja Nagy László József Attilától kicsikarni a kérdéseire a pozitív választ. József Attilától, aki „okos fejével biccent, nem remél”: a reményt. A József Attila-i tudatosságnak a hangsúlyozása a vers illúziótlan kérdéssorában az érdemek és a méltatlan sors szembesítésének drámájában mélyebb titokra világít: azt sejteti, hogy a József Attila-i alkotó küzdelem mögött még a számbavehetőn túli erkölcsi-szellemi erő is van, olyan, amelyik akkor is ezt a küzdelmet vállalja, ha az ész érvei nem támogathatják. Másképpen mondván: a József Attila-i magatartást bemutató kérdéssor olyan eltökéltséget is megjelenített, amelyik mélyebben gyökerezik, mint a csupán megfontolt cselekvés. Ezt a titkot kéri most József Attilától: „Csak szólhatnál, hogy érdemes!” A József Attila-i életmű feltétlen vállalását, az iránta érzett bizalmat ez a ráhagyatkozás, ez a hozzá forduló menedékkeresés bizonyítja. Kétségbeesett és mégis feltétlen bizalmú támasz-keresés ez. A költő helyett a műnek kell megcáfolnia a „halálos logikát”, a műnek kell a továbbélésre ösztönzést adnia, mert a József Attila-i élet logikája végső soron alul maradt abban a küzdelemben, melynek vállalására Nagy László tőle kér erőt, reményt. Nagy László „józan zárómérleg” kétségbeejtő sugallatai közepette megkísérli azt, hogy a remény elvét ott is kiküzdje, ahol azt az ész hiába keresi. Morális és vitális erőkre hagyatkozik, a „józan zárómérleg”-en túli, atavisztikus remény-akaratot szólaltat meg, amely aztán majd logikai érvet is kap. Olyan kathartikus felülemelkedés ez a vers eddigi szemléleti szintjén, amelyik nem kitérés a probléma elől, hanem a kétségbeesésből merített erőnek teremtő energiává fokozódása. Mintegy a saját eddigi versbeli logikájával is szembefordul, mert abba a törvénybe, amit az eddigiekből „józan zárómérleg”-ként kiolvasott, „belerémül”, s nem tudja elfogadni a „halálos logikát”. Ezért kezdődik vele szemben előbb óhaj („csak szólhatnál”), majd kemény felhívás, alliterációval is nyomatékosított parancs formájában a tiltakozás, a változtatás igényének kimondása: „Törd fel a törvényt, ne latold!”

„Csak a törvény a tiszta beszéd” – hangzott az *Ódában*, most törvényen túli parancs szól Nagy László versében, s ez nem más, mint az élet parancsa, melynek nem a József Attila-i mű, csak a törekeny test nem tudott eleget tenni. Különleges életre-igézés következik a versben, virtuális cselekvéssor, mely a megjelenítés révén „a megváltatlan földi lét”-tel szembeni tiltakozássá, perlekedő erővé válik. Mintegy visszafelé pergeti elének József Attila halálát, életre igézi őt a megjelenítés, a költői szó mágiikus erejével:

A porból vedd fel kajla kalapod,  
vértanú vállad,

s a kifordult nyakcsigolyákat  
rendbeszedve  
két kisírt szemmel, tüzes iker-körrel  
nézz a szemembe,  
hogy rendülne bele  
a mohó, emléknélküli tenyészet,  
az egek mirigyrendszere  
s e megváltatlan földi lét.

Szinte újra él előttünk ebben a teremtő költői küzdelemben, igézésben József Attila. Közismert kalapos fényképe életre kel, látjuk keskeny vállát, illúziók vesztén, a száraz ágak zörgését könnyezve hallgató reménytelenség után is: szembenéző tekintetét. Ez az esendőségében, meggyötörttségében, szenvedésében megjelenített költősors Nagy László versében ítélet kellene hogy legyen („hogy rendülne bele”) a vegetatív szinten tengődő lét számára. A József Attila-i életmű szemben áll ezzel a lefokozott, megváltatlan, vegetatív létezéssel. Magasan játszik itt Nagy László költői teremtőereje. Pokolra szállt József Attilával, s úgy jeleníti meg nagy elődjének szép emberi arcát és tiszta művészetét, hogy a *Reménytelenül* költőjétől erkölcsi logikával követeli ki a reményt. A kétségbeesés elől menekül. Az a fő érve, hogy a remény kell a nemesebb emberléthez. Nélküle kifordított a létezés, közömbössé válik az ember, s ezzel átadja a lét terepét a hitványságnak, a modern kor szörnyeinek, az ember önpusztító erőinek. A József Attila-i analitikus logikát és törvényt összekapcsolja Nagy László a maga vitális moralitásával és erkölcsi felháborodásával. Nem mondja azt, hogy nincs szenvedés és tragikum a létben, sőt nyomatékkal veszi számba azt („bár a fogad vicsorog, bár a nyakad csikorog”), de annak ellenére vallja, hogy nem szabad eljutni ama „szomorú, vizes síkra”. A József Attila-i léttapasztalatot még ki is egészíti a huszadik század második felének új rémeivel, az atomhalál, a radioaktív iszony fenyegetésével. Éppen ezzel a rátoluló iszonyattal szemben van feltétlen szüksége a reményre, mert fél attól, hogy ezek súlya alatt a fájdalomon túli közöny állapotába kerül. Ez a „már semmi se fáj” léthelyzet összeegyeztethetetlen a Nagy László-i életelvvel, a küzdő, cselekvő emberséggel. A fájdalomon túli közöny ráadásul a maga passzivitásával szinte elszabadítja a rombolásra egyébként is kész ellenséges erőket. Ez a riadalom új logikai érvet ad a küzdelemnek azáltal, hogy a személyiségre rátelepülni, azt közönybe nyomni igyekvő iszonyatot emberáruulók tettének minősíti. Ily módon erkölcsi parancsként szólhat életelvű, küzdelemelvű szövetségje József Attilával:

Hogy el ne jussak soha ama síkra:  
elém te állj.  
Segíts, hogy az emberárulók szutykát  
erővel győzze a szív  
szép szóval a száj!

Önerősítés ez. Meg kell szerveznie erőit a legnagyobb küzdelemre, hiszen a mindenség-igényű költői cselekvés feladásával, az iszonyatok előtti meghátrálással a szenny, a kifordított, elárult lét uralmát segítené. Nagy László versében a keserűségen is átüt az erő és a szépség vágya. Különösen nyomatékosan szólal ez meg a zárósorokban. Olyan itt az alternatíva, hogy ebben a költő csak a küzdelmet válászhathatja, már a kérdésselvetés arra predesztinálja etikai minősítésével.<sup>33</sup>

Nagy László *József Attila!* című verse bonyolult gondolati-érzületi mondanivalójának erőteljes egyediségét eszmét és formát együtt teremtő, József Attila egyedi versstruktúráinak módszerét idéző, de – éppen a forma által is erős hangsúlyú egyéni kifejezésmódja révén – jellegzetes Nagy László-i műben fejezte ki. Gyönyörű, minden mozzanatában árnyaltan kidolgozott hatalmas építményre emlékeztet a vers külső formája, s ez az egyedi építmény teszi lehetővé, hogy a jelentéstől elválaszthatatlan rímhangsúlyok erős nyomatékot adjanak egy-egy felsorolásnak, kérdéssornak, vagy erőt sugározzanak – miként a záró sorokban. Teljesen egybesimul ezzel a kreatív struktúrával a ritmus is: olyan mértékkapcsoló elvű lazított szabadvers ez, mely költészetünkben a szimultán mértérendszernek a szabadvers irányába történt fellazítása révén jött létre, a bonyolultabb mondandók adekvát formájaként. S az jellemző rá, hogy a laza szimultán sorok viszonylagos gyakorisága mellett szabálytalanul váltakozó sorhosszúság és a különböző ritmuselvek soronként is változható kötött metrikai előzménye sejlik át a sorokon. Ady és József Attila költészetében klasszikussá érlelt műforma ez – *A föltámadás szomorúsága*, az *Óda, Téli éjszaka* versformája. (A szabadvers e változatáról Kecskés András és Szilágyi Péter ír bővebben a *Kis Magyar Verstanban*.) Ennek bravúrosan Nagy László-i változata a *József Attila!*, s ez azt jelenti, hogy olykor a tagoló magyar vers ütemei tűnnek át a sorokon, máskor az időmérő ékes lejtés, többnyire a jambikus metrum sejlik föl, sőt olykor egészen tisztán érvényesül, s a különféle hosszúságú sorok sorhatárolását szabálytalanul váltakozó, értelmi funkció szerint rendeződő rímkék végzik.<sup>34</sup> A sorok lejtésiránya állandóan változhat, az egész vers

33 TAMÁS Attila, op.cit. p. 41.

34 KECSKÉS András, SZILÁGYI Péter, SZUROMI Lajos, *Kis magyar verstan*, Budapest, 1985, pp. 118–120.

mégis a teljes ritmikai rendezettség jegyében valósít meg bonyolult, diszszonanciákból épített harmóniát. Nemcsak gondolati, világképi értelemben méltó Nagy László verse József Attila klasszikus műveihez, hanem stilisztikai és ritmikai vonatkozásaiban is elődöket továbbvivő remekmű, mely éppen azért különösen összetett hatású, mert axiomatikus szentenciái ellenére mindvégig marad benne valami titokszerű mély rejtelem.

András Görömbei:

## DE TROIS POÉSIES-PORTRAITS DE LÁSZLÓ NAGY

László Nagy qui est un des créateurs les plus importants de la poésie hongroise récente s'est tourné vers la forme poétique de la poésie-portrait au début des années soixante pour rendre plus forte sa vocation poétique avec l'évocation de ses prédécesseurs et de ses idéaux. Le portrait et l'auto-portrait dans son opposition avec les prédécesseurs dans des poésies-portraits de László Nagy se montrent dans une lutte dramatique. Il évoque ses héros lyriques dans un monde adversaire. Ses valeurs esthétiques et éthiques s'élèvent au niveau d'exemple parce que l'histoire lui donne raison, et elles deviennent ainsi stimulants de l'attitude poétique décidée, apte à descendre à l'enfer même. Elles sont des alliés spirituels de László Nagy, parce qu'il retrouve en elles dans sa lutte humaine et poétique des valeurs positifs impérissables. Cet essai examine les poésies: *Csontváry*, *Bartók* et *le carnassier*, *Attila József!* du point de vue des spécificités de l'attitude et de la vision poétique; en arrivant à la conclusion que ses poésies allusives, évoquant des idéaux ont enrichi et intellectuellement rendu plus profonde l'univers poétique de László Nagy. Lors de la confrontation avec des prédécesseurs vénérés des aptitudes créatrices se déployaient en lui.

ISSN 0562-2867

Felelős kiadó: Daróczy Zoltán, a KLTE rektora  
Felelős szerkesztő: Berta Erzsébet  
Készült a Kossuth Lajos Tudományegyetem Könyvtárának  
sokszorosító üzemében 350 példányban  
Terjedelme: 11 A/5 ív  
89-1149