

STUDIA LITTERARIA

A DEBRECENI KOSSUTH LAJOS TUDOMÁNYEGYETEM
MAGYAR IRODALOMTÖRTÉNETI INTÉZETÉNEK
KÖZLEMÉNYEI

TOMUS XVI.

REDIGIT:

J. BARTA

Juhász Béla

ADY HARMADIK MŰFAJA

Jegyzetek a novellákhoz

A költő-fenomén „kényszerből, de kedvtelésből is”, a világ gondjától szorongatva, a közvetlen beleszólás eszközeként vállalta, életformája részévé avatta az újságírást. Bizonyos, hogy nem csupán „a kenyér-igába kényszerült” Ady szól a cikkekben. És ha maga sohasem gondolt is arra, hogy meghökkentő méretű publicisztikáját újságlapok tömegéből kötetekbe gyűjtse, kegyeletes korunk tudós szorgalommal megtette ezt is, hamarabb teremtve meg a publicisztikai termés kritikái kiadását, mint a mégiscsak előbbvaló költészetét. Igaz, cikkeinek jelentékeny része megjelenésétől kezdve benne volt, benne maradt a szellemi életben, az eleven köztudatban. Különösen az élesen polemikus, hévvel bíráló, fontos nemzeti-társadalmi kérdésekben véleményt mondó, a progresszivitást kemény ütközetekben is vállaló-kifejező írásai. Egy vékony kötetet azért maga is összeállított 1911-ben *Vallomások és tanulmányok* címmel, mindössze négy, viszonylag hosszabb vallomásos esszét fogva össze benne. 1918 végén, a forradalom napjaiban készült újabb válogatás harcos cikkeiből, 1919-ben meg is jelent *A zsidóságról* címmel, Fehér Dezső előszavával, aki nemcsak Adyt, hanem a forradalmat, a „magyar jövő virradását” is lelkesen üdvözölte. E kötetecske a reakciós manipulációk veszedelmes eszköze: az antiszemitizmus ellen még Nagyváradon írott cikkek gyűjteménye. És mintha mintává is vált volna az ilyesféle válogatás, tematikus összeállítás, mert Ady halála után egyre-másra jelentek meg hasonló, meghatározott tárgykörökben szerkesztett cikk-gyűjtemények. Nem egy közülük heves kritikai visszhangot váltott ki. Ady publicisztikájának ez a hamarabb feltárt, a legfontosabb témakörökre koncentrált része érvek és ellenérvek forrása lett az évtizedekig nem nyugvó Ady-pörben. A publicisztikai termés jelesebb része tehát a versekkel együtt az Ady-hagyaték eleven és ható opusának számított, így szerepelt; az életmű üzenetébe viszonylag hamar beépült a cikkek gondolati anyaga is.

Ami azonban az alkotói magatartást, a tehetség megnyilatkozási kedvét, vállalkozó merészségét, terjeszkedési képességét illeti, a mindenben teljességre vágyó Adyt az irodalom is mindenségével, minden-lehetőségével ígérte. Az erendően és meghatározottan lírikus alkat, lírikus alkotói beállítottság sosem

tudta leküzdeni magában a lírán kívüli-túli más műnemek-műfajok csábítását, izgató vonzását, nyugtalanító kihívását. Szerette volna meghódítani a drámai műformát; vonzotta a színház, a színpad mint kritikust és mint szerzőt is. Egyetlen befejezett darabját be is mutatták, ahogy Juhász Gyula emlékszik vissza rá később: „úgynevezett szép erkölcsi sikerrel”¹; drámaíróvá mégsem vált. Vágyai mélyén kitartóan dédelgetett regényterveket, sokszor beszélt és nyilatkozott ezekről; a verses regény műfajában pedig az értelmezésre is igen tanulságos, jelentékeny, de befejezetlen művet hagyott ránk. Költő keze vezeti a tollát az epika tájain is. De a *Margita élni akar* nem teljesedhetik ki, félben marad, bizonyára nemcsak az ismert külső okok miatt, hanem mert a nagyepikai forma létrehozásához feltétlenül szükséges türelmes, eltántoríthatatlan építkező kedv, a történet-kompozíció kitartó fejlesztésének készsége mégiscsak hiányzott Adyból. De folyton kereste magában az epikust, vallatta a képességét: tud-e a világ kihívásaira epikus alkotóként is válaszolni? Képes-e a külső világ objektív tónusú elbeszélésére, ábrázolására? Tud-e az epika tárgyiasságával, történetközpontúságával alkotni?

Babits vagy Kosztolányi a regényben és novellában igazi epikusként találta föl magát, ha stílusjegyeik költőre vallanak is. Tóth Árpád és Juhász Gyula sem mondott le arról, hogy megtegye a maga kísérleteit a széppróza terén, ki próbálja tehetségét a novella illetve a kisregény keretei között. A Nyugat első nagy költőnemzedéke általában több műfajban alkotott, összetett típusú tehetségekből állt. Ezek a költők többnyire át tudták helyezni magukat más személység belső, szuverén pozíciójába. Bizonyára ez a képességük is közreműködött valamiképp nagyarányú műfordítói teljesítményükben, másrészt és másrészt pedig abban, hogy az epikus kifejezés lehetőségeivel is élni tudtak, noha — természetesen — különböző mértékben és eltérő sikerrel. Adyt például hiába igézte a par excellence-epika, regényt nem írhatott, mert igazi epikus cselekményt, egyetlen témára szervezett nagy történet-sort nem tudott kifejleszteni. De egy sajátos elbeszélő hangon igen korán megszólalt. Rátalált a lírikushoz közelálló, lírai fogantatású kisépikai formára, a nagyobb cselekményt mellőző, inkább történet-morzsákból építkező, atmoszferikus elemekben bővelkedő, a lineárisan fejlesztő technika helyett a jellemzések telitalálataival dolgozó, a költő intenzív látását kamatoztató, néhány lapos kis elbeszélésre. Az alkotói egyéniségéhez, tehetsége természetéhez igazított *tárcanovellára*, ami különben is igen népszerű műfaj volt akkoriban. Az epikának ezt a fajtáját hódította meg tehát Ady, illetve alakította a maga számára alkalmassá, hiszen a műfaj egyéni változata az övé.

Tehetségének ebbe az irányba való mozdulása spontán módon történhetett, alkotó ereje belső törekvését követve, mert nagyon hamar, korai verseivel

¹ Juhász Gyula: Ady a színházban. *Színház és Társaság* 1924. jan. 28. 3–4. l. – Újabb kiadása: J. Gy. *Összes Művei* 7. köt. Akadémiai K. 1969. 77–78. l.

és első publicisztikai írásaival egy időben, már 1897-ben a zilahi Szilágyban megjelentek első novellái. A novella illetve ez a novellaforma lett Ady harmadik műfaja. 1897-től verseivel és cikkeivel párhuzamosan — sokáig hasonló természetességgel — írta tárcanovelláit. Ez idő szerinti tudásunk közel negyedfélszáz ilyenmű alkotását tartja számon, tetemes mennyiséget tehát. Ám ez a harmadik műfaj Ady életművének mégis az árnyékosabb táját, mostohább sorsú ágát, mellőzött vagy aláértékelt teljesítményét jelentette egészen a legutóbbi időkig. Csak mostanában mutatkoznak jelei annak a törekvésnek, hogy a teljes Ady-értékelésben a novellák is méltó figyelmet kapjanak, ismereteinkben is elfoglalják azt a helyet, amely az életmű belső rendjében valójában megilleti őket.

Ha Ady költészetéről beszélünk, felhalmozott ismeretekre támaszkodhatunk, műismeretre, interpretációk bőségére. Utalások jelentéstartományokat eleveníthetnek meg, verscímek nyilvánvaló problematikát jelezhetnek. De ha publicisztikájára gondolunk is — bár annak természetesen nem minden darabja számíthat az olvasói emlékezetre —, abban nincs vita, hogy Ady az újságírásnak is klasszikusa, hogy ebben a nemben is kivételesen alkotott. Hogy e publicisztikának nyomatékos szerepe van az életműben, az igazi Ady megszületésében, az életmű kibontakozásában, teljes és originális megjelenésében; hogy e publicisztika ezer szálon érintkezik és fonódik össze a lírával, kitéve a különböző műfaji szférák kölcsönös kapcsolatát, az Ady-életmű teljességének szervességét, egységét. Az eszmei, gondolati-érzelmi meghatározó elemek lényegi azonosságát. Ebbe a szerves egységbe azonban beletartoznak a novellák is, kapcsolódva a lírához és a publicisztikához egyaránt. E megállapítást a kezdeti kutatások eddig közzétett eredményei is meggyőzően igazolják.²

Ady — mint már utaltunk rá — novellát is annyit hagyott ránk, hogy kisebb formátumú prózairónak életműre elég volna. Ezek a novellák viszont kevésbé ismertek; Ady halála után még évtizedekig csak részben voltak hozzáférhetőek; Földessy Gyula értékes, de csonka kiadásai után Bustya Endre kutatásai tették lehetővé, hogy — végre — az 1960-as évek elejétől már-már teljes gyűjteményét olvashatjuk Ady novelláinak. Valójában csak ekkor kezdődtek az érdemleges vizsgálódások a novellák körül; átfogó elemzésre, teljességre törő feldolgozásra azonban eddig még kísérlet sem történt. Így aztán nem csoda, hogy máig sem formálódott ki valamiféle közmegegyezés e művek rangját-értékét illetően. Ha pedig Ady novellái értékelésének, kritikai fogadtatásának

² Mindenekelőtt Bustya Endre kutatásaira utalunk. Az Ady Endre: *Novellák I–II. k.* (Állami Irodalmi és Művészeti Kiadó, Marosvásárhely 1957) és Ady Endre *Összes Novellái* (Szépirodalmi K. 1961) című kiadások jegyzeteiben számos idevonatkozó adatot közöl. — Továbbá: Sára Péter: Versmotívumok Ady novelláiban. *A Petőfi Irodalmi Múzeum Évkönyve* 1962. 85–105. l. és Vezér Erzsébet: Versmotívumok Ady korai prózájában. *ItK* 1963. 431–445. l.

történetére gondolunk, azt látjuk, hogy a legkülönbözőbb megítélések alakultak ki e novelláknak nemcsak a műfaj történeti helyéről, hanem az életműben betöltött szerepéről, sőt a bennük megnyilatkozó belső alkotói érdek komolyságáról, súlyáról is.

A novella lényegében jelen van Ady egész alkotói pályáján, de sajátos termékenységi görbét mutat. 1897-től 1907-ig évről évre egyre többet ír, közben csak a nagyváradi évek jelentenek visszaesést, amikor viszont bámulatosan gazdag a publicisztikája. A görbe csúcsát az 1907-es év jelenti, nem kevesebb, mint 65 novellával; az e körüli években, 1905 és 1908 között jóval több mint 200 elbeszélést írt, összes novelláinak mintegy a kétharmadát; 1908 után azonban rohamosan csökken a termékenység e műfajban 1912-ig. 1913-ban ír még néhányat, a háború éveiben pedig már alig szólal meg a novella nyelvén. Ha szembetűnik is ennek a lehajló ágának a meredek süllyedése, méginkább azonban a zenit csodája, hiszen azokban az években az *Új versek*, a *Vér és arany*, meg *Az Illés szekerén* kötetek lírájának bősége mellett ontotta a novellákat, miközben az újságíró sem lankadt.

A novellák már Ady életében is kissé háttérben maradtak a versekhez és a publicisztikához képest. Nem keltettek számottevő figyelmet, nem kerültek viták ütközőpontjába. Túlnyomó részük újságok tárcarovatában jelent meg, oda is készült, a napi futó olvasmányok sorsára jutott. Szerzőjük sem szorgalmazta eléggé kötetekbe gyűjtését, állandóbb olvasmánnyá emelését. Összes novellájának mintegy a felét megírta már, amikor – 1907-ben – először tett kísérletet egy szerény kis kötet megjelentetésére. Ady életében végül is négy füzetecske, és mindössze egy igényesebb terjedelmű és kiállítású kötet jelent meg a novellákból. Utóbbi *Így is történhetik* címmel a Nyugat kiadásában látott napvilágot 1910-ben. Ezzel együtt is novelláinak csekély hányada, mintegy a hatodrésze került csak át az újságok hasábjairól önálló kiadványokba. Ezek némelyikét ugyan követték kisebb recenziók, érdemi elemző értékelések azonban nem. A nagy költő kevésbé jelentékeny melléktermékeit látták többnyire a novellákban; mintha az újságírói munka részének tekintették volna, fizetésért, kötött határidőre, kötelező penzumok muszájtermékeként produkált írásoknak fogták volna fel e kis elbeszéléseket. Azaz nem ítélték őket igazán szuverén műalkotásoknak. Még Benedek Marcell is a társasági élcélődések szintjén foglalt állást, kifejezve némely közkeletű vélekedést a novellákról: „Barátai elmondták, hogy készültek ezek: sokszor társaságban, borozás, beszélgetés közben; egyikbe másikba belediktáltak mások... Amit az író maga nem vett komolyan, azt legrajongóbb híveinek is kár komolyan venni.”³

Arra még visszatérünk, hogy Ady mennyire vette komolyan e műfajbeli teljesítményét, hogy mennyi és milyen ambíció fűzte a novellához. Annyit azonban elfogadhatunk az ellenkezőségekből is – a novella-anyag egyenetlen színvona-

³ Idézi Vezér Erzsébet: *Ady Endre élete és pályája*. 2., átdolgozott kiadás. Gondolat 1977. 369. l.

lának ismeretében —, hogy e nembeli teljesítményében vannak mélyebb és fel-
színebb darabok; legbensőbb élménytartományaiból fakadók és alkalmi
ötletre, napi eseményre, föl villanó témára épülők; gonddal formált, érlelt, az
epikai telitalálatig fölerő és sietős munkával, gyorsmozgású tollal rótt írások.
Csak azt a könnyelmű véleményt kell tehát elutasítanunk, amelyik a gyöngébb,
esendőbb produciók alapján Ady egész novellisztikáját, közöttük az igazi re-
mekléseket is megtagadja. A tagadó vélekedések motivációjában egyébként sze-
repel az a kimondatlan konvenció is, hogy Adyt annyira költőnek, lírikusnak
tartották, egyéniségét, alkotói habitusát annyira a vershez kötötték, hogy e ki-
rekesztő felfogásba az epikus nem férhetett bele. Természetesen ez a nézet sincs
teljesen híjával az igazságnak. De hogy valójában mi is a teljes igazság e kérdé-
sekben, arra végeredményben a művek felől, a művek vizsgálatával kereshetünk
feleletet. Nem tanulság nélküli azonban Ady nyilatkozatait, vallomásait, szán-
dékait és törekvéseit is számbavenni. Mielőtt erre rátérnénk, utalnunk kell még
arra, hogy maga Ady is bőven szolgáltatott adalékokat a novelláival kapcsolatos
„ellenlegendák” keletkezéséhez. Művei között is akad, amelyet önleplezőnek
foghattak és fogtak is fel sokan. Például a Budapesti Naplóban 1905 márciusá-
ban közölt *Tíz Forint vőlegénye* című érdekes, személyes mozzanatokat, Adyra
illő helyzetet is tartalmazó novellája. Egyéb okok miatt is érdemes vele kissé
részletesen foglalkoznunk.

A novella témájának külső vonatkozásaként meg kell említenünk, hogy
Ady a Budapesti Napló belső munkatársaként a tárcáiért (verseiért is) külön
honoráriumot kapott, „tárcánként tíz forintot, amelyet azonnal fizettek”.⁴
Ennek a pénznek fontos szerepe volt a költő napi kiadásainak fedezésében.
Tehát meghatározott időre meg kellett írnia a maga tárcáit. E szorongató szük-
ségről, kényszerű helyzetről szól a novella. De az alkotásfolyamat azzal kezdő-
dik, hogy kiemeli a témát a szürke, mindennapi empiriából, a prózai kisszerűség-
ből. A pénz átlényegül, jelentésdúsulással jelképesül, mint a pénz-versekben; a
„Tíz Forint” nagybetűsen és mint a vágyott *menyasszony* jelenik meg, a szoron-
gatott író pedig a *vőlegénye*. Összetartoznak ugyan, de nem egészen egymáséi
mégsem; a vőlegénynek meg kell szereznie a menyasszonyt. Élete függ tőle,
vagy legalábbis vágyott életvitele. Az író most is, a novella történésének kezdé-
tekor, mint annyiszor: átlumpolt éjszaka után ágyba szeretne bukni, „s aludni
nehéz, verejtékes álmat. De kell a Tíz Forint. A menyasszony. Az életet kelesztő,
örökös Tíz Forint. És délre mesét kell bedobni Hírlap telhetetlen torkába.
Mesét.”⁵ A fáradt, szomorú vőlegény tehát nem megy haza, hanem csendes asz-
talhoz vonszolja magát egy kávéházban. Hiszen — így súlyosítja-élezi a szituá-
ciót az író — nemcsak a napi zsebpénz megkereséséről van szó, hanem egzisz-
tenciális érdekről: „Ha én ma tárcát nem írok, onnan is ki fogok kopni, ahol

⁴ Bustya Endre jegyzete. A. E. *Összes Novellái*, 1313. 1.

⁵ Ez és a novellából vett további idézetek: A. E. *Összes Novellái*, 257–260. 1.

ezt a tárcát ma délben várják.” És miután így fölemelte az írni vagy nem-írni tétjét, jön a csüggesztő fordulat: a fáradt elme tehetetlen. „Nincs mesém, papiros, nincs neked való mesém.” Egy óra múlva mehetne, menne haza, ha volna mese. Már gyűlölettel néz körül a kávéházban is, mert látja a vendégeket, akik gondtalanul veszik kezükbe az újságot, keresik benne a napi tárcát. „Ezeknek a bestiája a Hírlap. Ezeknek kell mondani mesét Tíz Forintért...” Rádöbben: nincs más megoldás, tárca-témája nem lévén, föl kell áldoznia régóta dédelgetett nagy témáját, melyből *regényt* álmodott. Zenóbia a megtestesítője a témának, a különös „meshősnő”, akit régóta hordott képzeletében. És aki „Egyre szebbült, pompásodott. Ó, micsoda regény lesz belőle egyszer. Megírott regény. Az első őszinteség a világon. Az új örömök és kínok evangéliuma. A fejlett, új asszonymnak és az új férfiúnak megrázó, új szerelmi balladája...” És még hozzá képzelet: „Ha majd egyszer papirosra kerül Zenóbia, de nagy dolog lesz az. Valami olyan történet, mely több az Életnél.” Itt most csak utalhatunk rá, hogy a jelentésdúsítás, a jelképesítés emel különös szférába minden motívumot, és hogy a Zenóbia-történet még a naggyal írt Életnél is több akar lenni, nyilvánvalóan a Léda-szerelem teljes élményvilágának a kifejezője, a Léda-versek egészének összefoglaló epikus megfelelője. Ugyanakkor ennek a nagy élményregénynek a terve – mint Ady más regénytervei is – az élménytípust, az atmoszférát, a lélek érdekeltségét, az alkotói irányulást sejteti, de semmi cselekménymagot nem jelez, amiből epikus történet bontakozhatna ki. Alaktalan, epikai karaktert föl nem vett mondanivaló feszeng benne, túlduzzasztott, eruptív élmény, eleve nehezen formálható anyag, végeredményben alig megvalósítható írói feladat. De visszatérve a novella gondolatmenetéhez: a tárca kedvéért el kell árulnia Zenóbiát, ki kell árusítania a nagy témát, meg kell fosztania magát legszebb reményétől, Tíz Forintért... Az új szerelmi balladából, az áhított nagy őszinteség-vallomásból az újság, a kávéházi olvasó igényéhez redukált kis tárca lett, a modern életérzés drámájából szórakoztató, csekély világgépi-erkölcsi hozamú olvasmány.

Nos, ezt a kis elbeszélést nem volt nehéz félreérteni, azaz túlságosan és közvetlenül vonatkoztatni Adyra, a novelláira, azok keletkezésére. Mégsem kompromittálhatja a novellista Adyt ez az írása. Mert ami személyes mozzanat, helyzet, konfliktus van benne, az esetszerű; életanyag a novellában. Hiszen műalkotás ez a maga belső törvényeivel, alakított-transzponált történet, méghozzá a javából. Ezért meglepő, hogy még a kitűnő Ady-értő Schöpflin Aladárt is mintha megtévesztette volna egy kicsit, pedig ő az elsők közé tartozik azok között, akik Adyt novellistaként is méltányolták. Földessy Gyula a húszas évek közepén újra kiadta az Ady által kötetekbe válogatott novellákat, ekkor írta Schöpflin a Nyugatban: „Novelláit inkább zsurnaliszta-szükségből írta: a napilap szívesen fogadta és jobban szerette használni a tárcát a versnél, s a költőnek fiatalabbkori szűkös viszonyai között szüksége volt arra a kis jövedelemre, amit a tárcákkal tudott szerezni.” Részigazságokat általánosít túlságosan; de még így is marad-

nak művek, melyeket kivon szigorú ítéletének hatálya alól. Ugyanebben a tanulmányában, tüzetesen elemezve a legtöbbre tartott novellát, a *Mihályi Rozália csókja* címűt, megállapítja: „Ez a novella igazán nem durva muszájból vagy szükséges pénzért íródott, s nem is tollhegygel. Ebbe teljes erejével belevitte magát a költő, akár a legnagyobb s legmélyebbről fakadt versébe.” És tovább: „A megalkotás művészete szempontjából is remekmű ez a novella.” Végül pedig — a java novellákra gondolva — szembefordul az Ady prózáját lebecsülőkkal, megfogalmazza a pozitív általánosítás tételét is: „Ady a legjobb magyar prózaírók közé tartozik.”⁶



De hogyan vélekedett Ady a novelláiról? Magáról mint novellistáról? Igen hamar alkotott efféle véleményt, jeleként annak, hogy nem hiányzott belőle a tudatosság, az önismeretre való törekvés. Legelső cikkei egyikében már *A tárcatárgyról* elmélkedett. A Szilágy 1898. április 3-i számában megjelent cikkében — mindössze két publikált novellája után — olyan pontos megállapításokat tesz, hogy azok lényegében egész novellisztikájára érvényesek lesznek. A tárcatárgyat ő nem „megírni” akarja, csak írni róla. „Szoktam ugyan én is figyelni, de a részletek nálam könnyen elmosódnak. Én részletezés helyett gondolkozni szoktam a tárgyról...”⁷ Egyébként pedig számol azzal, hogy a tárcának több olvasója van, mint a versnek; nem fogadja el a „Poéta, ne tovább a versnél!”-féle elvet; nem baj, ha a *költő* szól a prózában, mint ahogy az ő tárcáiban is „a *poéta* (Ady kiemelése) mondja el azt, amit versben még az a pár ember sem olvasna el, aki így elolvassa...”⁸

Későbbről két fontos vallomását ismerjük, amelyekben részletes kifejtés nélkül ugyan, de további találó megjegyzésekkel minősíti novelláirói vállalkozását. Az egyik 1907-ből való, Radó Antalhoz, a Magyar Könyvtár szerkesztőjéhez írott levél; a másik az *Így is történhetik* című kötet előszava, 1910-ből.⁹ Ezekben a vallomásokban olvashatjuk, hogy nem tartotta magát a lírikustól függetlenül tudó „hivatásos és artista novelláirónak”, igazán epikus „konstruáló talentumnak”; „túlságos lírizáló egyéniséget” a novellista sem tudja megtagadni; a novellákban Ady-dalok temetődtek el, csupán „más formájú versek” ezek, Ady-versek, „kissé ködszerű történés-kosztümeikben”. Ami — tehetjük hozzá — fordítva is igaz: a költemények is megkapják a sajátos, a képzelet tájain mozgó történelemet, a „kissé ködszerű” cselekményességet, a szerkezet némileg epikus felépítését. A lírai mondanivaló is gyakran figurális alakban és cselekvésben jelenik meg, így valósítja meg szerepét. Bizonyos értelemben azt is

⁶ *Nyugat* 1925. III. 366–370. l. — Újabb kiadása: Schöpflin Aladár: *Válogatott tanulmányok*. Szépirodalmi K. 1967. 388–395. l.

⁷ Ady Endre *Összes Prózai Művei* I. k. Akadémiai K. 1955. 19. l.

⁸ I. m. 22. l.

⁹ Az *Előszót* és a Radóhoz írott levél fontosabb részeit közzli Bustya E. is: A. E. *Összes Novellái*, 1287–1288. l.

mondhatjuk: a költőben is munkál valamiképpen a novellista. De visszatérve az idézett helyek gondolataihoz, a lírikus felől magyarázott novellistához: a költő néha szabadabb mozgásra, az alkotó erő más tájakra vágyik; „a verseim elégedetlenkedtek, kikívánkoztak a líra fegyházából s távoli mezőket akartak látni a mások szemein át vagy legalábbis ebben a hitben”. „Aztán egy kis hetvenkedés is bántott: megmutatni, hogy ilyeneket is tudok, ha akarok.” A visszafogott hangú önminősítésben azért kellő önbizalom, teljesítménye értékének kellő tudata is megnyilatkozik.

Amikor Kosztolányi első verskötetéről bírálatot írt, elmarasztalásának lényege az volt, hogy Kosztolányit „irodalmi írónak” érzi, versei „nem kínálnak emberi dokumentumokat”.¹⁰ A dokumentumszerűsége az emberileg lényegeset, az életszerűen hiteleset, a valóság mélyebb rétegeire és összefüggéseire utalót érti. Alapvető értékkritériummá emeli tehát ezt a kategóriát. Nos, novelláival kapcsolatban sem csak azt állapítja meg, hogy hozzányúlt „új témákhoz”, hanem hogy tárcáinak „egy része valamelyes mértékben dokumentumszerű”. Tudatában van, hogy valójában megújítja az akkoriban igen népszerűvé vált tárcát, tárcanovellát. „Próbálkozásokat tett” e műfaj „formagazdagságát gyarapítani”, „ideákban sűrűbbé, gazdagabbá tenni”. Érzi is, „az úttörés bajos föladatának” nehezét, kockázatát. *Így is történhetik* című kötetét pedig „féltenivalóan Ady-könyvnek” vallja. Megjelent novelláinak minden darabját pontosan számon is tartotta, nyilvánvaló jelét adva ezzel is, hogy mennyire komolyan vette őket. Az olvasóknak sem kisebb hangsúllyal ajánlotta, mint költészetét: „Akik a versíró Adyt becsülik, hallják ki e könyvből a Halál domíniumáról hazabandukoló aratók énekét.”



Ady tehát azt vallotta, hogy sajátos kisprózájában is a költő lélegzik; novellái a tárgyról gondolkodó író termékei, a „tárgy” nem válik le a gondolkodó íróról. Ahogy Király István fogalmazza: „Mindenekelőtt önmagán keresztül — gondolatokká, érzésekké oldva — érzekelte ő a külső világot, és nem közvetlenül: a konkrétumok feltérképező megfigyelésére sem ideje, sem energiája, sem különösebb képessége nem volt.”¹¹ Nagy cselekmény szisztematikus fölépítésére, extenzív konstrukciók szívós-türelmes kimunkálására, életutak lineáris rendjének töretlen kedvű nyomkövetésére, lényegi mondanivalójának tüzetes, a részletek bőségével történő ábrázolására nem volt képes. Ennek ellenére nehezen legyőzhető nosztalgia csábította folyton az objektív műnemek nagyobb formátumai felé is. Ez magyarázza meg-megújuló kísérleteit és terveit a dráma- és regényírás terén.

¹⁰ Ady Endre: „Négy fal között” (Kosztolányi Dezső verses könyve) *Budapesti Napló* 1907. jún. 1., 2–3. l. — Újabb kiadása: *Ady Összes Prózái Művei* VIII. k. Akadémiai K. 1968. 225–228.

¹¹ Király István: *Ady Endre*. Magvető 1970. II. k. 255. l. — A *Mihályi Rozália csókja* című elbeszélés alapos elemzésével összekötve jellemzi tömören a novellista Adyt.

Sokan és sokat írtak már Adynak a színház, a színpad, a színészvilág iránti erős vonzalmáról; e vonzalom különösen intenzív szakaszairól, majd ellanyhulásáról. Kevesebbet a drámaírással tett próbálkozásairól, drámakísérleteiről.¹² E soroknak sem lehet feladatuk a tüzetes elemzés; külön tanulmányt érdemelne ez a föladat. Csak utalunk vállalkozásainak jellegére. Mindenekelőtt arra, hogy nem hagyományosan vett drámák, egész estés előadásra szánt színművek töredékei, félbenhagyott részletei ezek, hanem miniatűr drámai képek. Drámai alaphelyzeteket vázol fel Ady, jelzésekkel rajzolja bele az alapkönfliktust az enyhébb vagy sűrűbb tragikus szituációba. Mint színpadi képek novellisztikusan rövidek, de valójában egészek. Hiába írja az *Urak – fölperzselt várban* cím alá: „Egy készülő színdarabból.” Nem írta meg, nem írhatta meg a „színdarabot”; amit megírt, az ugyanis nem ún. csonka-töredék, nem folytatásért kiáltó részlet, hanem — ha szabad ezt mondani — befejezett részlet, kerek töredék, ép gondolatot hordozó mű. Ahogy *A műhelyben* műfaji jelölését találóan meg is adja: „rövid színpé”. A nagyobb forma gyökvonása. Minden bennük van, amit Ady e műfajban adhatott; csak az hiányzik belőlük, amit hiába is várt magától. Végül is a tehetség nem tehet erőszakot önmagán; ami végképpen idegen tőle, az nem kezeshető hozzá erővel sem.

Ady egyetlen befejezettnek mondott és színre is került darabját, *A műhelyben* címűt szokták egyfelvonásosnak nevezni. Még ez a minősítés is pontatlan; „kép” ez valójában, a felvonásnál kisebb egység, mégis kerek egész; „rövid színpé”. Párbeszédes helyzetrajz, erős vonásokkal rajzolt jelenet, telt atmoszférával és eleven figurákkal, természetesen beszélt nyelvvél. A mű címe vidéki újságszerkesztőségre utal. Az író személyessége, élményi közelsége nyilvánvaló a témában. Az 1902-ben írott színmű valójában Ady panaszát fejezi ki; azt, amit egy évvel később — a *Még egyszer* című verskötete közeli megjelenését a Nagyváradi Naplóban bejelentő cikkében — így fogalmazott meg: „Az Ady Endre nevű poeta elmúlt. Fölfalta az újságíró, a szerkesztő, a publicista, amint tetszik. A versek azonban most hirtelen élni kívánnak újra.”¹³ A panasz egyúttal magyarázat is kívánt lenni arra, hogy a nagyváradi évek alatt bizony ritkázó sorban jelentek meg a versek. (A *Még egyszer* — alig több mint harminc versével — négy év termését foglalja össze. Hasonló a helyzet még 1904-ben is. Cikkeiben már évekkorábban az igazi Ady súlyos szava zeng, egy-egy novellájában is elkapja ezt a hangot, versben ugyanez csak késve sikerül. Verstermése akkor árad meg újra, amikor legmélyebb mondanivalóinak végre megtalálja az eredeti és adekvát formáját.)

A műhelyben meghatározó élménye nyilvánvalóan az újságíró Adyé, aki

¹² A legújabb összefoglaló dolgozat: Székely György: Ady és a színház művészete. *Tegnapok és holnapok árján*. Tanulmányok Adyról. Szerk.: Láng József. Népművelési Propaganda Iroda, 1977. 213–234. l.

¹³ Földessy Gyula 1923-ban újra kiadta Ady *Még egyszer* című kötetét. Ennek előszavában idézte a költő nyilatkozatát a *Nagyváradi Napló* 1903. szept. 13-i számából.

nagyváradi éveiben hallatlan termékenységgel ontja cikkeit, de bele is kényszerül a költőt, az alkotót erősen korlátozó helyzetbe. A drámai kép tulajdonképpen arról szól, hogy hőse, a lapszerkesztő, színművet szeretne írni, de lélekölő mindennapi robotja, kisszerű viszonyai, kiszolgáltatott helyzete lehetetlenné teszik a tehetségéhez méltó mű megalkotását, megölik a szép szándékot, elvetésre kényszerítik a nagy tervet. A lehetetlen hajsza, a megalázó függőség megtámadja a tiszta alkotó erőt, csírájában semmisíti meg a művet. Végeredményben azonban arra a szűken kezelt témára, hogy a hős számára nincs mód az igazi alkotásra, nem írhatja meg a tervezett drámát — nem lehet fölépíteni egy nagyobb ívű színművet. Egyáltalán nem mutatkozik a „színképben” a nagyobb drámai cselekmény lehetősége; inkább egy sűrű atmoszférájú, eleven és hiteles, de novellisztikus jelenet, ha úgy tetszik: novella-dráma áll előttünk.

A jóval későbbi keletkezésű *Urak — fölperzselt várban* című színpadi jelenete (1914) kiváló drámai helyzetet, igazi tragikus szituációt teremt, de csupán az indító helyzetet, a dráma magját írja meg. Önmagában ép, éles metszésű, novellányi dráma ez is; nagy történelmi témát ragad meg, de csak jelzi azt, nem fejt ki, nem bontja-fejleszti végigvitt történetté. Azt sem dönti el egészen, hogy ki lehetne figurái között a főszereplő, a konfliktus első számú hordozója. Mert a novellányi érdek ezt nem követelte meg. Tulajdonképpen Dózsa-szituációt ragad meg. (Foglalkoztatja a Dózsa-téma nagyarányú kibontásának terve is.) A féktelenül önkényeskedő feudális urak ellen fellázadnak, véres-fegyveres harcot kezdenek a jobbágyok. Fölégetik a kastélyokat, megbosszulják mérhetetlen szenvedéseiket, megaláztatásaikat. Egy fölperzselt várnak egyetlen épségben maradt termében szoronganak az urak, várva iszonyú kétségek között, hogy a bosszuló hadak vagy a felmentő császári katonaság éri-e el őket előbb, ami az életet vagy a halált jelenti számukra. Nehéz lenne különb drámai nyitányt elképzelni. A mű azonban nem több, mint magának az alaphelyzetnek a fölvázolása.

Amikor 1912-ben, Révész Béla biztatására is, drámát akart írni Dózsa Györgyről a rövid életű, de érdemes budapesti Új Színpad számára,¹⁴ akkor még történelmi konkrétságában képzelte el a művet. Később, föltehetőleg az előadási lehetőségre is gondolva, általánosabbra stilizálta tárgyát. És amikor az elkészült jelenetet 1914 januárjában meg is jelentette,¹⁵ magyarázatot írt eléje. „Ez a dráma lázadás és forradalom idején dübörögne le, de mégsem akar történelmi vagy pláne magyar történelmi dráma lenni, még a nevek is szándékosan alig magyarok benne. Azért akár egy Hóra-Kloska-korba is bele lehet képzelni...” További szavai azonban leginkább azt illusztrálják, hogy indulataiban kavargó drámai mondanivalóját mennyire nem gondolta végig igazán a történés és a hősök, a jellemek szintjén: „...sok ember él, gyülekezik, öl és hal meg benne, de a dráma főhősei: az úrság, a szolgaság s a rendcsináló katonaság.”

¹⁴ V. ö.: Bustya E. jegyzete. A. E. *Novellák* II. k. 380. l.

¹⁵ *Világ* 1914. jan. 6.

És hozzát teszi még: „Ki nem maradhatott belőle a nő, de szerepe csak passzive bujtó inkább, a minden indulatot fokozó szerelemé, féltékenysége és bosszúé.”¹⁶

A dráma nagyobb formakeretével tehát Ady mégsem tudott élni; jellemek nagyívű önmozgására, egészen a történésre hagyatkozni nem volt képes. Hasonló sorsra jutottak regényírási tervei is. Már Bustya Endre felhívta a figyelmet arra, hogy Ady mily sok novellájában kapnak szerepet azok az élmények, amelyeket mindenekelőtt Érmindszent, de Nagykároly, Zilah, Debrecen, sőt Temesvár is juttatott neki. Ehhez képest — és ahhoz, hogy tudjuk: mennyire különleges funkciót töltött be életében Nagyvárad — a novellákban a váradi élmények közel sem kapnak önéletrajzi jelentőségüknek megfelelő, arányos szerepet. Ezt csak részben ellensúlyozza, hogy Nagyváradról viszont regényt akart írni. De csak egy elbeszélésnyi mutató készült el belőle, amely *A Vér városa* címmel 1910-ben meg is jelent a Nyugatban. Lábjegyzetben közli: „Ez az írás próbája egy készülő, furcsa regénynek...” És ha a jegyzet egyáltalán nem tükröz is valami igazán letisztult elgondolást a regénytervvel kapcsolatban, valami kikívánkozó, megírandó élmény erős föltolulását mégis jelzi, anélkül azonban, hogy ez az élmény és mondanivaló bármiféle epikai karakterű alakzatot kezdene fölvenni. Egyelőre csak ennyit tud mondani róla: „bár száz történet történik benne, nem ezek lesznek a fontosak. Egy városodó város, egy jeles, különös, magyar város lesz a regény hőse s e város kamaszságának tíz esztendeje.” *A Vér városa* elkészült szövege is csak a tér és idő kereteit, az élménykör jellegét, a város helyzetét, hangulatát, atmoszféráját érzékelteti, líráját, szellemi arculatának ellentmondásait ragadja meg, de sem cselekménymag, sem olyan figura nem mutatkozik benne, amely epikává szervezhetné a gomolygó élményanyagot, amiből valóban regény csirázhatna ki. Semmi nincs benne, ami igazán regényt ígérne. Tudjuk, két évvel később — Nagyvárad regényének tervét még el nem ejtve — hozzáfogott „Margita regénye” megírásához. Ezzel továbbjutott ugyan, mint a Vér városá-val; de sem befejezni, sem igazán epikaivá lényegíteni nem tudta ezt sem. Schöpflin Aladár írta róla: „Ady tévedése abban volt, hogy elbeszélő formába öntött valamit, ami nem epikailag volt meg benne.”¹⁷ Nos, *A Vér városa* sem volt meg benne „epikailag”, ezért nem is lehetett belőle regény. Pedig a megírását éveken át ígérte. Bustya Endre összegyűjtötte a vallomások, cikkek, levelek erre vonatkozó részleteit.¹⁸ Fehér Dezsőnek például ezt írta: „Ha élek s ha meg nem undorodom véglegesen a rossz mesterségemtől, a betűvetéstől, legeslegelőször egy regényt írok. Ezt már régen megígértem..., majdnem azt mondhatnám, hogy készen is van, csak le kellene írni: ma még nincs hitem és ceruzám hozzá.” Még ebben az évben — 1911-ben — egy cikkében is utal rá: „Van nekem egy regényem, majdnem írott regény, mely nincs megírva...” Idő

¹⁶ Mindkét színművet vagy töredéket kiadta Bustya E. a *Novellák* II. kötetének függelékében. Az idézetek a 349. lapról valók.

¹⁷ Schöpflin Aladár: *Ady Endre*. Nyugat-kiadás 1934. 185. l.

¹⁸ V. ö.: *Novellák* II. kötetének jegyzetei, 376–378. l.

teltével mondanivalója érlelődött, tisztult ugyan, az epikai forma jelét azonban továbbra sem adja: „Nagyváradot, kedves, különös városomat akartam, sőt még ma is akarom regényhőssé tenni s megírni azt, hogyan gyúrte le a szép, bár többnyire zsidó polgárság az uralkodó, már figuráiban is hanyatló gentryt. Ott voltam, illetve úgy képzeltem, hogy ezt a fölséges processzust közelről látom s a becsületes hívők hitével vallottam, hogy ami Nagyváradon történik kicsiben, eleve és jelképesen egész Magyarország sorsa.”¹⁹

A regényterv nem valósult meg. Azt lehet azonban mondani, hogy még a nagyobb elbeszélés sem volt kedvező epikai forma Ady számára. Ha novelláit időrendben olvassuk, kiderül, hogy már 1905 januárjában rábukkant egy olyan témára, amelyik legalábbis nagy elbeszélést, de akár regényt is ígérhetett volna, sokkal inkább, mint *A Vér városa*. Megtalálta a regényhősnek is alkalmas figurát, amelynek egyénisége, jellemképe történelmi tradíciót és egyedi vonásokat egyaránt markáns változatban hordoz; megvan a történet eszmei magja csakúgy, mint a jelentős cselekmény kibontakoztatásának esélye. Nem hiányzik a téma epikai karaktere, az epikus kibontakoztatás ígérete. Még sincs semmi jele annak, hogy Ady akárcsak gondolt volna is ekkor regény írására. Sőt, ami beszédesen jellemző: még a mindenképpen kézenfekvő nagyobb elbeszélést sem formálta meg belőle, hanem részekre bontotta, feldarabolta az összefüggő, egyetlen témát, és a virtuális regényből három tárcanovellát írt. Ez az ún. Balajthy-ciklus.

A novellák a polgári radikális szellemű Budapesti Naplóban jelentek meg. Az első nyomban azután, hogy Ady első párizsi útjáról hazaérkezett. Itthon parlamenti választásra készült az ország, kiéleződtek a politikai harcok, kongtak a kiüresedett politikai szőlők, hangoskodott a verbális ellenzékiesség, a valódi progresszivitását veszített negyvennyolcasság. Ady ekkor — telítve friss franciaországi élményeivel és az oroszországi forradalmi események szemléletmozdító híreivel — a publicisztika eszközei után a novellaformát is politikai harcba viszi. Az országgyűlési választások január 26-án voltak; a Balajthy-novellák pedig január 11-én, 18-án és 29-én láttak napvilágot, ami azt jelenti, hogy a választások előtti és az azt követő harcokba nemcsak publicisztikájával, hanem a novellákkal is szinte közvetlenül bekapcsolódott. Vitriolos tollal írt politikai szatírák ezek, melyekben a mind tűrhetetlenebb viszonyokat a választási komédiázás tükrében leplezi le.

Szatírájában heves társadalomkritika nyilatkozik meg; az *író* diadala mégis, hogy fő figurájában, Balajthy Kamillban úgy állítja elének az úri svihákság természetrajzát, a politikai szélhámosság és a cinikus amoralitás belső szerkezetét, hogy jellembrázolásához a pszichológiai realizmus nem egy eszközt alkalmazza. A figurát teljesen átvilágító jellemrajz sűrű-tömör telitalálat; e típus egyik legmarkánsabb megjelenítése ez egész novella-irodalmunkban. A ciklus első darabjában — *Egy nap a választók közt* — remek portrét rajzol a

¹⁹ Az idézetek: Bustya E., i. h.

megválasztásáért ügyeskedő Balajthyról, akinek az apja még főispán volt, ő már megviselt idegrendszerű újságíró, aki persze nem ír; pénzt csal ki minden lehetséges forrásból, hogy megvásárolhassa a szükséges szavazatokat, gátlástalanul használva fel minden eszközt célja elérésére. A *Balajthy Kamill asszonya* inkább a figura privát életét mutatja be, hasonló erkölcsi tartalommal. Nincsenek igazi emberi kapcsolatai, viszonyait érdekei irányítják; szeretője szemében is hitványsága tükröződik vissza. A harmadik novella pedig, a *Balajthy Kamill naplójából* — formát váltva, az írói elbeszélés helyett a figura első személyű vallomásának hangján szólva — a csúfos választási kudarcról számol be, és arról, hogy Balajthy néhány nap múlva már ismét új nő, új pénz és új választások reményével néz a neki teremtett világba. Azaz teljessé válik a kör: már nincs tanulság Balajthy számára, hiába történnek dolgok, ő marad a régi. Ezzel válik teljessé az írói ítélet.

E ciklus novellái is jól mutatják Ady epikus formátumát. A gyors reagálás, a „beavatkozás” igénye, a társadalmi értelemben vett cselekvés lehetősége annyira vonzotta, hogy a türelmes, hosszabb téma-érlelés, a részletező teljességgel való kidolgozás, a nagyobb epikai forma lehetősége akkor sem ragadta meg igazán alkotói fantáziáját, amikor a meglelt tárgy, az életanyag természete szinte kínálta neki a tágasabb kompozíciót, az ívelő cselekményt, a gazdag motivációt, a sokoldalú jellemábrázolást, a tüzetes bemutatást. Nem kívánt igazán kinyújtózkodni az epikai formában.

Amikor a tárca ismert terjedelmi kötöttsége sem fogta vissza a tollát, ha folyóiratnak szánta a novellát, például a Nyugatnak, akkor is megmaradt a sűrített elbeszélés, a jelzéses technika, a kisebb forma mellett. Valójában egyetlen hosszabb elbeszélést írt, azt is pályája utolsó szakaszában, amikor már végképp lemondani látszott a novellaformáról. *Régi tavaszi háború* címmel jelent meg ez az írása a Nyugat 1917. január 1-i számában. Egyedüli vállalkozása ez abban a tekintetben is, hogy egy egész élménykörét kívánja összefoglalni benne, amolyan élményösszegző novellának szánja. Bustya Endre tucatnyi korábbi, a nagykarolyi élményekből építkező novella motívumait fedezte fel ebben az elbeszélésben.²⁰ Mintha nagykarolyi négy évének mindazt az élményét összegezni akarná benne Ady, amelyek fejlődése belső történetében fontossággal bírtak.

Az 1916 végén, a mind nyomasztóbb háborús viszonyok közepette írt elbeszélés asszociációs hátterében nyilvánvalóan ott van a „nagy háború” is; a műben azonban nincs szó közvetlenül — a történés sokkal korábbi ideje miatt nem is lehet — az igazi háborúról. „Kis háborúról” szól az írás, a „régí”, a „tavaszi” háborúról — a serdülő kisdíák érzelmi háborgásáról, fokozódó nyugtalanságáról, viharairól, a világra figyelő szem új felfedezéseiről, vonzódások és elutasítások, vállalások és tagadások mind intenzívebb élményeiről, a lélek erősödő hullámveréseiről. A sokszor fegyháznak érzett iskoláról, különös alakokról és

²⁰ A. E. *Összes Novellái, 1376–1380. I.*

emberi kapcsolatokról, a sváb legényekkel való viaskodásaikról, a háborúzásokról; szerelmes lobbanásokról, kamaszos vágyakozásokról, örömeikről és szorongásokról, kudarcokról, vereségekről. Ott ér véget az elbeszélés is, ahol a tárgyhoz tartozó önéletrajzi anyag: amikor számára befejeződött a nagykárolyi élet. „Elvittek a városból a szüleim, s én megindultam az új iskola, az új élet, szóval más Idő és más Harcok és a Halál egység változatai elé.”²¹

A *Régi tavaszi háború* egyike Ady legjelentékenyebb önéletrajzi vonatkozású novelláinak. Részleteiben nagy felidéző erővel beszéli el korai élményeit, rajzol eleven környezetet és életszerű figurákat, értelmezi az eseményeket. Nyelvi-stiláris képe is mutatja prózájának érett eredményeit. Ismeretes, hogy novellái nagyobb részének stílusát a rövid, éles metszésű, pergő mondatok jellemzik. Nemcsak a lazító nyelvi elemeket, töltelékiszavakat, átkötéseket mellőzi aggodalmas szigorúsággal, hanem bármiféle mondanivalóját, az összetettebb, bonyolultabb érzéstartalmakat is tudatos törekvéssel szorította bele grammatikailag többnyire egyszerű szerkezetű, rendkívül tömör mondatokba. Csak a lényeges információkat hordozó szavakat becsülve építette redukált méretű mondatait. Ez a törekvése azonban később engedett szigorúságából. Nem a nyelvi igényesség szempontjából persze. De a rövid mondat nem maradt meg ilyen domináns szerepben. A *Régi tavaszi háború* ebben a tekintetben azt a folyamatot tetőzi, amelyben fölszabadul a stílus némely vállalt kötése alól.

De ha ennek az elbeszélésnek a szerkezetét vizsgáljuk, azt kell mondanunk, hogy a túlmotivált történet szétfeszíti, mozaikossá teszi a kompozíciót. Az eleve öt fejezetre tagolt elbeszélés szuggesztív epizódok füzéréként hat; a kohéziós erő biztosítja ugyan a részletek rendezettségét, de a nagyobb elbeszélő forma kompozíciós megoldása nem sikerül tökéletesen. A *Régi tavaszi háború* sem igazol mást: a prózaíró Adynak a kisebb lélegzetű novellaforma kedvezett inkább. Az epika tágasabb ívű, nagyobb műfajai nem feleltek meg alkotói igényiségének, teremtő hajlamának.



Ady novelláinak műfaji képéről, műfaji sajátosságairól és változatairól Czére Béla írt nemrég a teljes anyag elemzésére épülő tanulmányt.²² Elsősorban műfaji (és tematikai) szempontú vizsgálódásainak, sok tekintetben alapos elemző munkájának eredményeként a novellák négy fő műfaji alakzatát, eltérő és ezért elkülöníthető változatát határozta meg, jellemezte, a változatokhoz sorolható művek számbavételével: a tulajdonképpeni *novellát*, a *tárcanovellát*, a *tárcát* és a *novellettet*. Ady novelláinak világában valóban találkozunk bizonyos mértékig eltérő műfaji sajátosságokkal, amelyek alapján beszélhetünk változatokról, ha úgy tetszik: műfajokról (alfajokról) a novella át-

²¹ I. m. 1284. 1.

²² Ady novelláinak világa. *Tegnapok és holnapok árján*, 235 – 255. 1.

fogó kategóriáján belül. Elsősorban azonban mégis a színvonalbeli különbségek tűnnek szembe inkább, az egyenetlenség; az értékskála végpontjai között igen nagy a távolság. A műfaji változatok meghatározásának és elkülönítésének az idézett tanulmányban alkalmazott módja azonban meglehetősen kétséges, további kritikai igényű megfontolást kíván. Mert igaza van a szerzőnek abban, hogy csupán a terjedelem alapján nem lehet műfaji különbségekről beszélni, lényegi kritériumot vagy kritériumokat kell találni. Ő ezt használta kiindulópontként: „a határvonalat csak az esztétikai mérlegelés alapján lehet megvonni. Csak az írások művészi értékének felmérése után beszélhetünk novelláról, tárcanovelláról, tárcáról és novelletről.”²³ Ez a látszólag nyilvánvaló megfontolás azonban elmosza a különbséget az esztétikai-poétikai sajátosságok, a műfaji formajegyek, illetve az írói megvalósítás sikere, „az írások művészi értéke” között. Holott nem a *műfajok*, nem a műfaji sajátosságok *között* kell az értékkülönbséget keresni; a megvalósítás mikéntje, a színvonal határozza meg az értékkülönbséget.

A kiindulópont tisztázatlansága a tanulmányban hibaforrássá válik az elemzések és meghatározások során. A szerző szerint ugyanis Ady prózájának legértékesebb darabjait, a „legmaradandóbb, az eszmeiség, szerkezet és stílus szerves egységét mutató réteget” nevezhetjük novelláknak; ami ennél gyöngébb, az tárcanovella, a még gyöngébb pedig tárca. Így: „bizonyos határt vonva Ady tárcái és novellái között — az eszmeiségükkel, írói eszközeikkel, hangnemiükkel, a rendkívül szűk, igénytelen vagy megformálatlan életanyag vázlatosságával a konzervatív hagyományokhoz kapcsolódó vagy a szimplifikáló didaktizmusba tévedő Ady-írásokat nevezném *tárcának*” — és „a tartalom, hangszín nóvumaival jelentkező, a műfaj határait tovább tágító, a teherbírását maximálisan kihasználó, az esztétikai érték tekintetében rangosabb Ady-tárcákat — elkülönítve a némileg pejoratív jelleggel minősített szokványos Ady-tárcától — *tárcanovellának* nevezném. Ide sorolnám természetesen az irónia, a szarkazmus és a groteszk erőteljes hangütéseit megszólaltató karcolatait, szatírát, karikatúrát is. Persze az is nyilvánvaló, hogy a művészileg erőtlenebb humoros-szatirikus írásait a szerényebb igényű tárcák közé sorolom.”²⁴ Inkább az a nyilvánvaló itt, hogy az egyes művek közötti színvonal- és értékkülönbség nem egyeztethető ilyen leegyszerűsített és közvetlen formában a hierarchikusan felfogott és elrendezett műfaji skálával.

Czére tanulmánya egyébként részeredményekben így is igen gazdag; ami viszont megoldatlan benne, az újabb tanulmányt igényelne. Ezen a helyen csak a probléma jelzésére, a vita szükségére kívánunk utalni. És arra, hogy — úgy véljük — Ady novellisztikájának megvan a műfaji alapformája: a *tárcanovella*. Ehhez képest a további műfaji vizsgálódások csak kiegészítő jellegűek lehetnek.

²³ I. m. 236. l.

²⁴ Az idézetek helye: i. m. 236–238. l.

Legtöbb alkotására jól alkalmazható ez a műfaji kategória; annak tudomásul vételével, hogy lehetnek és vannak is a tárcanovellák között remekművek, továbbá jó alkotások és kevésbé sikerültek, sőt gyöngék is. Az értékskála a műfajon belül van. Ami viszont e műfajon mégis kívül marad, a novellák kisebb része, az megint csak különböző színvonalú-értékű műveket jelent, mondjuk a korai *Esetek* (1903) című írásától a már elemzett kései nagyobb elbeszéléseiig, a *Régi tavaszi háború-ig*.

A másik sarkalatos pont, ahol vitánk lehet Czére Bélával, szintén Ady egész novellisztikája megközelítését, a feldolgozás alapvető módszertanát érinti. Szerinte ugyanis „az Ady-novellisztika kronológiai jellegű feltérképezése nagyon keveset árulna el a novellák világának gondolati, strukturális, stílári jellemzőiről, lényegéről...”²⁵ A műfaji szféra vizsgálatának tanulságait fontosnak tartva is érdemes azonban hangsúlyozni, hogy az Ady-novellák teljes igényű feldolgozása nem lehetséges a történeti szempont nyomatékos érvényesítése nélkül, és hogy a történeti szempont egyáltalán nincs termékletlenségre kárhoyzhatóva ebben az esetben sem. Az ugyan igaz, hogy kitűnő és gyöngébb művek egyaránt előfordulnak a különböző pályaszakaszok termésében. Ady számos kispróza alkotása valóban nem akart más lenni, mint alkalmi olvasmány; sokszor megelégedett azzal, hogy egy hatásos fordulatra, poénre építsen kis elbeszélést; ilyen írásainak inkább az improvizáltságuk tűnik szembe, mint a művészi kivitelük. Ezekkel szemben azonban nemcsak a történeti-kronológiai, hanem bármely más szempontú elemzés sem lehet nagyon termékeny, nem ígér igazán fontos tanulságokat. A novellák java részére, éppen a legjobb darabjaira azonban az a jellemző, hogy szoros kapcsolatot tartanak a kor társadalmi valóságával, annak problémáival; e valóság sokoldalú és hiteles kritikai képét ábrázolják. Köztudott, hogy legtöbb hősének élő modellje volt, tapasztalataiból merítve ábrázolta figuráit; emlékezetes, társadalmi érvényű alakok, típusok egész sorát alkotta meg. Művei jobbik részének a fejlődés rendjében való értelmezése elhanyagolhatatlan feladat; az időrendet követve, a fejlődés izületeit vizsgálva a novellák világának éppen a lényegéről szerezhetünk másképpen alig elérhető információkat. Megint csak az utalásoknál maradvá: ha csak egy ilyen lerövidített novellasort említünk is, mint az első, a legkorábbi remeklése, *A dumbravai lóvásár* (1904 febr.), aztán még ugyanebből az évből *A tízmilliós Kleopátra*, a következő esztendőből a gondolatmenetünkben már szerepelt *Balajthy-ciklus*, 1906-ból a kiemelkedő *Nyomorék Tar Pista* és a *Jóba, a kőtörő*, 1907-ből a *Schwartz Zoltán földbirtokos* és *A Jóna-kút*, ezt követően a *Judit és Holofernesz*, *A Tilala tó titka* és Ady legnagyobb novella-teljesítménye, a *Mihályi Rozália csókja* című, amelyik Király István elemzése szerint az eltévedt ember megrendült önkifejezésének, az egzisztenciális iszonyat megszólaltatásának, a lét abszurditásával szembenező írónak olyan művészi teljesítmé-

²⁵ I. m. 238. l.

nye, amelyek a nagy Ady-versekkel egyenértékű.²⁶ A sort nem folytatva is megállapíthatjuk — ha terünk lenne rá, részletes elemzéssel igazolhatnánk —, hogy ez az időrendbe szedett címlista a tematikai mélyülés és gazdagodás dokumentuma is, mű és valóság mind termékenyebb kapcsolatára is utal, miközben jelzi Adynak a novellaformát, a novella eszközeit mind teljesebben birtokba vevő fejlődését.



Dolgozatunkban — melyet csupán bevezetőnek szántunk Ady novelláinak tüzetesebb vizsgálatához — inkább csak körüljártuk az életmű eme harmadik műfaját; számba vettük a lírai költészetben és a publicisztikán túli alkotói törekvéseit, melyeknek középpontjába a novella került. Tisztázni igyekeztük érdeklődés és valódi hajlam, tervek, szándékok és megvalósulás különbségeit. Végeredményben hangsúlyoztuk a novellista Ady jelentőségét; azt, hogy a novellák a maguk értékeivel fontos, teljes figyelmünkre érdemes részét alkotják az egységes életműnek. Rászolgálva Illés Endre minősítésére, aki a Magyar Elbeszélők reprezentatív gyűjteményében Adyt kora elbeszélőinek élvonalába sorolta.²⁷

Béla Juhász

Un troisième genre chez Ady

Endre Ady est l'un des plus grands poètes hongrois, mais son oeuvre de journaliste est aussi hautement appréciée. Son imagination créatrice a été attirée par d'autres genres, comme le roman et le drame. Cependant ce qui convenait tout au plus à la nature essentiellement lyrique de son talent, c'était le genre de la nouvelle et encore la variété la plus serrée de celle-ci, la nouvelle brève, destinée à être publiée dans les journaux. C'était là son troisième genre. Il a écrit beaucoup de nouvelles dont la plupart ont été publiées au tournant du siècle ou plus tard. Ses nouvelles les plus réussies le rangent parmi les meilleurs conteurs de l'époque. D'un autre côté, ces nouvelles ont encore un rôle important dans l'ensemble de l'oeuvre: elles se rattachent étroitement à son univers poétique en même temps que, sur bien des points, à son oeuvre de journaliste. Cependant, par rapport à ces derniers, elles constituent une partie peu appréciée de l'oeuvre. La publication en recueil de ses nouvelles s'est fait longtemps attendre, aucune appréciation générale ou oeuvre de synthèse n'a été tentée jusqu'à présent dans ce domaine. La présente étude voudrait servir d'introduction à une analyse plus approfondie dont l'urgence se fait de plus en plus sentir. Elle propose des points de vue, tout en s'efforçant d'écarter les nombreux malentendus qui entourent les nouvelles de Ady et dont il s'agit de mettre en relief les qualités particulières. C'est que sans une analyse impartiale du « troisième genre », il est impossible de tracer un portrait authentique et sans défaut du poète.

²⁶ Király István, i. m. II. k. 254—258. l.

²⁷ *Magyar elbeszélők* 20. század I. kötet. Válogatta: Illés Endre. Szépirodalmi K. 1977. — Móricz és Krúdy után Ady szerepel legtöbb novellával a kötetben.

Fülöp László

AZ ANEKDOTÁTÓL A SZATÍRÁIG
(Krúdy dzsentri-ábrázolása)

1.

Irodalmunk a múlt század második felétől kezdve gazdag hagyományt teremtett a dzsentri ábrázolásában. A dzsentriről szóló művek — elsősorban a regények és novellák — sorozata nagy vonulattá szerveződött, s ez a sok rétegből álló vonulat századunkban sem szakad meg, új fejezetekkel gyarapszik a századelő időszakában, és folytonossági bizonyítékai a két világháború közötti periódusban is szaporodnak. A magyar próza újra és újra visszatért a korán felvetett dzsentri-problémához, folyamatosan tárgykörébe iktatta, legfontosabb témái közé emelte a dzsentri-kérdést, a változatok sokaságában létrehozva a megközelítés- és ábrázolásmód sokféleségét is. Krúdy Gyula nem tarthat az úttörő kezdeményezők sorába, hiszen fellépésekor a dzsentri ábrázolása már jelentékeny múltra tekinthet vissza; pályakezdésekor készen állt az örökség, amelyhez kapcsolódhatott, s az irodalomtörténeti egyidejűségben — a századelőtől a pálya lezárultáig — olyan alkotók dzsentri-ábrázolása halad párhuzamosan az övével, mint Kaffka Margité, a Török Gyuláé, a Babitsé, a Móriczé. Saját eredményei tehát az előzmények és párhuzamok rendszerébe illeszkednek, ezen belül vívhatják ki és őrizhetik meg önállóságukat, egyéni jellegüket, eredetiségüket.

A hatalmas terjedelmű Krúdy-epika vizsgálata kétségtelenné teszi, hogy a dzsentri-téma az írói alaptémák csoportjába tartozik, nélküle nem képzelhető el az elsődleges témakörök áttekintése. A téma jelenléte folytonosnak tekinthető, nem fűzhető egyetlen pályaszakaszhoz, nem szűkíthető valamely életmű-fejezetre. Felbukkanása a *Pál apostol levelei* (1899) című kisregénytől, *A vlg ember bús meséi* (1900) című novelláskötettől, illetve a korábbi fejlődési szakaszt mintegy lezáró *Az aranybánya* (1901) című regénytől számítható. A *Szindbád ifjúsága* (1911) ciklusáig terjedő időben a dzsentri ábrázolása áll a novellavilág középpontjában, a témakör lényegében egyeduralkodónak vehető. A novellasorhoz társul a kisregények többsége is (*A bűvös erszény*, 1908; *Andráscsik örököse*, 1909; *Régi és új emberek*, 1911). Az első Szindbád-ciklussal kezdődő pályafordulat utáni periódusokban szétágazik az életmű gazdagodási folyamata; új témák, más élettörténetek ábrázolása révén válik sokrétűvé, te-

matikailag is változatossá az epikai világ. A dzsentr-téma a 10-es évektől elveszti egyeduralmát, de részesedését és jelentőségét továbbra is megtartja. A korábbiakhoz képest az elbeszélésekben a 20-as évek közepéig kisebb szerepet kapnak ugyan a dzsentr-motívumok — inkább csak utalásokban tűnnek fel —, s a regényekben is visszaszorulnak valamelyest, ám jelenlétük így sem szűnik meg. A *Palotai álmok* (1914), az *Őszi utazások a vörös postakocsin* (1917) mellékmotívumként kezeli a témát, de az évtized végére eső regényekben (*Napraforgó*, 1918; *Kleofásné kakasa*, 1919; *N. N.*, 1920) ismét megnő a dzsentr-probléma szerepe. A 20-as évek terméséből sem hiányzik a folytonosságteremtés. A novellákban főként az évtized közepétől sokasodnak a „különc falusi úr” és a városi színtereken mozgó „vidéki uraságok”¹ alakváltozatait felvonultató történetek; a regények közül pedig *Az utolsó gavallér* (1925), illetve a kiemelkedő jelentőségű *Valakit elvisz az ördög* (1928) képviseli a folyamatosságot. A pálya legutolsó szakaszában sem ejti el Krúdy a témát, mindkét alapműfajában elkészíti a lezáró számvetéseket. A novellista a 20-as évekből való Ulrik-történetekre következően, azok újabb variációiként megírja a Szent Mihály-elbeszéléseket, a nyírségi uraság félig valóságos, félig irreális-fantasztikus kalandjainak sorozatát, amellyel véget ér „a vidéki földesúr novellatípusa”.² Két regény kíséri az utolsó esztendő novellaláncolatait: a „nagy per” krónikáját megelevenítve a nyírségi dzsentr-világ természetrajzát is felvázoló tényregény, dokumentumregény (*A tiszaezlári Solymosi Eszter*, 1931) és az életképekből ironikus-szatirikus komédiát formáló *Etel király kincse* (1931).

A téma és ábrázolás alakulástörténete jelez bizonyos hullámzásokat, változásokat, módosulásokat. A pályakezdő író néhány év elteltével talál rá a hozzá oly közel eső élményanyagra, s művészi érdeklődése, a felfedezett témakör iránti vonzalma az idők során kisebb-nagyobb mértékben változik is. A dzsentr-téma némely időszakban úgyszólván az egyetlen alaptéma rangjára emelkedik, máskor viszonylag háttérbe szorul időlegesen. Ám a folytonosság sohasem szakad meg: a dzsentr ábrázolása az 1900-as évek legelejétől végigvonul az egész életművön. A megszakíthatatlanság is arra utalhat, hogy a dzsentr problémája Krúdy elbeszélő művészetében elsőrendű fontosságú. Az életmű igen kiterjedt része vonható ebbe a tárgykörbe; az epikus valóságanyag jelentős tömbjei ebből az életkörből származtathatók. Miként egy-két más témájáról, erről is elmondható, hogy Krúdy prózájában „alapélmény és megunthatatlan mondanivaló”.³

¹ Szauder József: Szindbád megtérésétől a Purgatórium-ig (Utószó az *Utolsó szivar az Arabszürkénél* [1965] c. kötetben)

² Szauder József: i. m.

³ Szabó Ede: Krúdy Gyula (Előszó a *Válogatott novellák* [1957] c. kötetben)

A Krúdy-irodalom vitatható tételei közé számít az a föltevés, hogy a teremtettt írói világ alapjában valamiféle társadalmonkíviliségben helyezhető el. Az effajta megközelítés az epikai fikció, az esztétikai valóság létrejöttében nem tulajdonít különösebb jelentőséget a közvetlen valóságélményeknek, a valóságosság jegyében álló szemléleti formáknak. Méltatóinak egy része jóformán csak a nagy álomlátót, a képzelet birodalmába hátráló ábrándozót, a menekülő stilizátort, a tapasztalati valóságtól elszakadó önelvű lírikust látta Krúdyban, nem ismerve fel benne az éles tekintetű valóságlátót, a valóságismerő, a valóságos élet tényei iránt is fogékony ábrázolót. Pedig a helytálló Krúdy-ismeretnek egyik feltétele mindenképpen az lehet, hogy észrevegyük, mennyire nem elhanyagolható a novellista és a regényíró életismerete, hiteles valóságlátása, a társadalmi életfolyamatok megjelenítésére is képes szemléleti realizmusa. Álomteremtés, dekoratív stilizálás, erős elvonatkoztatás, nosztalgikus esztétizmus, időtlenítő lírizmus, az irrealitásba emelkedő absztrakció — mindez természetesen kiiktathatatlan sajátosság, az esztétikai jelleg mellözhetetlen meghatározója. De a jellegvizsgálat semmiképpen nem korlátozható ezeknek a tényezőknek a számontartására. Mátrai László⁴ tanulmánya szerint „Krúdynak nincsenek döntő társadalmi élményei”, „...hősei nem is élnek társadalomban, hanem közvetlenül a világegyetemmel és annak általános emberi titkaival érintkeznek.” Ha az állítást elfogadnánk, tanácstalanul nézhetnénk az életmű számos fejezetét, megmagyarázhatatlan lenne az ábrázolt világ több alapvető dimenziója.

Vonatkozik ez a dzsentri-témájú művek soktagú csoportjára is, hiszen nem utolsósorban benne ismerhetjük fel azt az írói törekvést, amely Krúdyt a társadalmi érdekű és érvényű valóságélmények felfedezéséhez juttatja el. Más alapélményekhez hasonlóan a dzsentri-tárgykörnek is megvannak a korántsem lényegtelen társadalmi vetületei. Maga a dzsentri nyilvánvalóan társadalomtörténeti képződmény, a réteghez tartozó alakok nem a világegyetemmel érintkeznek; az időszerűtlenségbe záródva, holtágakba sodródva vagy éppen fantomizálódva is egy társadalmilag meghatározott létezőmód valóságos képviselői. Nem a költői metafizika absztrakt tartományaiban helyezkednek el, hanem a tapasztalati valóságban, s többnyire peremvidéki létükben is kifejezik a kor — főleg a századvég s a századelő — egyáltalán nem mellékes társadalmi tünetjelenségeit. A dzsentriről beszélő Krúdy csak egészen ritkán szól létélményi titkokról, létbölcséleti élményeiről, átlírizálható — személyes indíttatású — élethangulatokról, elvont érzésekről, testetlen álmokról, ábrándokról, elomló nosztalgiákról, vagy nehezen megfogható s elemezhető szorongásokról. Ezekhez, az ilyen tartalmakat közvetítő művekhez mérve egyenesen

⁴ Mátrai László: Krúdy realizmusa (a *Krúdy világa* [1964] c. kötetben)

profán, vaskosan reális, költőietlenül földhözragadt és mindennapi, konkrét és közvetlen, szociológiai és történeti kötöttségű élménytípust vesz birtokba a dzsentri társadalmi elvű ábrázolására szánt alkotásaiban. Diagnózisainak összefüggő láncolata — miként például a századforduló nagyvárosi élettenyészetét megörökítő írásaink szintén oly gazdag sora — a valóság-élményező, a valóság-felfedező, a társadalomismerő, az érvényesen ábrázoló, a realista hitellel tükröző epikust állítja elénk.

Az ábrázolás hitelességének és érvényességének megítélésében sarkalatos kérdés az írói szemlélet és magatartás, mert ennek az elemzése világíthatja meg a témafeldolgozás igen lényeges sajátosságait. A nézőpont, a szemléleti elv, a látásmód, az eszmeiség és jelentésréteg jellegzetességei az ábrázolásmód alapjait érintik. Az eddigi vizsgálatokból leszűrhető véleményeket nem jellemzi az egyöntetűség, az egyetértés; különbségek és ellentétek mutathatók ki a szakirodalomban. Krúdy „dzsentri-ábrázolását — írja Czine Mihály — hosszú időn keresztül kétféleképpen ítélte meg a kritika: akiket megtévesztett a »gordonkázó hang« — elnézőnek vélték, akik ábrázolt alakjaira figyeltek, a legkegyetlenebb leleplezőnek tartották”.⁵ Katona Béla így foglalja össze a helyzetképet, a kérdésekkel jelezhető nézeteltéréseket: „A dzsentri-ábrázolás régi és sokat vitatott kérdése a Krúdy-irodalomnak. Kívülről vagy belülről ábrázolta-e a dzsentrit, együttérző nosztalgiával vagy a kívülálló fölényével és közönyével? Saját osztálya hanyatlását siratta el, vagy egy tőle idegen réteg szükségszerű és kikerülhetetlen pusztulásának volt a krónikása? Lírai rekviem vagy könnyörtelen leleplezés?”⁶ Az újabb kísérletek azt jelzik, hogy szaporodtak a véleményközelég ítéleti elemei, bár az eltérő felfogásváltozatok nem tűntek el teljesen.

Az egyik oldalon olyan állításokat találunk, amelyek elsősorban az ábrázolásmód enyhítő és tompító jellegét gondolják a legfontosabbnak. Komlós Aladár⁷ az „együttérzés” szerepét hangsúlyozza; úgy tartja, hogy Krúdy „haldokló, de szeretetre méltó” réteggént állítja elénk a dzsentrit, „kissé elnéző szeretettel mulat” rajta, „kiábrándultan, de nosztalgiával” gondol az életmódra, a dzsentri-alakok ellen „egy haragos szava” sincsen, „mélyebben benne él a Nyírségben, semhogy bírálhatná őket”. Mások szerint is „nem egyszer megcsillan a rokonszenv fénye, a képet nem egyszer előnti a megértés melege”⁸ a Krúdy-epikában. A líraiság szemléletalakító funkciójára figyelmeztető megközelítés nyomán arra kerül a hangsúly, hogy Krúdy „nem kritikailag, hanem lírailag érzékelteti osztálya létének, életének anakronizmusát”, s jóllehet ebből nem születik apologetika, „ebben a lírában benne csendül az együttérző, bús

⁵ Czine Mihály: Krúdy Gyula (*A magyar irodalom története* V. kötet)

⁶ Katona Béla: Krúdy és a Nyírség (a *Krúdy-émlékkönyv* [1968] c. kötetben)

⁷ Komlós Aladár: A modern Krúdy (Élet és Irodalom 1968. 42. sz.)

⁸ Pamlényi Ervin: Krúdy és a gentry ügyében (a *Krúdy világa* [1964] c. kötetben)

sajnálát hangja” is; a „lírizált megjelenítési mód” elveszi a kritika élet.⁹ Egy frappáns fogalmazásban így hangzik az összegező formula: „Temetni jött, s nem dicsérni, de megadja a holtak járó kegyelet.”¹⁰ Nincs tökéletes összhang az itt említett változatokban sem, észrevehető az árnyalatkülönbségek, de annyi megfigyelhető, hogy olyan kulcsszavak fordulnak elő az írásokban, mint az „együttérzés”, „szeretet”, „nosztalgia”, „rokonszenv”, „megértés”, „kegyelet”, „sajnálát”, „líraiság”. Rokonság van köztük, alapjában egybehangzóan jellemzik az ábrázolói magatartást, az érzelmi viszonyt, a vezérlő szemléleti elveket.

Az általánosító ítélet másik alaptípusa — amelynek egyébként több a híve — másra teszi a hangsúlyt, másban keresi a lényegét, másképp értékeli. Már Perkátai László megfogalmazta, hogy Krúdy „szubjektív és szigorú ítélkező”, „keserű iróniával, de reménytelenül ostoroz”, dzsentri-szemlélete „élesen bíráló, sőt ellenséges”.¹¹ Azóta is sokan vélekednek ehhez hasonlóan. A látásmód „illúziótlan tárgyilagosságára”, „teljes kiábrándultságot” és „ironikus rezignációt” tanúsító hatóelemeire figyelmeztetnek;¹² óvnak a líraiság félrevezető értelmezésétől: „Ne tévesszen meg bennünket a lírai hang: az író bonckése csontig hasít!”¹³ Az ítélkező epikust látják a dzsentri-ről szóló művekben: „...senki sem volt (Adyn kívül), aki — bár belülről — oly szigorú bírálója lett volna a dzsentri semmibe foszló társadalmi létének, mint ő.”¹⁴ Az elődökhöz és kortársakhoz viszonyítva is feltűnőnek érzik Krúdy látomásának ábrándnélküliségét, keménységét, kíméletlenségét: „A dzsentri-ről a legkeserűbb rajzot ő csinálta: ítélete a kortárs Móricz Zsigmondénál is keserűbb... Szigorúbb vagy legalábbis reménytelenebb az ő dzsentri-képe a Mikszáthénál és a kortársakénál.”¹⁵ Főként utolsó műveiben „a maga korának legkeserűbb ábrázolását ismerhetjük föl — ábrázolót, akihez képest Mikszáth, de még Móricz is ábrándos reménykedőnek minősülhetnek”.¹⁶ „Alig van illúziótlanabb és ironikusabb író az 1910 körüli (s majd a 20-as évekbeli) Krúdynál, amikor is ő mindenki másnál tökéletesebben fejezte ki s ábrázolta a magyar »történelmi« osztály kísértet-voltát.”¹⁷ Az előbbi felfogás vezérszavaival szemben ezekben az ítéletekben olyan kategóriák uralkodnak, mint az „illúziótlanság”, „tárgyilagosság”, „kiábrándultság”, „keserűség”, „irónia”, „bírálat”, „ítélkezés”. Jól mutatathatja az értelmezés és értékelés különbségeit a szembenálló kulcsszavak halmaza.

Nehéz volna — jóformán lehetetlen — képletszerű egyértelműséggel meg-

⁹ Diószegi András: Krúdy és Turgenyev (uo.)

¹⁰ Féja Géza: Krúdy, a lángelme (Kortárs 1968. 2.)

¹¹ Perkátai László: Krúdy Gyula (1938)

¹² Kemény Gábor: Alakmások és ónarcképek Krúdy prózájában (Filológiai Közlöny 1975. 4.)

¹³ Szabó Ede: i. m.

¹⁴ Szauder József: i. m.

¹⁵ Czine Mihály: i. m.

¹⁶ Sötér István: Tisztuló tükrök (1966) 152.

¹⁷ Szauder József: Szindbád születése (Utószó *A szerelmi bűvészinas* [1960] c. kötetben)

határozni Krúdy Gyula dzsentri-szemléletét, mert nem jellemző rá a szimpla és sematikus egyneműség, a változatok nélküli egyszerűség. Megvan az alaklástörténete; az alapjelleg az alakváltozatokból és módosulatokból kristályosodik ki, általuk jut érvényre, s a szintézis visszaútal a rétegezettségre, az összetettségre is. Nem hallgatta el Krúdy a témakörben való személyes érdekeltségét, nem akarta elsikkasztani az élményi megkötöttségben rejlő személyességet, a közlőről és belülről nézés mély indítékait. Az *N. N.*-ben például így ad számot az élményhelyzetről, mely a Nyírség dzsentri-életköreihez kapcsolta: „Én mindig nagyon szerettem őket vadászkalapjaikban, macskanadrágjaikban, vadmagyarságukban... (Bár eljöttem közülük, hogy csak álmomban járjak vissza, legfeljebb az apám sírját látogattam meg néha, sokáig nem tudtam elhagyni virtusaikat, vakmerőségüket, attakírozásukat, lógós szomorúságukat.)” Érdekes és fontos vallomás, mely a sajátos odatartozásra és elkötelezettségre világít, az élmény megkötő hatalmáról árulkodik; mégis félreérthetnénk a problémát, ha pusztán az ilyesféle adalékokkal próbálnánk magyarázni a művészi látás és magatartás egész tartalmát.

Valójában csak többelermű kategóriarendszerrel írható le Krúdy dzsentri-szemlélete. Lényegében hiányzik az összképből az apológia, a vele járó hamisítás és torzítás. Igaz, a pályakezdés legkorábbi idejében — mint arra Katona Béla¹⁶ rámutatott — még erre is találunk kisebb példát. A *Pál apostol levelei* című kisregényről van szó, amely az elszórt novellakezdemények után először érinti a dzsentri-témát. A narrátori fogalmazás ilyen illuzórikus, sőt apologetikus tételeket nyilatkoztat ki: „Nem igaz, hogy a gentry léha. Van közte könnyelmű elég, főként pedig volt. A maradék gentry, a mai, már versenyt gazdálkodik a bérlőkkel és hogy gavalléros hajlandósága, ázsiai lustasága néha erőt veszzen rajta, azt meg kell neki bocsájtani. A magyar gentry életre való, szívós fajta. Apáinkat a körülmények — az ötvenes-hatvanas évekbeli nagy szomorú csendesség, a gazdasági és politikai élet pangása — sodorták bele a költséges sírva-vigadásba... A gentrynek erőhöz kell kapni ismét, és levetkőzni hibáit, hogy újjászületve, méltóan töltsse be helyét a nemzet vezetésében, ami mindig az ő kezében volt.” Nem az idézet által jelölt irányba tart Krúdy későbbi dzsentri-ábrázolása; ez a korai mozzanat olyan végletet villant fel, ami a továbbiakban elveszti érvényességét. Az eszményítés és megszépítés nem teremt periódust a pályatörténetben, mindössze mozzanatos kivételnek, egyszeri előjátéknak vehető, az egészre nézve egyáltalán nincs jellegadó szerepe. Természetesen a fejlődésmenetet nem lehet úgy megrajzolni, mintha erre a végletre nyomban a legélesebb ellenszólam felelne, az apológia legott következetes kritikába váltana át, s ennek értelmében alakulna — folyamatosan és egyenesvonalúan — az ábrázolásmód története. Az úgynevezett „mikszáthos korszakra” vonatkoztatva

¹⁶ Katona Béla: Krúdy Gyula pályakezdése (1971)

olvashatjuk, hogy „első írásaiban persze ő is lírával búcsúzik”¹⁹ a dzsentrí-élményektől, a személyes emlékektől. Valóban feldereng némelyik novellában, korai kisregényben a líraiság, észrevehető itt-ott a lírai szemléleti elemek és hatótényezők, amelyek hébe-hóba még a későbbi művekben is felcsillannak. Mégsem mondhatjuk, hogy a lírizáló látás és érzelem — a valóságélmények nosztalgikus átlírizálása — bármikor domináns alkotója volna Krúdy dzsentrí-ábrázolásának. A dzsentrí-téma nem tartozik az elbeszélő lírikusi hajlamait leginkább felszabadító és előhívó témaváltozatok sorába. A líraiságnál már a mikszáthos szakaszhoz sorolható alkotásokban is jellegzetesebbnek érezhetjük az anekdotikusság, a szelíd humor, az „adomázó kedvtelés”²⁰, az enyhe és oldott ironikusság, a játékoság és kedélyesség jelenlétét. Ezekben a szemléleti formákban, magatartási és metodikai elvekben legfeljebb nyomokban mutatható ki valami egészen mérsékelt idealizálás, elsimító és feloldó törekvés. A narrátor kedvét leli az anekdotikus fordulatok előadásában, a poentírozó meseszövéseben, a furcsa alakok és életképek, gesztusok és jelenetek festésében, anyagát a humorban is megfürdeti, bizonyos derűvel adomázik. Ám az elbeszélésmód viszonylagos könnyedsége, anekdotázó modora, játékmesteri eleganciája már ekkor jóval többet rejt az egyszerűnek látszó felszínnél. Programos kritikai elszántság híján is nyilvánvaló, hogy a humor s az anekdota nem ábrándosságot s nem megszépítő szándékot leplez. A nézőpont, a közlésmód, a hangnem rétegein áthatolva látható lesz, hogy a fabulázó történetmondó egyúttal jószemű valóságlátó, éles megfigyelő; jellemző élettények, egy életforma jellegzetességeit hordozó típusok és sorsok ismerője és ábrázolója is. Tartózkodik a direkt ítéletektől, a tételes kritika gesztusaitól; sőt az anekdotizmus, a humor, a lírai felhang és a mesélő könnyedség mintha el is terelné valamelyest a figyelmet a rajz pontosságáról, a valószerűség tényeiről, a dokumentáló jellegről, a tárgyi anyagból akár szándéktalanul is kisugárzó jelentésről. Igazában nagyon csekély már a mikszáthos periódus műveiben is a reménykeltő, a bizakodó üzenet. Ha többnyire a kedélyesség és az adomázó modor elbeszélésformáiban jelennek is meg az alakok, az élethelyzetek, a konfliktusok, a zsánermozzanatok — támadó kritika és leleplező indulat nélkül —, nem sikkadnak el az ábrázolásban a dzsentrí-élet betegségtünetei, kórformái, a baljós hanyatlási folyamat megnyilvánulásai. A jelzésmód voltaképpen illúziótlan, nincsen részvételre vagy együttérzésre, gyöngédségre vagy elnéző szeretetre hangolva. Ha letejtjük róla az említett hangnemi és módszerbeli — modorbeli — rétegeket, tárgyilagosságnak és realisztikusnak mutatkozik.

A változás irányát egyebek közt az jelezheti, hogy az anekdotikusságba rejtett tárgyilagosság fokozatosan elmélyül, meggazdagszik, átalakul. A történetformálásból a mikszáthos korszak után sem szorul ki az anekdota — bár

¹⁹ Czine Mihály: i. m.

²⁰ Szabó Ede: Krúdy Gyula (Arcok és vallomások-sorozat); 1970

csökken a részesedése —, de tömönyebbé válik, és új szemléleti tartalmakat is magába olvaszt. A humor-effektusokat is teremtő kedélyesség hangnemeit elnyomja a fölerősödő és megkeményedő irónia, amely mind több fanyarsággal és keserőséggel, kétellyel és rezignációval itatódik át. Az ábrázolói magatartásban növekszik a távolságtéremelés, egyre szembetűnőbben szóhoz jut a kívülről és felülről nézés. A dzsentri-élet furcsaságait, különleges sajátosságait mind kevésbé találja Krúdy mulatságosnak, humorosnak, ártatlanul s mulattatóan érdekesnek. Az életmegnyilvánulásokban, az egyéni és kollektív sors példáiban mindinkább a dekadencia jeleit veszi észre; a különösségekben és különcségekben meglátva a torz, a beteg, a romlott, az ijesztő, a félelmetes rétegeket. Ezzel párhuzamosan módosulnak az érzelmi és indulati hatótényezők is. Az elmélyítésre törekvő, a mélyre hatoló ábrázoló már nem elégszik meg az anekdotával álcázott s az arról leválasztható tárgyilagosság, pontosság és hitelességtéremelés lehetőségeivel. Előlép tehát az indulatos kritikafofalmazó, a szigorú ítéletmondó, az élesen bíráló, a leszámolás elkerülhetetlenségét és szükségét végképp belátó író, aki immár a közvetlen és nyílt életkritikától sem riad vissza. Bizony kimondatnak — a 10-es évek második felétől — a „haragos szavak”; részben a narrátori egyenes beszéd egy-egy felfokozott indulatú tirádájában, részben pedig ennél is teljesebb érvénnyel és átfogóbb szándékkal, egy egész mű szellemét, eszmeiségét meghatározó módon, amikor is — a legkézenfekvőbb példa a *Valakit elvisz az ördög* lehet — már a metsző iróniánál is keserűbb és keményebb az ábrázolás- és közlésmód: nyíltan és közvetlenül szatirikus jelleget kap. Ez a szatirikusság adja a Krúdy-féle dzsentri-ábrázolás szemléleti magaspontját.

A magyar dzsentri-ábrázolás történetében gyakori jellegzetesség, hogy a réteg sorsán töprengő író a bajok felmutatásával egyidejűleg orvosszert is akar adni, arra is javallatot tesz. Még az illúziótlan bajlátók is gyakorta egyben megváltáskeresők. Nem tagadják el az agóniára valló tüneteket, megjelenítik a kórfolyamatokat, érvényes diagnózist készítenek — s ugyanakkor a regenerálódás lehetőségeit is fürkészik, a megoldás módjait is kutatják, ki akarják vezetni a válságból a „történelmi osztályt”. Ennek értelmében — és érdekében — beszélnek a változás szükségéről, a metamorfózis kényszeréről, az életformaváltás parancsáról. Vagyis programfélét fogalmaznak. Ezek nagyrészt a polgárosodás ideáját sugalmazzák, ennek az útjairól adnak elő ábrándos vagy átgondoltabb, a folyamat bonyolultságáról s elkerülhetetlen drámájáról megfelelő vagy az akadályokkal is számoló terveket. Krúdy szemléletéből hiányoznak az ilyesfajta elemek. Ő nem ír manifesztumot, nem kínál semmiféle programot. A mentő s megváltó szándéokra és bizakodásra valló eszméknek, elképzeléseknek nincs helyük gondolatvilágában. Az efféle programos célzatú eszmeiség, az ennek megfelelő jelentésréteg nem található meg ábrázolásmódjában. Ha a dzsentri megmentésének motívuma egyik-másik művében megjelenik, az mindig beszédes különösséggel történik. Nincsen szó valóságos mentési ötletek-

ről, reménykeltő programról — csupán azok ironikus, szatirikus változatáról, teljességgel fonák ellenképéről, mondhatni: gunyoros karikatúrájáról. Szabolcs vezér elszegényedett „hada” Attila kincsét keresi, a kincs megtalálásában reménykedik — hőbortosan, szánalmasan, tragikomikusan (*Etel király kincse*). Alvinczi Eduárd a „magyar középosztály” feltámasztására tesz kísérletet, a tönkrement nyíri uraságok hamis váltóit akarja összevásárolni, s a képtelen elgondolással csúfosan felsül (*Valakit elvisz az ördög*). Merseházy — akit egyébként szintén Szemere Miklósról mintázott az elbeszélő — kastélyába fogadja a „letört gavallérokat”, akik már fulladoztak az adósságtól, jóformán koldusbotra jutottak, hatalmas árkusokat írhatnak tartozásaikról; jól tartja őket, kényelmes életet varázsol számukra, de pénzt egyiknek sem ad a pártfogó nagyúr, mert attól tart, hogy ha pénzhez juthatnának a rezervátumba tereltek, menthetlenül visszacsúsznának a züllöttségbe, a pazarlásba, a felelőtlenységbe (*Mákvirágok kertje*). Íme, a dzsenri-mentés három variációja, a motívumvariálás három típusa! Mindegyikben ott van a groteszk, az abszurd elem, ott van az ironizálás, a persziflázs. Mintha fantasztikus anekdotákat avagy parodisztikus célzatú vígeposzi történeteket olvasnánk. A „megmentés” eszméjének nemhogy komolysága, netán valamiféle pátosza volna, épp ellenkezőleg: a triviális, a szélsőségesen komikus, az antipatetikus jelleg uralkodik benne.

3.

A dzsenriről körképet festő Krúdyt mindenekelőtt az életforma természete és rendszere foglalkoztatja, az életmód szembeötlő jellegzetességei és különösségei érdeklik. Megfigyelései jórészt ezekre vonatkoznak; ezekről készít sokféle metszetet, több nézőpontból felvételeket. Az összkép különféle rétegekhez tartozó elemek sokaságából rakható egybe.

Az életmód és életforma ábrázolásának körébe vonja — regényben és novellában egyaránt — a tárgyi mozzanatokat, a környezeti tényezőket, a miliőteremtő élettényeket. Árulkodónak, jellemző erejűnek tartja a tárgyak jelbeszédét. Képzetelet szüntelenül foglalkoztatja a színhely, a színtér, a látható életkeretek övezete. Leíró megjelenítésükre nagy gondot fordít, s ennek eredményeként újra és újra leírásmetszetekbe foglalja a lakhelyek, az udvarházak, a külső és belső terek látványát. Álmos Andor lakhelye az „elmúlás tanyája”; „ezen a házon, ebben a házban semmi sem akart élni”. A látomássá fokozott leírás a tárgyak, az eszközök, a kellékek — falak, székek, üvegek, almáriumok, lámpák — haldoklását festi. Pistoli „barátságtalan” házát „düledező kőkerítés” veszi körül; belül „félvak tükör” lóg a falon, kopott szőnyeg borítja az ágyat (*Napraforgó*). A Régi és új emberek egy gazdátlanul maradt birtok képét állítja elénk: az udvarház parkja valóságos dzsungellé változott, „a fák egymásba nőttek, az utak elvadultak”, az ösvényeket fölverte a dudva, a százados fák alatt még délidőben is félhomály honol. Ónody Géza eszlári portája a teljes elhagyatottság és

sivárság benyomását kelti: „kidőlt-bedőlt kőkerítés”, „mohos zsindegyfedél”, „begyepesedett, nádas, álmos” udvar kívül; bent az áporodott, dohos, pipa-füstös szobákban „csupa olyan bútor volt, amelyről már messziről látszott, hogy sokszor szerepelt végrehajtók jegyzőkönyvében”; mindenütt kopott székek, rozszant díványok, golyó nyomát viselő tükör, ócska vitrinek, olyan tintapecsétes asztalok, „mintha Magyarország összes pöriratait rajtuk írták volna” (*A tisztaeszleli Solymosi Eszter*). A *Valakit elvisz az ördög*-ben a „nemes, ármális” falu átfogó képe jelenik meg: mindenfelé elvadult kertek, rogyadozó kerítések, vaksi ablakok, rendetlen porták; mindenhol „csupa céltalanság, csupa életképtelenség, csupa feleslegesség”. Vigasztalan a látvány az elbeszélések leíró metszetei szerint is. A „falusi hétszilvafák árnyékában” tengődő Bikky Pál „mohos, düledező” udvarházban, áporodott és roskadt szobákban éldegél (*Az aranyarkantyús vitéz legendája*). A megháborodott Kengyelfy András lakhelye „odvas, düledező bagolyfészek”, ahol „rozszant, fekete bútorok és az állandó nagy sötétség tanyáztak, és patkányok szaladtak mindenfelé” (*Egy öreg legény és házatája*). Tardon a gögös és büszke Birta-família kúriája „igen szomorú és elhagyott fészek” (*Hétszilvafás uraink*); egy másik novellában (*Nyíri csend*) Birta Mária — „utolsó hajtása egy régi, nagy családnak” — portája elevenedik meg: düledeznek a sárgafalu kúria „kapubálványai”, az ablakok „lehunyt szemek”, a kertben „szomorú tehénke” rágja a dudvát, „fázékony tyúkok” tollázkodnak, „lompos komondor” vakkant a rozszant kapu mögött. Az *Ungi berkek* Mátyás nevű „zordon” kisnemes hősének házudvarát felveri a gaz, „az eső befolyt a szobába”. A Rába nevet viselő elhagyott és elszegényedett úriember „esőmosta, viharverte, romladozó” házának fedelét már „csak az imádság tartotta” a helyén (*Az apró dzsentri Sűvöltőn*). A Szakáll-kúriát (*A szurdoki szélkakas*) „benőtte a moha”, már vendég sem fordul meg benne évek óta. Homolai Gyula ősideje nem tataroztatta a házat (*A bölcsesség mustármagva*). A Zathureczkyek tanyája olyan, mintha valami kísértetházban fantom-lények éldegélnének: „Az ódon, düledezett falusi házban az egymásba nyíló, sötétes, nagy szobákban mintha árnyékok jártak volna mindig. A régi-módi, óriási terjedelmű bútorok mellett homályos zugok voltak, amelyekben mintha leskelődnének kósza lelkek, kísértetek. Az öregek csendesen járkáltak a szobákban, mintha félig-meddig már ők maguk is kísértetek lettek volna” (*A csipkekendő*). Az emberkerülő Zegernyesi „öreganyjától örökölte azt a félig bedőlt, elhagyott, zsványtanya külsejű házat..., ahol embertől, istentől távol meghúzódott” (*A ház, ahol a lámpás ég*). Az udvarházak tönkremennek, szinte készülnek az elmúlásra. „Mintha az idő, ez a nagy eszkamotór, éppen a Tiszszögén akarta volna bemutatni eltűntető művészetét. A föld nyelte el, vagy a víz mosta el azokat a temérdek kúriákat, amelyek itt faluszámra voltak? Elég az hozzá, hogy eltűntek, mintha valami nagy földrengés pusztított volna itt” (*Bárány a medvével*). A kép egységes, a látványfestés majdnem mindig ugyanazokat a jelzőket, minősítéseket használja. „Kidőlt-bedőlt táj”-ként jellemzi az

N. N. a nyírvidéket, s ezt a képzetet akár a nyíri tartományok udvarházainak leíró ábrázolására is vonatkoztathatjuk. Mindenütt a „kidőlt-bedőlt” kúriák látványa tűnik fel. „A XIX. század végén... düledezni kezdtek a magyar udvarházak” — foglalja össze a történeteket a krónikaíró *A tegnapok ködlovagjai* (1925) egyik helyén; s a gyűjtemény egyik részében (*Nyíri mese*) az önmagához beszélő, emlékezetét faggató, a messzi múltba tekintő narrátor a kérdések közé ezt is beiktatja: „Emlékszel a hétszilvafás kúriákra, ahol száz esztendő óta folyó családi pörök írásai heverték a töredezett lábú székeken, elárvult asztalokon, almáriomokban, szekrényekben — és sajnos, nem is volt már egyéb a háztája se, mint bélyeges papiros, míg a hétszilvafák együtt sóhajtottak az őszi széllel... Akkor volt az igazi baj, amikor a szilvafák már sóhajtani is elfelejtettek.”

A megrajzolt színterekhez, a tárgyi közegekhez jellemző életváltozatok, jellemek, sorsok tartoznak. Természetesen róluk szólva lehet a legtöbbet elmondani a dzsentri-élet tartalmáról és formáiról. Az alakok sajátosság mentális és magatartást képviselnek. Különböztető egyediségükben, szembetűnő különösségükben, sőt gyakori különbségükben is sok a közös, a rokonító, az általánosabb érvényű. A viselkedés nem csupán az egyéniségről árulkodik, az életformára vonatkozó információk is bőségesen megtalálhatók benne. Így hát Krúdy az életkeretek festésével összekapcsolt alakrajzok révén az életmód belső köreihez is közel férkőzhet. A karakter megjelenése, szokásrendje, értéktudata, érzésvilága, életvitele nemcsak egyéni tulajdonság és megnyilvánulás; többékevésbé mindenkor tükröződik általa a dzsentri-élet valamely lényeges sajátossága is.

Jól tudja az elbeszélő, hogy az életmódra — az életminőségre — kíváncsi tekintet sok mindent kiolvashat a külsőségekből, az élet olyan külső jeleiből is, mint az öltözködés, a ruházkodás, a viselet, a szereplők megjelenése s a használati tárgyak csoportja. Szimptomák ezek is, jeleznek és lelepleznek, a háttérre utalnak, informálnak, mélyebb tüneteket is érzékletesen jelenítenek meg. Az öltözet s a mindennapokban használt eszköz többnyire az elszegényedést tükrözi, vagy éppen a látszatokhoz való ragaszkodás szemfényvesztő allűrjeit jelzi. A szegénység a jellegzetes állapotmeghatározó, ennek keserves tényeit legfeljebb ideig-óráig fedhetik el a csalások, az ügyeskedések, a szomorú valóságon nemigen változtatnak. Az *N. N.*-ben tűnik fel a „régí szélmalom” tövében lakó Szomjas úr, aki „körülbelül ötven esztendő volt, s olyan ruhadarabokat viselt, amelyek nagyon régen voltak szolgálatban, de nem felejtették el úri származásukat”; „... minden ruhadarabja oly avas és kopott, mintha régesrégen a föld alá költözött volna az uraság, aki először viselte a tetszetős öltözetet”. Az Alvinczi színe elé járulók közül Pthrügyi Pál felemás csizmát visel; „egy falusi kurta-nemes... erre az alkalomra felesége eberlasztíng cipőjét vette fel”, Ispányi kölcsönkérte a sarkig érő kabátot, hogy elfedhesse vele „hiányos ruházatát” (*Valakit elvisz az ördög*). Kálnay „molyos, régiségtől, avultságtól szagos”

örögúr (*Etel király kincse*). Zathureczky „kopott gavallérként” húzatja a nő-tákat *A büvös erszény* egyik kocsmajelenetében. A megöregedett és elszegényedett uraság „dolmánya megzöldült a régiségtől” (*Ungi berkek*). A fukar agglégény halálát s ekként vagyonát leső, örökségváró familia a várakozás idejében „elrongyosodott” (*Egy bolondos végrendet*). Az elhalt Zathureczky Móric után még egy „mentegomb” sem maradt örökségként (*Egy sikkasztás története*). A nevezetes Zathureczky-család egy része — emlékszik a narrátor a maga gyerekkorának éveire — már „rongyos csizmában mászkál télvíz idején” (*A csipkekendő*). Zathureczky Mihály „kopott bundáján” üldögél naphosszat (*A tunya Zathureczky*). Az öreg Ecsedy, a tekintetes főbíró „ócska hintón” zötyög az úttalan utakon (*Régi és új emberek*). Sirontai Gábor, az örökös vendégeskedő és köszöntőember „rozoga csészán” jár-kei mindenfelé (*Az utolsó vendég*). A kállói megyebálok idejére azok is megelevenednek, akiket egyébként már alig lehetett látni. Fölsereglenek például a „tönkrement földesurak, akikről a közhiedelem az volt, hogy már csizmájuk se igen van”, s a fényes esemény alkalmából „pom-pás négyesfogatokon és teli tárcával robogtak elő falujukból” (*Andráscsik örököse*). Egy-egy „hét vármegyére szóló lagziban” olyan vendégek is akadnak, akiken „úgy állott a frakk, mintha kölcsönkérték volna” (*Régi és új emberek*). Ha egy Gaál-lány férjhez ment, feléledt „egy percre az elmúlt dicsőség”, de már csak álságos külsőségekben, maskarás és hamis ceremóniákban: „A Gaálok — három vármegyéből — mintha csak föld alatti kincsházak jól elzárt ajtajait nyitották volna föl ilyenkor... , még olyan Gaálnak is lett lova, aki addig mindig gyalog járt..., az asszonyok selyemben suhogtak... A rozsdás kardok, fegyverek... a megyei múzeumból kölcsönöztettek. A lovasok, díszbe öltözött hajdúk, hintó mellett lépkedő huszárok dehogyan voltak inasai a familiának. Gaál volt az valamennyi, aki a pompa emelésére inasnak öltözött. A menyasszonyi hintó bakján ülő, torzonborz szakállú kocsis senki más nem volt, mint a menyasszonynak szülő édesapja. A tiszteletre méltó pátriárka pedig a násznép sorában senki más, mint a debreceni zálogos, aki az ékszereket kölcsönadta a mai napra. Estefelé már egyetlen gyöngyfűzer sem fog ragyogni az asszonyok nyakán” (*A lord*). Valójában a familia jobblétre szenderülő tagjai mániákusan írt végrendeleteikben „csupán a csizmájukról meg a bundájukról rendelkezhetek” (*A Gaálok öröksége*). Sőt, az állapotok oly katasztrófálisan megromlottak, hogy végül már a csizmák és a bundák sem maradtak meg (*A lusta Gaálok*).

Miként a tárgyi kellékek lajstromának, tájékoztató és életmódjellemző értékük van azoknak a részleteknek is, amelyek az életformához oly szorosan hozzátartozó szórakozásról, annak változatairól készítenek áttekintő szemlét. Folyvást érzékelteti az ábrázolás, hogy a semmittevésre, a parazita magatartásra beállított életben különleges szerephez jutnak az időtöltés olyan rituális alapformái, mint az örökös bálozás, a tivornyázó mulatozás, a végeérhetetlen cigányozás vagy az agarászat és a kártyajáték. Egy-két ósváltozatra redukálódik ebben a világban a szórakozás, amelynek megvan a téveszthetetlen dzsentroid

szertartásrendje, az úri előkelőség képzetkörébe tartozó hagyományos szokásmechanizmusa. „A férfiak délig alusznak, délután kártyáznak, este megint kártyáznak, vagy átjönnek cigányozni a városba, ahol reggelig szabad minden” — foglalja össze a motívumot az egyik novella (*Szöktetés a fűrdőből*). Kialakulnak a különféle mulató kompániák, amelyekben összeverődhetnek a „letört gavalérok”, vég nélküli mulatságokban lelve meg a vigasztaló és életkitöltő pótcselekvés méltónak vélt alapformáját. „Végzett földesúrral volt tele az egész Kálló, az »Arany Griff«. Csak körül kellett nézni. Nem akadt ott olyan ember, aki már réges-régen el ne készült volna. Mit csinál a magyar nemesember, ha befejezte hivatásos pályáját, az úri életet? Uraskodik tovább... Úr korában kártyázott, ivott, mulatott. A kártyát nem viheti el a végrehajtó, az megmarad. Bor van a kocsmáros pincéjében. A cigány se felejtette el a régi nótákat. Ott ültek a »Griff«-ben esztendőszámra a vármegye letört gavallérai. Néha egyik-másik eltűnt közülük: a temetőbe ment vagy Amerikába. De jöttek újak a régiek helyébe” (*Andráscsik örököse*). Egy-egy hírhedt mulatozó „kitűnően tudta dirigálni a cigányt”, s az ő vezérletével vehetett részt a soktagú társaság a kedélyeskedő, rendszerint bornírt virtuskodásból, roppant ivásokból, primitív sírvigadásokból álló szertartásokban, zajongó dáridókban (*A bűvös erszény*). Vannak aztán magányos, kivadult mulatozók is, mint például Pistoli, aki az „éjjeli zenének volt mestere”, „egész életét a cigányok között töltötte”, tébolyodottan próbálta magát mulattatni (*Napraforgó*); Viczky Eduárd, aki élete legnagyobb részét eszeveszett mulatságokkal, több napos tivornyákkal, őrzőgő korhelykedéssel töltötte el (*A bűvös erszény*); Szurmák Gyuri csupán abban lelte kedvét, hogy olykor „egy álló hétig” muzsikáltatott magának valamely nótát (*A kaftán*). Akadnak női társak is, akik méltó párjai lehetnek a korhelyeknek, az „országgraszoló lumpok” férfitípusainak. „A Nyírben valamikor az asszonyok is éppen úgy mulattak, mint a férfiak, kártyáztak és a cigánnyal húzták; a híres Kállay Emma például három nap, három éjjel húzatta a nótát Sóstón; a kártyás Csebiné négyezret veszített kártyán” (*Nyíri pajkosok*). Természetesen hódít és rombol a kártyaszennvedély is, mely ugyancsak nélkülözhetetlen tartozéka a szórakozás-fogalomnak. „Ebéd utáni feketekávéval néha kisebb vagyontokat tettek kockára a megyei kaszinóban; éjjelenként pedig olyan forgalom volt a kártyázó asztaloknál, mint egy nagyobb takarékpénztárban” (*A legendák műhelyéből*). Nem pusztán játék ez, nemcsak unalom- és gondűző passzió, más rendeltetése is van, mélyebben is hozzákapcsolódik a dzsentrí-élethez: „Egész családok éltek abból a reménységéből, hogy a családfő egyszer nagyobb összeget nyer a kártyán” (*Régi és új emberek*). A nyírségi kártyázások „történelmi hitelésséggel” való leírását kapjuk *A tegnapok ködlovagjai* egyik darabjában, a *Ferbli* című írásban. Hasonlóképp elmaradhatatlan társasjáték az agarászat: az urak kedvelt beszédtemája (*A szívek dala*); az agarászó társasággal találkozó Szindbád még a kisasszonyoktól is az agarakról szóló csacska beszédet hallhatja (*Az eljegyzés*); *A kékszalag hőse* (1931) című regényben az agar „kive-

szendőségét” jósoló nézetek ellen emel szót a meggyőződésére büszke, ostoba Liptay úr; s részletes helyzetkép örökíti meg a geszterédi agarászati játékokat (*A geszterédi agarak*). *A tegnapi ködlovagjai*-ban is jellegzetes agártörténet olvasható, mégpedig Pistoly főszereplésével. A „mogorva, remetéskedő” uraság az ironikus távolítással elbeszélte történetben agár-ügyben vetélkedik s civakodik a szomszédjával, mégpedig oly elszántsággal, mintha az agarászati diadal volna a világ legfontosabb dolga (*A gyanús agár*). A *Régi pesti históriák* című kötetbe gyűjtött publicisztikai írások egyik részlete (*Hátrább az agarakkal, Szolnok!*) — mely szerint „október végén a Nyírben már körülbelül nincsen aktuálisabb téma az agárversenynél” — nemcsak arról számol be, hogy a régmúltban volt fontos ügy „az ősök mulatsága”, hanem arról is tudósít, hogy az „úri játék” még az új század harmadik évtizedében is szívósan őrzi rangját a megcsontosodott köztudatban. Végül az is benne van Krúdy életmód-krónikájában, hogy a legnagyobb szórakozási alkalmak persze, az országraszóló megyebálok, a dzsentrí-mulatás monstre rendezvényei, a parádézni vágyó úri élet igazi ceremóniális eseményei, amelyek minden épkezláb figurát kicsálnak a roskatag kúriákból, felébresztik az illúziókat, felszökteszik a mámort, napokra vagy akár hetekre mesterséges operett-világgá változtatják a valódi mivoltában egyáltalán nem operett-vidámságú életet. Ilyenkor „egy nagy bálterem volt az egész vármegye” — ahogy az *Andráscsik örököse* című kisregényben az írói kommentár összefoglalja a dzsentrí-bálok nevezetes színjátékait, amelyekről a kállói megyebálok eseményeit mintegy kiemelkedő példaként bemutatva, ebben a műben találhatjuk meg a legszínesebb és leggazdagabb ábrázolást.

4.

Az életmód és életforma ábrázolója egyéb területekre is kiterjeszti figyelmét, számba veszi a dzsentrí életének más, nem kevésbé jellegzetes megnyilvánulásait is, újabb és újabb rétegmetiszetekkel teszi teljesebbé a körképet, az elemző megjelenítést.

A történetekből kiviláglik, hogy a dzsentrí-családok úgyszólván fétisként imádják a „cifra, bolondos” címereket, a kultikus képzetekkel körülvett „ősiség” jelképeit. Ez a szemlélet motiválta a nőgrádi levéltáros, Nagy Iván kultuszát, hiszen a genealógus a „Magyarország családi címerekkel és nemzedékrendi táblákkal” 13 kötetében megírta az ősök históriáját, kibogozta a származásrendet, ami olyannyira foglalkoztatta az utódok beszűkült tudatvilágát. Megtudhatjuk, hogy nemigen birtokolták a családok a teljes kiadványt — „annyit már sok volna áldozni a hiúságnak” —, ám az „illető füzet, amelyben a nevük szerepelt, mindenkinek odakerült az asztalára. S esténként, vacsora után, felolvasták az öregek, hogy mit is írt Nagy Iván az ősökről. A gyereknép szájtátva hallgatott” (*Bárány a medvével*). Általános szokás a legendaképzés, a különféle kicirkalmazott legendák kieszelése. Hozzátartozott a dzsentrí-élethez a hamis

legendák dédelgetése, a legenda-mánia, amely valami pótlékká vált, azt kellett volna helyettesítenie, ami kínzóan hiányzott a valóságból. „Hallani néha... fantasztikus történeteket gazdátlan nagy vagyonokról, fel nem vett sorsjáték nyereményekről és idegen földön élő dúsgazdag atyafiakról, akik egyszer csak meghalnak” — emlékszik a krónikás (*A Gaálók öröksége*). Ironikusan jegyzi meg, hogy az országnak hajdan „százszor akkorának kellett lenni”, ha a családlegendáknak legalább a fele igaz lett volna. Ha a valóságban az elszegényedés szabott törvényt, a válságban élők legalább önámító mesékkel áltathatták magukat (*Az ügyügolyó*); de hiába a legendagyártás, tudni lehet, hogy „Minél jobban emlegetik a legendát, annál bizonyosabb a földi javaknak pusztulása” (*A csipkekendő*). Némelyek ravaszkodva ki is használják a legendaéhséget, ami benne van az emberekben, mert szinte rá vannak utalva. Özv. Viczkyné pl. a sok pénz legendája révén nagy hírbe került „bűvös erszény” mítoszával él vissza, kihasználja a bajba jutottak hiszékenységét (*A bűvös erszény*).

Az életmódra valló szokásváltozatok körébe tartoznak a végrendeletírás nevetségesbe és tragikomikusba forduló ceremóniai, amelyekből rendszerint az derül ki, hogy igazában nincs is miről rendelkezni, a birtokok elvesztek, az örökség-hagyás inkább csak úrhatnám gesztus, pusztá allűr, aminek nincsen tartalma. Vetekszik ezzel a váltó- és pénzhamisítás gyakorlata, amely hasonlóképp nagy szerepet kap a tönkrement svindlerok életében. A köztudat nem is tekinti már devianciának, szerves és normális része az életnek, elfogadott játék, az általános züllöttségben magától értetődő cselekedet. Sűrűn találkozhatunk vele egy-egy történetben, s mintegy összefoglaló módon esik szó róla a *Valakit elvisz az ördög*-ben, a hamis váltók összevásárlása körül forgó groteszk akciók szatirikus megjelenítésében.

Az életmód teljes diagnosztizálásának szándéka szükségképp elvezeti az elbeszélőt az egyik legjellegzetesebb tünet, a szüntelen pereskedések ábrázolásához is. „Folyt, folyt a pör” — ismétlődik sokszor a narrátori fordulat, jelezve az esemény sztereotip jellegét, általános elterjedtségét, szokásrendhez tartozását. A gunyorosan fogalmazott tétel szerint: „Agár, vendég és pör nélkül nem volt magyar porta” (*Régi pör*). A pereskedés is valósággal életszükségletté vált, elválaszthatatlanul kísérte a családtörténeteket. „Folytatni a pört körömszakadásig” (*Marosi örökösei*) — ez volt az alapelv, amely megszabta a pereskedő felek magatartását, s ennek nyomán gombamód szaporodtak a peres ügyek, a végtelenségig húzódo csatározások, civakodások. „Némely pörből megélt két generáció” (*Az ügyügolyó*); az igazi vagyoni harcok „emberöltőig tartanak” (*Andráscsik örököse*); az örökségi küzdelmekben egymást váltják a fiskálisok, az egyik kidől valamely pörös ügyből, helyére áll a másik, s a családok lankadatlanul — sokszor eszelősen — küzdenek tovább (*Múlt idők, Egy bolondos végrendelet*). „A szegényedő, tönk felé haladó emberek kenyere a pörösködés. Sok olyan ember van, aki vagyona romjait költi el a bélyeges papirosra” (*Andráscsik örököse*); s nem egyszer nyilvánvalóan értelmetlenül, hiszen a

„— Ha már pör, legyen igazi pör!” felfogás jegyében megvívott csaták esetenként nem is valóságos birtokjogért folynak, hanem pl. szembetűnően esztelen heraldikai kérdések körül forognak, s előfordul, hogy egy idő után a részvevők „se igen tudták már, hogy miért pörösködnek, de még tán a fiskálisok is elfelejtették a pör kezdetét” (*Bárány a medvével*). Minduntalan ironikusan — vagy éppen satirikus fölénytel — ejt szót Krúdy erről a kiterjedt per-mániáról is, hóbortot és rögeszmét lát benne, a kiüresedés és a torzulás egyik jeleként fogja fel, egyértelműen a kórtünetek közé sorolja. Nem kísér végig egy-egy pereskedési hercehurcát, regénycselekményt például nem épít ilyesféle eseménysorra, inkább csak novellában vázolja a pörös történeteket, s leggyakrabban az összefoglaló utalás közlésformáiban szól róluk, mégpedig ismétlődő-módszerrel.

Az ábrázolás nem hagy kétséget afelől, hogy a különböző rétegekből vett életjelenségek, az összetartozó tünetek a pazarló, tékozló, süllyedő élet jelzései, az életforma betegsége és szétesési folyamata tükröződik bennük. Egyetlen esetben sincs már szó gazdagodásról, gyarapodásról, emelkedésről, ennek reményéről vagy lehetőségéről. Épp ellenkezőleg. Mindegyre arról ad számot a dzsentrí krónikása, hogy az egykori birtok elúszott, az ősök vagyonát elkótyavetyélik a könnyelmű utódok, a földek szakadatlan zsugorodnak, az értékek elkallódnak. A gazdaság mindenütt „fogy, mint a holdvilág” (*Nyíri csend*), a birtokosok többsége már ifjúkorában mindent elpazarol (*Egy öreg legény és házatája, Egy sikkasztás története*). Családok, nemzetségek mennek tönkre, „temérdek vagyonok” jutnak ebek harmincadjára, tömeges a megállíthatatlan elszegényedés. „Mintha csak egy csendes éjszakán összebeszéltek volna a rétek, mezők, ugarok és dombok, kastélyok és vén udvarházak, hogy megunván régi gazdáikat, újak szolgálatába szegődnek” (*Aki örökké haldoklik*). A valaha volt úri birtokon — nem ritka látvány — „bérló pattogatja ostorát” (*A szurdoki szélkakas*). Sokan elmondhatnák, amit a *Régi és új emberek*-ben az öreg Fátyol: „— A ház és a földek már régen csak névleg az enyéme. Ameddig a kamatokat bírom fizetni. És most már nem bírom a kamatokat!” A pazarló és tékozló élet rendre megsemmisíti a hajdani úri életmód valóságos alapjait. Uralkodó magatartáselvként tűnik fel maga a végzetes könnyelműség, a nemtörődomség, a felelőtlenség és hanyagság.

A „végzett” uraságok sokat eláruló élethelyzetekben és manőverekben mutatkoznak a színen. Az egyik évszámra a levéltárakban keresgél, régi írásokat másolgat (*Regény a bánatos Andrásról*), a másik egész tevékenysége abból áll, hogy az ősök képeit gyűjti (*Az ősök*); Győri Eszter „a megye özvegye” szerepében elhalt férje után keresett „nemlétező jussokat” (*A megye özvegye*); Gaál Jeromos „behúzódott a házába, mint egy nagy pók, és ott ült naphosszat az eresz alatt; legfeljebb csak akkor mozdult meg, ha nagyon megéhezett” (*Sárkány-vér*); Löki úr sose akar kijönni a szobájából (*Jellegzetes úriember a keresztanyám falujából*); Sirontai Gábor már csak köszöntöket mond, lakodalmakba, torokba, keresztelőkre jár vendégeskedni, s lassan meg kellett szoknia,

hogy „néhol becsukták a kaput előtte”, s amikor már szinte mindenhol kiszorul, azt hajtogatja: „— Nem maradok ebben a gyalázatos tartományban!”, s egyszer végleg el is tűnik a nyíri tájakról (*Az utolsó vendég*). Nemcsak Szt. György veheti számba öngyilkos ismerőseit ilyképpen: „Egyik sikkasztott, a másik váltót hamisított, a harmadik elkártyázta a vagyonát” (*Szerelmi levelező*); a személyes írói emlékezés is ilyen összefoglalást adhat a tönkrementek és elzüllöttek seregéről: „Az én gyerekkoromban már jóformán mindenkire ujjal mutattak a vármegyében: ez váltóra írta a jóbarátja nevét, amaz az árvák pénzét elkártyázta, a harmadik sohasem tudott elszámolni a gondjaira bízott pénzekkel...” (*Aki örökké haldoklik*). Van, aki azzal foglalkozik, hogy hitelezőit csoportokra osztja, mindegyiknek levelet ír, hogy várakozzon csak türelmesen a kölcsönző, „majd megfizet a nagyharang” (*Az apró dzsentrí Süvöltőn*). Szomjas úr, az *N. N.* figurája „téli időben hosszú leveleket írt Magyarországon mindenkinek, akinek a nevét hallotta, aki nyert, örökölt vagy egyéb szerencsét csinált”, mert igazi fellegjáró módjára részvénytársaságot szeretett volna szervezni. A birtokos lét fundamentumainak megrendülése nyomán nem kevesen éltek át kényszerűen a hivatalnokká való degradálódást. Nem hiányzik az írói áttekintésből a tény: a megyei és városi hivatalok megteltek az „ősi nagy famíliák sarjadékaival”. Némelyek még válogatnának a hivatalok között, ahhoz igazodva, melyikben „nóbelesebb dolog” szolgálni (*Mindenkiben két ember lakik*); valami „pompás úri hivatal”, „díszes, nagy hivatal” ábrándos és gögös reményében várnak a csodára (*Az aransarkantyús vitéz legendája*). Mások egykedvűen veszik tudomásul, hogy „egy tintapecsétes íróasztal mellé” potytyantak, s holtukig ott maradnak (*A tunya Zathureczky*), olyanformán, mint az *Öreg Irnokok szobájából* gyülekezetének alakjai, a vármegyeház egy tágas szobájának lakói, a tréfás kedvű alispán rezervátumának panoptikumi lényei: „Tönkrement urak, félbemaradt egzisztenciák, jó családok hóbortos tagjai, akik a vármegye támogatására szorultak, itt találtak menedékhelyet. Nem is hívták másképpen a folyosó végén levő, nagy szobát, mint azilum.” Mind az életformaválság köréből való adalékok ezek, a vagyonvesztés alaptényeiről s annak következményeiről beszélnek, az eredendő életkeretek széteséséről és a kapkodó pótlékkeresésről hoznak hírt.

A sokatmondó külsőségek és az életmód belső övezeteiben elhelyezkedő életképi s jellemrajzi mozzanatok mellett nem kevésbé fontos az ábrázolásban az emberek gondolkodásának, önszemléletének, helyzettudatának jellemzése. Krúdy dzsentrí-figuráira kevésbé jellemző a gondolati igény, a gondolkodó képesség. A gondolat nélkül való, a tudatosságot nélkülöző létforma mélyeiből csak ritkán képes kiemelkedni a típus valamelyik képviselője, s akkor is nagyobb részt alkalmasszerűen. Így sem mellőzhető részletek a regényekben és novellákban a szereplők szórványos reflexív megnyilvánulásai, hiszen az elbeszélő az alakrajz és az életformafestés adalékaiként avatja őket a teljes ábrázolás elemeivé. A gondolatfutamok és reflexiótöredékek közös jegye, hogy az alakok

általuk önmagukról mondanak egyet-mást, vélekedéseket közölnek életükről, sorsukról, gondjaikról, vallanak szereptudatukról, jellemzik magát a társadalmi réteget, amelyhez tartoznak. A dzsentri-észjárás, a dzsentri-tudat jellege teremt rokonságot a különféle résztémákat érintő közlésegyeségek között. Liptay úr meglepéssel nyilatkoztatja ki, hogy „szerencsére a középbirtokosság ragaszkodni fog mindig ősei nemesi passzióihoz”, s így attól sem kell tartani, hogy kivész a világból az úri versenyek nélkülözhetetlen főhőse, az agár (*A kékszalag hőse*). Ónody Zita azt bizonygatja férjének, hogy a szabolcsi tájakon sohasem halt ki, éppenséggel teljes pompájában virult a nemesi virtus, az úrias gavallérság, a dzsentri-összetartozás mentalitása (*A tisztaeszleri Solyomosi Eszter*). Radics Mária a vagyon, az örökség fontosságáról elmélkedik, állítva, hogy „az embernek egyetlen célja” lehet a vagyonszerzés (*Palotai dílmok*). Pistoli egyszerre rezignáltan és rátarti göggel hirdeti a „mi valamennyien a történelemnek élünk itt, Magyarország északkeleti részén” tételét; mániákusan az ősökre hivatkozik, mint oly sokan társai közül, s a „nemesi címer” vélt rangjelző értékével kérkedik (*Napraforgó*). A *Valakit elvisz az ördög* keserű bohózatában szóhoz jutó két lesüllyedt figura — Szuki és Tinódi úr — a birtokos nemesség ügyéről folytat sajátos érvelésű polémiát. Egyikük arról beszél, hogy „valamikor a mostani középosztályból állott az egész Magyarország”, s most ennek a válságos helyzetű rétegnek „nincs se barátja, se pártfogója”, akikre pedig annyira rászorulna. Ebben az állapotban — így a fejtegetés — Alvinczi mentő terve nagy megbecsülést érdemel: „Talpra kell állítani ismét a magyar nemességet. Vissza kell vásárolni udvarházait, hétszilvafáit, kötelezővényeit, váltóit. Úrrá kell tenni ismét a dzsentrit, mert nélküle elpusztul Magyarország...” Méltó társuk lehet a gondolkodás illusztrálásában Pthrügyi Pál, aki úgy tartja, hogy a magyar középosztály „az ónodi országgyűlés óta megbénulva várja a feltámadást”. Ő is szóvá teszi a dzsentri „elhagyatottságát”, s fájdalommal konstatálja a haldoklás komor jeleit. Hasonlóképp érdekes betét lehetne a dzsentri-gondolkodás breviáriumában az a passzus, amelyben elmagyarázza Alvinczinek a széltében elterjedt váltóhamisítási ügyek motivációját és mechanizmusát. Amit pedig a regényben Patkó Bandi vigasztaló szándékkal előad a végképp elkeseredett „magyar Csicsikovnak”, úgy is értelmezhető, mintha a másképp látó fiatalabb nemzedék felelete volna mindarra, ami az öregek szájából a dzsentri-létről elhangzott. És végső soron ide vonhatók azok a viták is, amelyek a *Napraforgó*-ban Pistoli és Végsőhelyi — illetve az egyébként más témakörbe tartozó *Hét Bagolyban* Szomjas Guszti és Józsiás — nézetkülönbségeiből pattannak ki. Az öregek védelmezik a régi keletű, megcsontosodott dzsentri-életelveket, az idős generáció ideáljait; érvelésükből összerakódik a hagyományos dzsentroid szemlélet felfogásrendje. A más eszmék és koráramlatok hatása alatt álló ifjabbak több-kevesebb meggyőződéssel és elfogadtató erővel vonják kétségbe ennek a gondolkodásnak és eszmevilágnak az értelmét

s érvényességét; szavaikból a megmerevedett dzsentri életrendtől már elpártolt és messzire távolodott évjáratok és rétegek másfajta mentalitására lehet következtetni.

5.

A dzsentri-élet képviselői Krúdy megjelenítésében jórészt gesztusokban és allűrökben léteznek, pózokban tetszelegnek, nemigen élnek mélyebb érzelmi életet; tudatviláguk egydimenziós, létüknek másodlagos tartalma a lelki érzékenység, az elemző és értelmező készség, az élethelyzetek és létélmények iránti fogékonyság. A belső élet gazdagsága híján a megelevenítő jellemábrázolás nagyrészt az élethelyzeti mozzanatok, a gesztusok és attitűdök rajzára szorítkozik, az alakokra jellemző anekdotikusan különc vagy éppen triviális cselekedetek elmondására korlátozódik. A kúriák lakóival, a kocsmákban, kaszinókban, hivatalokban megforduló gavallérokkal ugyan nem egyszer furcsaságok esnek meg, többségükben mégis közhelyszerűen egzisztálnak, a dzsentroid életmód kliséibe záródva tengetik látszatérdekességű, elrekedt és tartalmatlan, kiüresedő és megmerevedő életüket. A körülményeken változtatni próbáló, a viszonyok és adottságok ellen támadó cselekedetre képtelenek. Alig találkozhatunk olyan jellemmel, aki mélyebben — netán drámai felfokozottságban — képes volna átélni az élethelyzeti feszültségeket és konfliktusokat. Krúdy dzsentri-típusai között majdnem teljesen ismeretlen a küzdő, vívódó, dilemmák szorításában őrlődő hős, a döntések választútjára került ember. Vannak ugyan értékkülönbségek a szereplők közt, de csak ritkán akad olyan szereplő, aki a maga kiváló külön-létével, nagyságával, a teljesség felé törekvő személyiségével válhatna emlékezetes jelenséggé. A többség életét novella-létnek is nevezhetnénk, abban az értelemben, hogy amit egy-egy figura az életből magába fogad, amilyen cselekvésre alkalmas, amennyire valamely történet részesévé tehető, az rendszerint nem terjed túl egy novella határain. Az alakok legnagyobb csoportja pusztán epizód szerepre tarthat igényt, novella-mértékű jelenéshez szerezhet jogot. Egy-egy novellát szentel a dzsentriről beszélő író a teremtett szereplők többségének, egyetlen novellisztikus történetbe tudja foglalni, amit valamelyik hőséről el kíván mondani. Dzsentri-ábrázolásának azonban nem ez a változat az egyedüli típusa.

Némelyik teremtményét többször, több művében is föllépteti az író, visszatérő alakokat is szerepeltet a különböző történetekben, s az ismételten elénk kerülő hősök akár külön együtttest is alkothatnak. Részben ehhez a csoportosuláshoz tartozhat, részben viszont el is különül tőle az a társaság, amely a család-történetek szereplőjeként lép fel az eseményekben. Krúdy szemügyre veszi a dzsentri-életkör egy-egy összefüggő képződményét, lazábban-szorosabban összetartozó alakulatát, s ennek eredményeként jön létre elbeszéléseinek egyik-másik sorozatában, azok szétágazó részleteiben s a távolból is egymásra utaló fejezeteiben számos családtörténeti kép, néhány láncolatos szerveződésű család-

rajzi krónika. A regények és novellák egy része nagymúltú és összeszövődésük révén szinte az egész vármegyében honos familiák élettörténetéből közöl fejezeteket. A szabolcsi dzsentri-családok sokaságából mindenekelőtt kettőt tüntet ki figyelmével az elbeszélő: a Gaálok nemzetségét és a Zathureczky-familiát, általuk mintegy modellt és mintát ábrázolva a familiáris kapcsolatok köréből. A Zathureczkyek családi kompániájából leggyakrabban talán „az öreg Zathureczky” tűnik fel (pl. *A bűvös erszény*, *Andráscsik örököse*, *Régi és új emberek*; s olyan novellák, mint a *Zathureczky tréfája*, *Hogyan veszett el a lengyel korona?*). Ő a nagy mulató, az „országgraszoló lump”, a „legnagyobb korhely”, a selyma csínytevő, az örökös tréfamester, akinek úgyszólván ez a főfoglalkozása, erről híres az egész környéken. Árnyékában ott látható a rokonság számos tagja. A „kisebbik Zathureczky” arról nevezetes, hogy „már semmije sem volt, csupán a macskanadrágja meg a dölyfössége., (*Andráscsik örököse*). Z. Mihály jellemképében az a meghatározó, hogy „élete nem volt egyéb a semmittevésnél” (*A tunya Zathureczky*). Z. Móríc egész vagyona elúszott, halálakor semmi nem maradt utána (*Egy sikkasztás története*). A férfiak méltó társának látszik Z. Herma, az „asszonybetyár”, akinek „késpenge-szeme egyszerre meglátta a férfiak szívét, gondolatát, bugyellárisát”; az amazon-királynő tüneménynek „kis, fekete bajusza volt, amelyet nem szégyellt, mint általában semmit sem szokott szégyellni” (*Az utolsó gavallér*). Hajdan Puzdoron, a „rongyos falucskában” a Zathureczky-kisasszonyok uralkodtak, de Szindbád látogatásakor (*Szindbád őszi útja*) már végzetesen elszegényedtek, magukra maradtak, s így fogadják a férfiakat, akik mind a pénzszerzés átlátszó tervével keresik fel őket. *A tisztaeszleli Solymosi Eszterben* Z. Gyula és egy másik nevezetes familia leszármazottja, Ónody Zita házasságáról esik szó részletesen. Az egész Zathureczky-családról alkalmasint a legtöbbet mondó összefoglalás *A csipkekendő* című elbeszélésben található, ahol néhány lapnyi krónikába van belesűrítve a hosszú családi történet, amelynek végpontján már úgy lézengenek az élve maradtak a roskatag kúriákban, mintha kísértetek, árnyéklények volnának.

Nem kevésbé érdekes adalékok vonulnak fel azokban a közlésekben, amelyek a Gaálok családtípusáról adnak képet. Az *Andráscsik örököse* című kisregény bemutatja a Buji nevű helyszínt, ahol együtt él a két népesség, a faluban „csak kétféle ember lakik: Zathureczky és Gaál”. A két családot nem hozza kapcsolatba az író, külön szerepelteti a Gaálokat, akikről főként novellák sorozatában mondja el közölnivalóit. Portrékat fest a legnevezetesebb családtagokról; sokszor szó esik a familia legendagyártó fellegjárásairól, végrendelkező rögeszméiről, fanatikus pereskedő kedvéről; jelenetek olvashatók az esküvői szertartásokról; bekerül a krónikába a nagy nemzetség szétesésének, szétszóródásának fekete lapja is (pl. *A hetedik szilvafa*, *Sárkány-vér*, *A Gaálok öröksége*, *A lord*, *A fehér lábú Gaálné*). A „híres Gaálok”, a „verekedő Gaálok”, a „képzelt és hiú Gaálok”, a „hiú képzeltében utolérhetetlen fajta”, a „hiúság, képzeltetés fátyolán át” nézte a világot és a körülöttük élő embereket

(*A híres Gaál kisasszonyok, A lusta Gaálok*) — mondja róluk az összegező jellemzés, jelezve, hogy volt közöttük „mindenféle fajta, mert nagy família volt az a Nyírségben”, de a sokféleségben is nyilvánvaló a rokonító lényeg, a dzsentroid sorsközösség, a lesüllyedés, a széthullás, a dekadens parazita-lét, a kiüresedés, a dzsentri-betegség, mely ebben a familiáris körben is szaporán szedte áldozatait.

Krúdy nem írt átfogó epikai formákba kívánczozó családtörténeteket, nem teremtett olyan regényalakzatokat, amelyekben egyetlen egységbe, sűrítő látomásba foglalhatta volna a népes nyíri dzsentri-családok életét. Ismeretanyagát elbeszélésekbe és kisregényekbe tördelte, részleteket rakott egymás mellé, metszeteket mintázott; ezek révén adhatott fragmentumokból összerótt képet a reprezentatív családtípusokról. A családrajzi látélet ily módon nem lehet tökéletesen egységes, teljességre törő és szintetikus; részlegesebb, mint amit a koncentráltabb elbeszélésmód képviselhetne. De ebben a korlátozottságban sem érdektelen vagy mellékes az információ; a Zathureczkyek és Gaálok mozaikos családkronikája is gazdagító egysége a dzsentri-tablónak.

Nem nagy — mint említettük — azoknak a dzsentri-alakoknak a száma, akik valamiképp szétfeszítik a novellaszerkezetbe zárható történet és jellemfestés kereteit, mert sorsuk különösségével, életútjuk rendkívüliségével, személyiségük arányaival alkalmasak lehetnek arra, hogy a magában álló elbeszélésben vagy novellafüzérben felépíthetőnél tágabb dimenziókat teremtsen köréjük az elbeszélő. Kivételszerűen mégis akadnak ilyenek a Krúdy-epikában. Némi megszorítással több regényről is szó eshetne ennek kapcsán, de közülük mindössze kettőt emelünk ki, talán a két legfontosabbat és legkülönlegesebbet, a *Napraforgó*-t és a *Kleofásné kakasa* című kisregényt. Mindkettő Krúdy dzsentri-ábrázolásának legjobb teljesítményei, legizgalmasabb eredményei között tartható számon.

A nyírségi dzsentri képviselőit ismerhetjük fel a *Napraforgó* két férfi főszereplőjében. Álmos Andor és Pistoli viselkedésén, életmódján, szerepjátszó létén látható a dzsentri-jel, bármennyire érvényesül is alakrajzukban a nagyfokú regényesítés, a színező és költőiesítő stilizálás. Mindketten különcök, igen különös lények, már-már „ködlovagok”, félig szinte irreális és jelképszerű tünemények, a valóságosság szintje fölé is stilizált jellemek. Ám a szembetűnő stilizálás sem bontja szét a karakter reális magvát, nem oldja fel a valósághoz-kötöttséget, nem semmisíti meg az életszerűséget. Álmos is, Pistoli is valósággal művészei a szerepalakításoknak, az önstilizálás nem mindennapi játékaiknak. Szélsőségesen egyénítettek, nem átlagemberek, létezésükben nem könnyen látható a tipikusság. Egyéniségükben töményen van jelen az elkülönítő, az egyedítő, a különböztető másféleség. Mindez azonban — úgy láthatjuk — nem teheti kétségessé, hogy közülük van a dzsentri-valósághoz. Megjelenítésükben ott van a dzsentri-probléma; igaz, nem szokványosan, nem közhelyszerűen, nem is közvetlenül, hanem inkább transzponálva és absztrahálva, a nagyfokú kü-

lönösség felé sarkítottan. Álmos Andor a „falusi gavallér”, a melankolikus „őszi ember”, aki excentrikus ceremóniákban leli kedvét, gögősen s „önkéntes és felfuvalkodott lemondásban” kíván élni, kivonulva az átlagéletből. „A méla, elcsendesedett, megvető magyar úr volt, aki semmit sem akar a világtól, mint egy zugot, ahonnan száműzve vannak a kellemetlen, tornászó új emberek.” Ennek megfelelően „A Tisza kanyarulatai között, egy szigeten húzódott meg, ahol kőfállal vonta körül életét és házát az emberek és tavaszi vizek elől.” Az ábrándos és életmegvető troglodita lakóhelye — a dzsentrí-kúria egy változata — „a halál, az elmúlás tanyája volt”. A menekülő s haldokló élet színtere ez, tökéletesen beillik abba a képsorozatba, amelyet Krúdy számtalan variációban festett az elhagyott, omladozó nyíri udvarházakról, nemesi lakhelyekről. Az ellenjátékosnak is vehető Pistoli egész mentalitása és életmódja sokban különbözik Álmos lárvaszerűen megdermedt életstílusától, egykedvűségétől, mélabús kedélyvilágától. Ő „a vármegye legnagyobb korhelye”, a „nyírségi Falstaff”, a „kóbor kalandor”, a farsangos mulatozások „állati kedvű” részvevője. Újságot nem olvas, leveleket nem bont fel, a hitelezők iratait gödörbe szórja a „dohos kurtanemes” — ahogy Maszkerádi kisasszony nevezi. „A félbolond földesuraság a régi Magyarországból maradt itt” — olvassuk róla, s ezzel a jellemrajzi tétellel vágnak egybe a figura önvallomásai, önjellemzései is, amelyek ugyan hamis retorikus zengettel s önvédelmi pátozzsal, mégis a diagnózis pontosságával szólnak a helyzettudatról, a társadalomtörténeti alapélményről s a félelemtől. „Mert mi valamennyien — szónokol pl. egy pohárköszöntő alkalmával a félelmetes »kutyaember«, a játékaiban is démonikus dzsentrí-Pistoli — a történelemnek élünk itt, Magyarország északkeleti részén. Mi utánunk már úgysem lesznek olyan ősi magyarok, mint amilyenek mi vagyunk. Kivesznek erkölcsaink, szokásaink, a faji nemességeink. Nem lesz már soká Magyarország. Az új, modern emberek kitologatnak bennünket őseink földjéről.” Ez a szemlélet jut érvényre abban az éles polémiában is, amelyet Pistoli Végsőhelyi Kálmánnal vív. A szenvedélyes vitában a konzervativizmus és a modernség, a régi és az új életfelfogás fedőnevei alatt a dzsentrí-eszményekről is szó van. A „dohos kurtanemes” megvetően beszél a modernségről, az „átkozott” új generációkról, az ország vélt romlásának okozóit látja bennük; indulatosan szónokol arról, hogy „szinte a nemzet megmaradása követeli, hogy a férfiak konzervatívok és ósdiak legyenek”, s egyedül abban lát némi vigaszt, hogy „szerencsére még van egy-két tisztességes ember Magyarországon, aki tiszteletben tartja az ősi virtusokat”. Voltaképp benne is eme „ősi virtusok” egyik utolsó mohikánját, eltorzult életű képviselőjét láthatjuk. A maga monumentális szereplésével, haláltáncot járó szertelenségével, kóros látszat-vitalizmusával a „nyíri pajkosok” származásrendjébe tartozik. Féja Géza találó szavával: ő „az úri romlás summája”.²¹ A dekoratív-stilizáló effektusok rétege nem fedi el

²¹ Féja Géza: i. m.

a valóságos dzsentri-agóniát. Krúdy már-már irreális méretekig növeszti a rendkívüli kreatúrát, ám ez az átrajzolás sem tünteti el azokat a kifejező jellegzetességeket, amelyeket tapasztalati és hitelesen reálisnak érezhetünk az egyéniségben és az élettörténetben. Ebben az összetettségben nemcsak rendkívül különön-magát képviseli Pistoli, létében meglátható a társadalmi érvény, az egyénin és egyedín túlmutató élettény és valóságjelleg is. A két főalak — s kivált Pistoli — megformálásával tehát a dzsentri-világ nyírségi formájának tablójá-hoz kapcsol egy roppant érdekes fejezetet Krúdy. Olyan modellt alkotva, amelyben teljesen egyénien ötvöződik a líra, a regényesség, az esztetizáló stilizálás és a valószerűség elve, az empirikus szemlélet. A szintetizálás regényírói művészetének egyik diadala.

A *Kleofásné kakasa* kapcsolódik is a *Napraforgó*-hoz, ugyanakkor el is különül tőle, mert önálló és nagyrészt más változatát adja a dzsentri-témának. Először — az indításban — a „másvilágról” rejtélyes módon, csodaszerűen „visszatért” Pistoli-fantom-alakja bukkan fel a kisregényben. Az emberkerülő, végletesen kiábrándult, teljes magányba zárkózó különöncnek ezúttal az a legfontosabb szerepe, hogy végighallgatja az Ingerli csárdában egy furcsa sorsú asszony élettörténetét. Az igen különleges történet több szempontból is nagyon érdekes; témánkhoz olyképpen kötődik, hogy az elbeszélésben egy dzsentri-család történetének az összefoglalását kapjuk. A szülők élete kevésbé tér el az átlagostól, kevesebb benne a rendkívüli, az extrém. „Szüleim nagyravágyó emberek voltak, és származásukra oly büszkék, mint a spanyolok” — halljuk a mesélőtől. Az előkelősködő anya „csodálatos történeteket mondott... családja gazdagságáról és hatalmáról”. Az atya — törvényszéki telekkönyvvezető — már zálogba adta a címet és a nemeslevelet, városvégi lebujaokba jár kuglizni, váltókat hamisít, hajnalonta piszkosan, gyűrötten tér haza, az italnak adta magát; végül adósságai miatt öngyilkos lett, úgy távozott „kishalmi és nagyhalmi N. Aladár az élők sorából, amint egy úrhoz illik”. Az „előkelő családból” származó lány kálváriája azzal kezdődik, hogy férjhez adják egy részeges mérnökhöz, aki hamarosan elkergeti. A fiatalasszony előbb özvegységre jutott anyjával vetődik ide-oda, majd egyedül kalandozik az életben; rossz sorsa olyan gyanús egzisztenciákkal sodorja össze, mint a „szent Sziráki”, a kalandor lírikus vagy Susik, a vándorszínész. A dzsentrilány bejárja az országot, sőt Bécsben is megfordul, rászokik az italra, mostoha körülmények között tengődik, sokféle foglalkozással kísérletezik. Nem alaptalanul mondja hát a kalandjait szkeptikusan hallgató Pistolinak: „mindent megpróbáltam az életben”. Az élettörténetében a rendkívüliség uralkodik, meghatározó szerepe van a szélsőséges regényességnek. Olyan életrajz áll össze, amely a mélyvilágba vezet, az élet alanti régióiba kalauzol, eltorzult és nyomorult életeket tesz láthatóvá. Maga a főszereplő is ebbe a körbe tartozik, erre lehet példa, hiszen az ő életútja is egyre lejjebb ível, az értelmetlenségbe tart, a dekadenciát illusztrálhatja. Az élet eltorzulásának mélyrétegeiről is sokat tudó Krúdy formál ebben a kisregényben történetet, és te-

remt személyiségportrékat. A szokványostól élesen elütő dzsentriregényként olvashatjuk a *Kleofásné kakasá-t* — s leginkább ebben hasonlít a *Napraforgó-ra* is. Szorongató látomásba foglalja a dzsentri-témát, végigkövetve egy életutat, mely a mélybe visz, végeredményben el is távolodik az eredeti dzsentri-életközegtől, noha az ábrázolás eredetében attól elválaszthatatlan. Az epikusi vállalkozást nem utolsósorban az teszi érdekessé és eredetivé, hogy Krúdy az asszony-sors ábrázolásában — Bori Imrét idézve — „összekapcsolja a dzsentri társadalmi züllésének, anyagi szegényedésének a történetét a szerelmi élet prostituálódása folyamatával”.²² A rendhagyó személyiségtörténet sötét mélységekbe hatoló megjelenítését nem választja el a dzsentri-valóságban működő törvények kifejezésére hivatott regényalkotó rétegektől. Összekapcsoló és ötvöző törekvés érvényesül tehát ebben a dzsentri-szemléletben — egyébként ez is emlékeztet a *Napraforgó* alkatára —, és a kép a különböző területek igen merész együtt-látatásától lesz feltűnően különös, termékenyen és izgatóan szabálytalan, a dzsentri ábrázolástörténetében — nemcsak Krúdy művészetét tekintve — újdonságot hozó.

6.

A dzsentri történetét áttekintő regényíró pályájának utolsó periódusában több kísérletet is tesz a lezáró mérlegkészítésre, a diagnózis kiterjesztésére és a végső ítélet kimondására. Az ide tartozó regényekbe belefoglalja minden tapasztalatát, új nézőpontokból méri fel a nyírségi dzsentri-világ tartományait, végleges érvénnyel csinálja meg a leltárt. Három regény alkotja a dzsentri-krónika nagy epilógusát, berekesztő fejezetét: a *Valakit elvisz az ördög*, az *Etel király kincse* és *A tiszaezlári Solymosi Eszter*. Mindegyik önmagában is fontos állomás, összetartozásuk pedig fel is fokozza jelentőségüket, egybehangzásuk erősíti az üzenetet.

A *Valakit elvisz az ördög* a dzsentri megmentésének egyik kísérletét beszéli el. Alvinczi vörös postakocsija jelenik meg a Nyírségben, s hamarosan elterjed a hír, hogy a nagyúr a hamis váltók felvásárlásával kíván segíteni a bajbajutott atyafiakon. Meg is kezdődik a sereglés, Alvinczi színe elé járul mindenki, „aki a lábát mozgatni tudja”, és mindenkinek „tele van a zsebe régi pöriratokkal”. A „nagy jótevő” az Európa fogadóban, illetve a környéken tett szemlék alkalmával megismerkedhet a dzsentri „prominens” képviselőivel — a Pthrügyi Pál, Virágh Elemér, Ispányi úr, Kazáni kapitány, Keszei, Szuki úr féle kreatúrákkal —, beleláthat gondolatvilágukba, szándékaikba, erkölcsükbe, életfelfogásukba, önfenntartó manipulációikba, s az élmény mind nyomasztóbb, mind kiábrándítóbb. Egyre inkább nyilvánvaló lesz a próbálkozás hiábavalósága és lehetetlensége. Alvinczi fokozatosan kedvét veszti; a delikvenseket, a díszpéldányokat látva teljesen elszomorodik és kiábrándul. A „sok hitvány ló-

²² Bori Imre: Krúdy Gyula „nagy évtizede” (A *Fridolin és testvérei* [1976] c. kötetében)

kötő” élettörténetét hallgatva azon kell tünődnie, hogy „nem így gondolta ő a nemzetmentés munkáját”. Felgyülemlik benne a keserűség, elfogja a csömör, úrrá lesz rajta a csalódottság. A benyomások egytől-egyig lehangolóak, hogy egy idő után a segítségre lesőkkel való tárgyalásait ingerülten félbeszakítja, majd kirobban belőle az indulat, az ítéletmondó monológ, a kíméletlen vád-beszéd: „ – Hát ez volna az a magyar középosztály, amelyet én megmenteni akarok: Ezek a cégéres gazemberek?...” Nagy tirádákban zuhognak a vád és a számonkérés érvei, és hiába veti közbe enyhítőnek szánt érveit a kíséretében levő, hozzá vonzódó Patkó Bandi, Alvinczi hajthatalan és csillapíthatatlan. „El kell innen mihamarabb utazni!” – dönt megfellebbezhetetlenül. Mielőtt eltűnne a vidékről – „ – Rossz végzetem hozott e tájra” – dörmögte –, az egyik nemesi házban tett látogatásakor még egyszer olyasmivel kell találkoznia, amitől addig jócskán megundorodhatott. Ugyanis a vendégfogadó élelmes özvegy „jó pénzért” fondorlatosan rásóz a nemzetmentőre „egy csomó marhalevelet” férjének „hátrahagyott iratai” közül. Ezzel az epizóddal végképp lezárul a különleges akció, a kiábrándító nyíri körút, mely drasztikusan megtépázta az illúziókat, eloszlatta az alaptalan ábrándokat. Hiszen maga Alvinczi is egy fantaszta ábránd, egy anakronisztikus rögeszme, egy eszelős gondolat kísértetszerű „kődlovagjaként” játszotta el szerepét, kísérte meg a képtelen vállalkozást. A vékonyka cselekményű kisregényt elsősorban a remeklő alakrajz, az éles rajzolatú portrészor teszi elevenné és gazdaggá. A jellemábrázolás metszően szatirikus vagy legalábbis kegyetlenül, leleplező módon ironikus. A felvonuló dzsentri-figurákban a bemutatás semmi vonzót nem jelezhet. Az életpéldák szorosan együvé tartoznak az értéktelenségben és a mélyre hullottságban. Ijesztően eltorzult, felbomló, szétmállott életeket látunk; a hanyatlás, a züllöttség, az agonizálás kórjelei látszanak mindenfelé. Semmi nem enyhíti, nem közömbösíti a szatíra keménységét, az összkép lehangoló sivárságát és komorságát. Vigasztalan a látélet. Csak a tájlatomás, a beiktatott Nyírségvallomás jelenthet némi ellenpontot a sötétségben. Nem a „nyíri pajkosok” anekdotákkal, bohém allűrökkel, színekkel és játékossággal is ékes dzsentri-világa ez. Szintelen és kopár, kedélytelen és nyomasztó régió, a romlottság és a betegség tenyészik benne. Csalók, veszedelmes svindlerok, botrányhősök, paraziták, kocsmatöltelek, kártékony svihákok, bűnözők bújnak elő a kúriákból. Az elszegényedés a végpontig jutott. A tönkrement birtokosok gátlástalanul csálnak és űzik a váltóhamisításokat. Teljes a morális dekadencia: senkinek nincs büntudata vagy lelkiismeretfurdalása; életelv a felelőtlenség, a tekintetnélküliség, az erkölcstelenség. Az ábrázolás szerint minden tekintetben egyértelmű és nyilvánvaló a süllyedés, a pusztulás, a széthullás, az életforma felbomlása. A *Valakit elvisz az ördög* dzsentri-ábrázolásmódjának iróniája „gogoli szatirává erősödik”.²³

²³ Czine Mihály: i. m.

Az *Etel király kincse*-ben is mentési akcióról van szó, s ha ez a kaland részben más jellegű is, nem kevésbé különleges, mint az előbbi kisregényben elbeszélte. Ebben a történetben Szabolcs vezér — „egy úriember a tizenkilencedik század végén és a huszadik század elején” — nagy kalandra indul a vármegyei tájokról, „a mondabeli kincsek feltalálása végett kelt útra a vele egyívású, hasonló gondolkodású férfakkal”, a kincskereső utat „a mostani szegény világnak a megváltására” szánva. Sok habozás és halogatás után Szabolcs vezér végül is belátja: „— Itt van az idő, hogy megmentünk az úgynevezett hét szilvafás magyar birtokososztályt!” A nyíri útrakeltek kised serege először egy miskolci fogadóban köt ki, s jellemző, hogy a vendégfogadós eleinte vándorkomédiások kompániájának nézte a csoportot. A nyírségi „vitézek” meglepészenek a szállodában, s ott-tartózkodásuk során nem tesznek mást, csupán nagykedvűen esznek, isznak, korhelykednek, dzsentril-stilben adomáznak, időnként a kincsről váltanak szót, ezenközben gyorsan elverik az útipénzüket, s az ínségben Szemere Miklóshoz — alias Alvinczi — folyamodnak pártfogásért, anyagi támogatásért. A továbbindulás előtt még hun lobogóról gondoskodnak, mert a vezér azt tartja méltónak, ha „valódi hunok módjára” vonulnak be „a nemzet fővárosába”. Nem csoda hát, hogy a „Huj, huj!” kiáltásokkal érkező maskarás népet ez a megjegyzés fogadja Pesten: „— Valami komédia érkezett a városba!” A „régii nemesi kúriához hasonlatos” Arany Sasban lesz a „hunok” kvártélyja. Szabolcs vezérnek „elegendő volt egyszer megmutatkoznia”, hogy elterjedjen, milyen ügyben jár hadi népével errefelé. A Pest megyei alispán, az Arany Sas-asztaltársaság elnöke közhírré is teszi: „— Jeles dologban fáradozik, Attila kincsét keresi a pusztuló dzsentril megmentése céljából.” Az ámokfutó kincskeresők jól érzik magukat a nekik való közegben, semmiféle munkára nem gondolnak, mulatozással ütik agyon az időt. Vezérükkel együtt bolyonganak a városban, majd magára hagyják az akció irányítóját, aki óbudai kalandokban vesz részt, majd Szemere révén a nevezetes Pilisy Rózával is megismerkedhet. A kapcsolat eredményeként eljut a „madame” falusi birtokára is, a „nagyvilági demimonde” azonban hiába csábítja el híveitől a kincs-legendával övezett vezért, ő végül megszökik a szerelmével delejezni akaró és a kincs titkát is megtudni remélő asszonytól, s a kincskeresés eszelős ötletét is feladva, hazamegy oda, ahonnan a kalandra elindult, s készülődik a halálra. Róza asszony panaszos levélben számol be a történetéről régi barátjának, a nyugalmazott őrnagynak, aki viszont ekképp nyugtatja meg és oktatja ki a csalódott asszonyt: „Az ön kétségbeesésével szemközt határozott szerencsének nevezhetem a kincsásó eltűnését, mert az ilyen emberek betegség-hordozók, akik járványt hordanak magukkal, amellyel megfertőznek mindenkit, akiknek a közelébe jutnak. Ezek az emberek a boldogság bacillusait hordják magukkal és észrevétlenül beoltják mindazokba, akikkel szót váltanak a maguk örülségéről.” Így hát az „argonauták” extrém vállalkozása, gyermekded módon infantilis és felnőtt módon bornírt elképzelése csődöt mondott. Az akció merő képtelen-

ség, komikus és szánalmas, a részvevők az egész kincskutató játékot inkább csak dzsentroid allűrökre alkalmat nyújtó lumpolási lehetőségnek, korhelykedési ceremóniának tekintik, miközben tudják, hogy az úri élet maradvékaira korlátozódó nincstelenségből menekültek el. Szertartásos „harmadik honfoglalásuk” — értsd: elvergődésük az Arany Sas fogadóba — siralmas komédia csupán; ahogy Szauder József jellemzi, „az egész út hangulata s jelentése az utolsó mulatozásra induló korhelyek kirándulása és az anakronisztikus vitézi kavalkád között hullámzik”.²⁴ Az elbeszélte történet ironikus-szatirikus hatóelemekre épített komikai játéknak tekinthető, hiszen a jelenetezés, az alakrajz, az eseményszöve és az elbeszélői közlések hangneme egyaránt az átható ironikus-ságot és a szatirizáló célzatot teszi jellegadóvá. Mindvégig érezteti Krúdy a történet képtelenségét, szinte irreális anakronizmusát, a fellegjáró szereplők létmódjának szélsőséges különösségét, a valóságosság kereteit is szétfeszítő extremitását. „Minden alak, minden helyzet egyszerre valóságos és fantasztikus”²⁵, az ábrázolásban is keverednek a groteszk fantasztikum, a nyilvánvaló irrealitás és a tapasztalati, valószerű élettények rétegei, megteremtve a szemléleti formák összetettségét. Mulatságos és ijesztő valóságot tükröz a regény kevert formarendszere; felnagyítja, erősen stilizálja és transzponálja a tapasztalati valóságélemeket, s ezzel a módszerrel tudja sugalmazni a bemutatott világ torz voltát, életszerűségében is tagadhatatlan kísértetszerűségét, a dzsentriéletben a kísértetjáték jelleget, a vígjátéki-tragikomikai elfajulást. A nevelésben feltűnik a torz, az abszurd, a végletesen fonák, a groteszk — miként a *Valakit elvisz az ördög*-ben is tapasztalható volt. Akomikum nem rejti el a haláltánc látványát, a maga sajátos deformáló hatóemeivel éppenséggel felfokozza annak képzetét. Nincsenek az *Etel király kincse*-ben a dzsentri dekadenciáját értelmező narrátori kommentárok, tételes elemzések, társadalomtörténeti szempontú fejtegetések, közvetlen bírálatot fogalmazó reflexiók — de a szemlélet és az írói magatartás, az egész ábrázolásmód olyan jelentést közvetít, ami nyugodtan értelmezhető félreérthetetlen ítéletnek, ironikus-szatirikus leszámolásnak. Mintha a valaha volt nemesi osztály történetének vígeposzba való utójátékát, végérvényesnek vehető keserű epilógusát, tragikomikus jelenet-sorát láthatnánk egy képzeleti színpad kifejező díszletei közé állítva.

A harmadik példa, *A tiszai Solymosi Eszter* elsődlegesen nem dzsentri-regény, hanem tényszerű krónika, de a 80-as évek elejének vármegyei közszellemét és atmoszféráját érzékeltető író szükségképp eljut azokhoz a figurákhoz, valóságmozzanatokhoz, életmódelemekhez, amelyek valamiképp a dzsentriség jelenlétét teszik nyilvánvalóvá. A „nagy per” dokumentumregénye az események felidézésébe belefoglalja a vármegyei dzsentri-közeg megannyi jellegzetességének rajzát, a szabolcsi dzsentri életére és gondolkodásmódjára jellemző

²⁴ Szauder József: Bevezető (a *Valakit elvisz az ördög* [1956] c. kötetben)

²⁵ Szauder József: i. m.

sajátosságok ábrázolását. Leírások, jellemrajzok, reflexiók részleteiből áll össze a kép, amely a dzsentriőről is érvényes megfigyeléseket sorakoztat fel. Ott nyüzsögnek a szintéren az írások, hivatalnokok, „tiszamenti birtokosok”, az Ónody, Péczely, Recsky, Zathureczky-féle alakok, olyan kétes egzisztenciák, akik már hitelezőkkel sem törődnek, begubóznak kedvetlenségükbe, belenyugodtak sorsukba, s most a hercehurcában hirtelen megélnék, magukra veszik a dicstelen szerepeket a hecckampányban. Hallunk az agarászatról, olyanokról, akik nem is igen törődnek mással „valami komolyabban az életben”. Értesülhetünk a különféle önvigasztaló és kérkedő legendákról, amelyekbe még belekapaszkodnának a menthetetlenül lefelé csúszók. Némelyek ábrándosan és megszépítő módon elmélkednek a Szabolcsban élő „magyarfajtáról”, amely — úgymond — „nemes virtusaiban még a legjelesebb magyarok között is mindig első volt”, mert — így a legendázás — „minden ravaszság, huncutság, gonoszság nélküli”, „a szívét, lelkét, a boldogságát osztotta meg a magyar úriember a hozzá hasonlóval, a pénzről nem is beszélve”. A tárgyaláson látható a felvonuló vármegyei nemesség: „Ez a nemesség jelentette a magyar úri középosztályt, amely még akkoriban falvakon, tanyákon, régi birtokainak maradványain lakott. Legalábbis annyian jöttek el, mint az elmúlt ősszel az agarászbálra, azzal a különbséggel, hogy az agarakat és urasági cselédjeiket otthon hagyták.” A vérvádi per drámáját elbeszélő Krúdyt egyáltalán nem mellékesen érdekli az események közege, a tönkrement és kisiklott sorsok természetrajza, maga a társadalmi milió, annak működésmódja, veszedelmes torzultsága, vagyis a táptalaj és a tenyészet, a provinciális elvadultság, az úri hivatalnokság és birtokosság már ekkor oly nyilvánvaló dekadenciája. Úgy rekonstruálja az eseménytörténetet, hogy közben a dzsentri elkárkozásának fekete krónikájából is megír egy fejezetet. „A kezdeteit ábrázolja egy világ pusztulásának, egy megállíthatatlan folyamatnak, amelynek során megválthatatlan »holt lelkekké« mállik szét a történelmi osztály. A tiszaezlári per körüli évek provinciálmusa nem vigasztalan még teljesen, még fel-felvillannak benne a reformkor és 1848 egyre halványuló fényei, amelyek a *Valakit elvisz a ördög*-ben Alvinczi Eduárd útját már nem képesek megvilágítani. A hanyatlás tendenciája azonban már élesen kirajzolódik a *A tiszaezlári Solymosi Eszter*-ben...”²⁶

Mindhárom kései regény a nyírségi dzsentri-létről adott kimerítő látlet részé, sokban hozzájárul a mind mélyebb rétegekig hatoló diagnózis teljessé tételéhez. A bennük megformált világ tanulmányozása még nyilvánvalóbban tudatosíthatja az olvasóban a tényt, hogy Krúdy az eddig áttekintett fejezetekben visszatérő módon a nyíri-szabolcsi közegből merítette epikai anyagát. A regényekben és novellákba foglalt élmények forrásvidékéről rendelkezésünkre áll egy különlegesen fontos írói vallomás is, amely a reflexív-gondolati összefoglalás módszerével sűriti össze mindazt, amit az elbeszélő a művek sorában a

²⁶ Fábri Anna: Utószó (*A tiszaezlári Solymosi Eszter* [1975] c. kötetben)

megjelenítő ábrázolás eszközeivel mondott el a nyírségi dzsentirről. Az *N. N.* című lírai önéletrajz-regény egyik nevezetes részéről (A kétlábú tücsök) van szó, arról, amelyet megvilágító és magyarázó értékű háttérrajznak is tekinthetünk. A Nyírségről beszél az emlékező, visszatekintő narrátor: „Ez az álmos, álmodozó, ködös, szeles, egyhangú vidék nagyon alkalmas arra, hogy magányos embereket neveljen, akik félig elvadulva, eldugaszolva, megecetesítve eldegélik napjaikat. A Nyírség az a hely, ahol legtovább volt agaruk és vizlakutyájuk a tönkrement gavalléroknak, és ahol mindig-mindig emlékeztek a régi uraságra, elkótyavetyélt tekintélyre, ősi birtokra és fennhéjázó nemességre. Itt mindenki a múltjából akart megélni. Abból, hogy valamikor volt valami az apja vagy nagyapja. Furcsa, hetyke, legénykedő, virtuskodó Magyarország itt hortyogott, ásítózott, unatkozott, dologtalankodott, nyomorgott legtovább. Máshol már beletörődtek az emberek, hogy vége a régi világnak, dolgozni, tanulni, igyekezni kell, hogy megélhessünk. A Nyírségben még mindig a követválasztást várták, a takarékpénztár körül sompolyogtak értéktelen váltókkal, az öregek a fiak házasságától remélték sorsuk jobbrafordulását, vagy egy százesztendőös családi per eldőlését. A fantasztikus tervek, légvárak, szépen kicirkalmazott remények, édesded ábrándok jól kifejlődtek ezen a mocsaras, ködös, szegényes, kidőlt-bedőlt tájon. Mintha mindenkinek reskontó lett volna párnája alatt, amelyet egyszer okvetlenül kihúznak. Alig jutott eszébe valakinek, hogy dolgozni is kellene. Legfeljebb a vármegyét nyomorították meg, mert hisz övék volt a megye. Szélmalmok mutogatták csonka vitorláikat a láthatáron, mint a vármegye régi hatalmát. Agarászbálokat tartottak, de egyik-másik zsidó birtokosnak jobb agara volt már, mint az elnöknek. Kártyáztak, ittak, vetélkedtek, cifra kocsin jártak, hajdút tartottak, párbajoztak, hangosak voltak kurjantásaik, de már mindenki tudta, hogy vége a régi világnak.” Az 1919 telén írt kisregény táj- és életlátomása — melynek előképét egyébként már a *Pesti levelek*-ben olvashatjuk — három évvel korábbi lírai-emlékező *Nyírség* című kis írásban is megtalálhatjuk — a dzsenti-téma eredetét és jelentőségét, nagy részeseését és folytonos jelenlétét is segít megérteni; az élménykör személyes gyökereire világít, a szakadatlan érdeklődés, az állandó érdekelttség motívumait is fölfedi.

A dzsenti-téma Krúdy epikájában jelentékeny részben tájhoz-kötöttséget jelent. Az írónak legtöbb élménye, legközvetlenebb tapasztalata a nyíri világról volt. A fiatalkori emlékanyagot vitte magával. Töményen kapta a valóság-élményt, amelyben talán épp a specifikus révén, az átlagos felnagyítódása révén nem volt nehéz az általános érvényűre következtetni, a törvényszerűt megérezni. Ezen a vidéken nem szórványosak, s nem esetlegesek voltak az élettények, hanem koncentráltak és kiterjedtek, s talán épp ebből eredhetett megkötő és ösztönző hatékonyságuk. A különösben, a sűrített tünetekben, a szokványos formáktól elütő jelenségekben élesebben rajzolódhatott ki a lényeg. A nyíri tájék — mint valami konzervált tenyészet, különleges rezervátum — sűrítve kínálta a benne élőnek, a megfigyelőnek az elraktározhatót. A nyírvidék —

a Krúdyé mellett, annak részben rokonaként a Kaffka Margit epikája is tanúsíthat róla — nagy gyűjtőhelye és színes panoptikum volt a dzsentri-életeknek. Mozdulatlan peremvidék, amely a koráramlatok szélén helyezkedett el, elszigetelődött, lemaradtan magába zárkózott, védekezően és változásra képtelenül megmerevedett. „Amikor Krúdyval kapcsolatban a nyírségi dzsentriről beszélünk — írja Katona Béla —, nem akarjuk azt állítani, hogy az gyökeresen más lett volna, mint a más vidéken élő. Természetesen jellemzőek voltak rá mindazok a vonások, amelyek általában alaptulajdonságai voltak a dzsentrieknek, de a század végén és a századforduló elején sehol sem voltak már talán olyan tisztán, olyan sűrített formában megtalálhatók... a dzsentri-típusok, mint éppen a Nyírségben.”²⁷ Az ifjú Krúdy ebben a dimenzióban lehetett otthonos élménygyűjtő, az itt föllelhető tarka és sűrű anyagot vitte magával akkor is, amikor térben és időben messzebb távolodott ettől az életkörtől. Érthető tehát, hogy a későbbi feldolgozások során az alaptéma lokalizálása mindennek előtt a nyíri szinterekre való visszatérésekben nyilvánul meg. A témaválasztás tájválasztással is együtt jár, s a választott szintér legtöbbször a Nyírség. Egyfajta regionalizmus ez, ragaszkodás az egyetlen, az eredeti helyszínhez, annak körülhatárolt teréhez, s mindahhoz, ami ebben a körülhatároltságban és zárt-ságban tanulmányozható. A témának igen erős a táji vonzata. Krúdy mindennek fölött a szabolcsi dzsentri novella- és regénykrónikása; a vidéki, a „mezei” birtokosságnak ez a rétege kerül az ábrázolás változatainak középpontjába. Más perifériákra nemigen terjed ki az elbeszélői figyelem és érdeklődés. Ha máshová tartozó figurák bukkannak fel a történetekben — pl. Sáros megyei gavallérok —, ők sem maradnak meg eredeti tájhazájukban, többnyire Szabolcs vármegyébe vezet az útjuk, ott lehetnek részesei az eseményeknek, a „nyíri pajkosokkal” kerülhetnek kapcsolatba, közéjük vegyülnek.

7.

A dzsentriről szóló Krúdy-írásokban egyértelmű a nyírségi régió elsődlegessége, ám kizárólagos, egyetlen övezetnek mégsem tekinthető. Az ábrázolás megmutatja, hogy a peremvidéki dzsentri jórésze megmaradt a maga provinciájában; a Nyír zugaiban — falvakban, tanyákon, kisvárosokban — meghúzódva élte át a süllyedés életfolyamatait, ott virtuskodott, télenkedett, mulatozott, kalandorkodott, agonizált; nem mozdult a romos udvarházakból, ősi kúriákból. Ugyanakkor arról is szólnak a dzsentri-történetek, hogy a „végzett” birtokosok némelyik csoportja elhagyta az ősök földjét, elmenekült a pátriából; részint más vidékeken próbált szerencsét, s legnagyobb részt a fővárosba áramlott. Ezeket az utakat, sorsokat követve jelenhetnek meg a művekben a pesti helyszínek. A „mezei” dzsentriből rekrutálódik ebben az új és másfajta életkö-

²⁷ Katona Béla: Krúdy és a Nyírség (i. h.)

zegen a városi dzsentri, mely őrzi az eredetet; kapcsolataiban, magatartásában s nosztalgiaiban hordozza a vidékiség jegyeit, át akarja menteni a dzsentroid életformát, s egyúttal hasonulni is szeretne a változott feltételekhez, a helyzetváltásból adódó lehetőségek kihasználására törekszik. Ez a kettős kötöttségben élő csoport valamiféle átmeneti alakulat, keverék képződmény, valójában torz jelensége a nagyvárosi létnek, szembetűnően anakronisztikus réteg; leginkább abban jellegzetes, hogy létezésével a nemesi élet sajátságos eltorzulását illusztrálja és reprezentálja s ekként is a lényegi változás képességének hiányát igazolja. Bebizonyosodik, hogy a városi dzsentri sem tud megújulni, a polgárosodás kényszerfolyamatába beilleszkedni; legfeljebb némely külsőségekben asszimilálódik, pesti életmódjával is fejlődésképtelenségét bizonyítja. Azt is érzékelteti Krúdy, hogy főként a városias közegben tenyészik az alja-dzentri, az áldzentri, a kvázi-dzentri típusa, amely egyenesen taszító karikatúrája, veszedelmes torzulata és rossz utánpótlása a nemesi tradíciókat úgy-ahogy még tovább örökítő birtokosi osztálynak, a „történelmi nemességnek”, a gazdálkodó dzsentrinek is. A Pestre tóduló, a pesti színtereket megszálló csoportok rajza — az alaptéma „a dzsentri Pesten” variációja — a szociológiai rétegezettség felől nézve is számottevő gazdagítója a Krúdy-adta összképnek, a teljes ábrázolásnak. Amit Krúdy a pesti dzsentriről elmond, nem lényegtelen kiegészítése a nyíri dzsentriről szóló közlésének.

A bűvös erszény című kisregény cselekménye jórészt nyíri tájakon játszódik, de a dzsentri-életéről adott képnek fontos része az a fejezet is, amely elvezet a nagyvárosi közegbe, ennek metszetével egészítve ki az életmódábrázolásokat. Pestre sodródott a Fátyol-família, itt szegényedett el végképp, messze esve a régi úriasszony életétől. Krúdy kitűnően jellemzi — leírásokban, életképekben, portrévázlatokban — a jellegzetes családi együttest, az általánosabb érvényességűt is jelezve. A frappáns családkrónikát beállítja abba a perspektívába, amelyet az átfogó folyamatleírás tartalmazó reflexiók sorozatával iktat az elbeszélésbe. A legjellemzőbb részletek így rögzítik a vidéki eredetű dzsentri történetének évtizedekre terjedő fordulóit: „Fátyolék amolyan elszegényedtek, vidéki urak voltak, akik a szegénység elől menekültek a vidékről a fővárosba. Abban az időben, amikor a vidéki úri osztály rohamosan kezdett tönkremenni, a forradalom utáni időben, minden tönkrement családnak egy a reménye: a főváros. Budapest ígéri a megélhetést, a boldogulást, a jövőt. A férfiak hivatalhoz jutnak, pompás, kényelmes hivatalhoz — mert ugyan kinek találták volna ki a jó hivatalokat, ha nem az elszegényedett nemesembereknek? Az állam tartozik gondoskodni arról az osztályról, amelyet ezer esztendő óta az államfenntartó osztálynak neveznek. A vármegye már megtette a magáét, most az államon a sor, hogy honorálja az ősök érdemeit az unokáknak adott kenyér formájában... Jöttek-jöttek sorban a vidéki famíliák, és elárasztották Pestet. Egy darabig hűségesen ápolgatták a reményéseket, amelyeket a poggyászukban hoztak, a férfiak várták a nagy hivatalt, a leányok a milliomos kérőket, az

asszonyok a selyemruhát és ékszert, amíg lassan-lassan lekopott róluk a falusi szín, a falusi színnel együtt elhagyogatták kedves szokásaikat, a mulatságkedvelést, vendégeskedést, úrhatnámságot, és beleszürkültek a pesti flaszterbe.” A részletekről, a változásokról, a hasonló és eltérő típusú esetekről regények és novellák sorában esik szó.

Ellepek a színtereket a léhűtők, az ingyenélők, az ügyeskedő szélhámosok. Péter Pál, a *Palotai álmok* hőse, a későbbi leányszöktető a dzsentri aranyifjak jellegzetes életét éli Pesten. „Foglalkozására nézve semmittevő volt”, naphosszat az „Arany Golyó”-hoz címzett másodrangú szállodában tartózkodik, ahol szobát bérelt abból a pénzből, amelyet az anyai örökségből szerez. Enervált tétlenségében csupán az nyugtalanítja valamelyest, mi lesz, ha elfogy a pénz. Semmivel nem törődik, egyedül a szállodai nyugalmat félti, az életformát szeretné prolongálni. „Péter Pál talán a leggazdagabb ember lett volna a világon, ha valamely szerződést köthetne a sorssal, hogy az Arany Golyó szürketapétás, ósdibútorzatú szobájában (honnan nem hiányzott a csizmahúzó és a gyertyakoppantó sem) halála napjáig békében lakhat, keskeny és kemény ágyában gondtalanul heverészhet, a sárga függönyt félrevonja, és régi újságait csöndben olvasgathatja.”

Az *Etel király kincse* kompániája a groteszk vígposzi kaland sorozat utolsó színhelyén, Pesten is megtalálja a neki való kvártélyt, ahol úgy érezheti magát, mintha az elhagyott otthoni miliőben volna. Az Arany Sas ez a hely, a „különös, régi fogadó”, ahonnan „jóformán éjjel-nappal muzsikaszó hangzott ki”, s konyháján „éjjel-nappal főztek”. Az ország különféle zugaiból ide vetődő dzsentrik gyülekezőhelye az Arany Sas, ahol a régi úrvilág „élte piros alkonnyatát”. A pesti szálló „az úriemberek utolsó vára”, benne mindenki úgy élt, „ahogyan neki tetszett”. Igazi dzsentri-rezervátum tehát, amely igen kedvére van a peremvidéki udvarházakból erre keveredő atyafiaknak, a semmittevésben oly otthonos gavalléroknak. „Nem csoda, hogy lakott a fogadóban olyan vidéki úriember, aki évekkal ezelőtt egy-két napi tartózkodásra rándult a fővárosba, de valamely véletlen folytán az Arany Sasba kvártélyozta be magát, és erről a kedves helyről végleg elfelejtett hazamenni.”

A *Bánki* című novella figurája arról nevezetes, hogy tudja a titkát a dologtalan és gondtalan életnek, vagyis „született életművész”. Abból él Pesten, hogy kávéházakban várja a vidéki atyafiakat, pártfogásba vette, s olyan helyekre vitte őket, hogy „a jó vidékinek kétfelé állott a füle”. Az ő pénzükből tartja fenn magát hosszú esztendőkön át. Híre oly nagy lesz ebben a szerepben, hogy apák és fiak nemzedéke egyaránt páciensei közé tartozik; így eshet meg, hogy az időközben tönkrement őszhajú gavallérok ily szózattal indítják útnak fiaikat a provinciából: „— Csak menj egyenesen Bánki Jánoshoz, fiam, ott szokott ülni a Korona második ablakában... Jancsi bizonyosan gondoskodik rólad addig, amíg betesz valami hivatalba. Megérdemli ezt Jancsitól apád. Hacsak kamat fejében is azért a sok százásért meg pezsgős vacsoráért...” Az Egy-

szery nevű úriember (*A kínai közmondás*) már minden vagyonát elverte, megöregedve kódorog Pesten, hiába várva a jószerencsét: „...a gabonatözsde körül állongott órákig egy kávéházban, és irigykedve nézegette a szerencséseket, az úgynevezett nyerőket — de ugyanígy irigyelte a szerencsétleneket is, mert volt nekik valami vesztenivalójuk. Egyszerinek nem volt már vesztenivalója sem.” Szent Mihály (*Mindenkiben két ember lakik*) azzal kérkedik az otthoni körben, hogy földije el sem képzelhetik, milyen kedvesek a fővárosi miniszteriális urak, amikor a hozzá hasonló vidéki úriemberrel találkoznak. A dzsentri pesti föllépésének egyik legjellegzetesebb eseménysorát beszéli el *Az úriember, aki nagybögőnek nézte az eget* című novella, amely egy délvidéki dzsentri úrimuris, bornírt és provinciálisan barbár dáridózását jelenetezi.

Még ellenszenvesebb és veszedelmesebb figurákat is észrevesz Krúdy a pesti dzsentri-típusok sorában. Már az *Aranybánya* című korai regény főszereplőjének is ebben a társaságban jelölhető ki a helye. A „Tisza mentéről” Pestre kerülő Csobánc Pétert, a dzsentri-ivadékot, a híresen lusta és hanyag ifjút nagy szerencse éri: „Hogy a vármegye nyakáról lerázza a terhet, megválasztották országgyűlési képviselőnek” a korábban már szolgabírói tisztségbe pottyant jogászt. Ezzel kezdődik a dzsentri-karrier, amelynek során az érdekházasságot kötő fiatalember vagyonhoz jut, forgolódhat és ügyeskedhet a képviselői életben, míg végül egy balul záródó aranybánya-spekulációba bonyolódik. A kudarc sem töri össze, tapra áll, és szeretője szavára újrakezdi a karrierista próbálkozást: az addig kormánypárti figura átvedlik ellenzékivé. Csobánc karriertörténetében az elfajzott közéleti svindler típusáról, a kor adta lehetőségeket gátlástalanul kihasználó dzsentri-szélhámosság példájáról van szó; a csődbe jutott dzsentri magamentésének arról a züllésbe vezető kísérletéről, amellyel a vidékről elmenekülve próbál a talaját vesztett élet az új alkalmakat kínáló közegben mindenáron megkapaszkodni. Az illúziótlan millenniumi körkép társadalomkritikájának részévé teszi a fiatal Krúdy a regényben ennek a dzsentri-magatartásnak a leleplező ábrázolását.

A *Napraforgó*-ban csupán mellékszereplőként jut szóhoz a Nyírségben rekedt „kurtanemesek” típusainak egyik ellenképe, a dzsentri-züllöttség egyik mintapéldája. Egy játékbarlangban látható Zöld úr, a volt vidéki adóhivatalnok, aki érdekházassága révén lett a fővárosban kétes hírű játékkerem tulajdonosa. Részletes alakrajz állítja elénk, mégpedig nem tárgyilagos vagy szenvtelen hangnemben, hanem az elbeszélői indulatot, haragot és megvetést kifejező leíró részekben és szenvedélyes ítéletekben, támadó reflexiókban. A minden tekintetben taszító emberi jelenség érzékletes bemutatása után — ahhoz kapcsolódva, értelmező funkcióval — fogalmazódik meg a szokatlanul éles hangú, szarkasztikus monológ, Krúdy vádbeszéde: „Semmi sem történt a világtörténelemben Zöld úr pesti megjelenésével. Csak egy gazemberrel lett több a városban, aki magyarországi vidéki úrnak adta ki magát... Ez a Pestre származott ál-gentry a legkomiszabb anyag a magyarság testében. Fertálmágnás allűrök-

kel lopnak és csálnak; s azzal vigasztalják magukat, hogy a zsidók miatt nem lehet boldogulni Magyarországon. Zöld úr típusa volt a magyar svindlernek, aki folytonosan kortesbeszédet mond önmagáról, bárgyú szekundánsokat szalaszt, ha sértve érzi magát, és keményen néz szét a pesti horizonton, amíg emberére akad, aki beveri a fejét.”

Az áldzsentrít ostorozza itt Krúdy, Zöld úrról szólva, idézőjelbe is téve az alapfogalmat, jelezve így is az elkülönítő-kiemelő szándékot. Hasonló értelme van a „dzsentrí” idézőjeles használatának az *Őszi utazások a vörös postakocsin* című regény nevezetes reflexív betétjében is, ahol szintén az ún. dzsentriről, az áldzsentriről esik szó. Mégpedig annak kapcsán, hogy Krónprinc kisasszony egy bizonyos Vendéghegyi úrnak még azt is elhitte, hogy „a dzsentrí mind nemes ember és hivatása a zsidók üldözése és az úri tempó gyakorlása”. Ehhez a mozzanathoz társul az igen indulatos közlés, amelyből kiderül, hogy Krúdy a magát dzsentrinek nevező bectelenek, szédelgő szélhámosok, züllöttek, gazemberek, hitvány svindlerok, bűnözők hadára zúdíttja haragját és megvetését; azokra tehát, akik — amint Zöld úr példájával is illusztrálható — utánozni próbálják a nemesi gesztusokat, eltorzítják a nemesség fogalmának értelmét, még a „dzsentrí” megnevezést is jótalanul bitorolják. Ezt a „pesti kisasszonyok” képzeletében élő, és a „pesti pincérek és bordélyháztulajdonosok” által nagybecsült típust, réteget veszi célba az indulat- és gondolatmenet.

A novellisztikus rajzokból sem hiányoznak az efféle kreatúrák. Sóhajda, a „jobb napokat látott”, közismeretségnek örvendő pesti nevezetesség az „úri-koldus” életet választja, mindenütt megjelenik, ahol pénz van a háznál, „kinyomozott minden forintocskát”, s egy darabig Szemere Miklósnál az „udvari koldus” állását is betölti, míg ki nem dobja a különc nagyúr; s ennek utána a kolduló úriember viszontagságosabb körülmények közt folytathatja pénzszerzési akcióit (*Sóhajda, az ország koldusa*). Szűcs Gyula, a „nagy étvágyú, nagybeszédű és rossz kártyajárású úriember”, mindenki „földije, atyafia, barátja vagy legalábbis ösmerőse”, a híres nagyevő az évekig tartó étkezési szertartások közben semmivel nem törődött, „elfelejtett jövőjéről, holnapjáról, magamagáról gondoskodni”; végül is régi jóakarói úgy mentik meg, hogy kineveztetik „a régi úriemberek azilumába, a képviselőházba, terembiztosnak” (*Szűcs Pátri, aki atyafiságban volt egész Magyarországgal*). De méltó társuk lehetne a züllöttségben az üvegszemű krakélerrel való afférját élete végéig hencegve emlegető Pazonyi Elek Gusztáv, a „párviadalok hőse”, a Nemzeti Kaszinó „híres becsületbírája” (*Az üvegszemű krakéler*); W. báró, a „nevezetes kalandor”, aki szélhámostással, csalásokkal tesz szert örökségekre, mígnem a börtönben végzi (*Az ál W. báró*); vagy éppen Kapy Miklós, aki huszárcapitányból pezsgőügynök lesz, városszerte ünnevelt férfiú, ügynökösködő svindler, amíg a szíve fel nem mondja a szolgálatot (*Kapy Miklós, az angol király rokona és pesti pezsgőügynök*). Ők is — a svihákok, kalandorok, paraziták — valamennyien a Pesten grasszáló, a nagyvárosban megtelepedett „ál-gentry” siserahadához tartoznak, életük a dekadencia mélypontját jelzi.

Utaltunk már a Zathureczkyekről szóló novellára (*A csipkekendő*), amely szerint az alakok úgy imbolyognak az elhagyott udvarházban, „mintha félig-meddig ... kísértetek lettek volna”. Az itt közvetlenül is jelzett motívum érvényessége jóval kiterjedtebbnek tekinthető, hiszen benne Krúdy dzsentrifigúrázásának egyik feltűnő és lényeges jellegzetességét ismerhetjük fel. Az alakrajz, a jellemábrázolás sajátosságáról van szó.

A dzsentrifigúrák galériájában — láhattuk — szép számmal vannak ott a különcök, akik mintegy eleve anekdotikus sztorikba illenek. Életük tele van humoros furcsasággal, szelíd vagy ártalmatlannak vehető mániákkal, meglepő bolondériákkal, bogaras szokásokkal, komikus mozzanatokkal. A másik csoportba azok sorolhatók, akik az excentrikusság szélsőséges változatait képviselik. Amit művelnek, valamelyest már különbözik az egyszerű anekdotikuságtól, a humor enyhébb és szimplább válfajaitól. Létükben több a meghökentető, a nyugtalanító, a feszélyező. Különc voltuk megnyilvánulásai sűrítettebbek és felfokozottabbak, nem egészen illeszkednek a szokvány-komikum formáiba. A létformára utaló gesztusok és allűrök gyakran a groteszk képzetét keltik fel. A donquijotizmus eme szereptípusainál is különlegesebbek azok a szerepváltozatok, amelyek még közelebb esnek a kísértetszerűség formáihoz. Ebben a csoportban a szereplők különcsége igen erősen felnagyítódik; a portréfestésben háttérbe szorul az anekdotikus kedélyesség és az évődő humor. A jellemek egy része az erkölcsi romlottság mélypontjára süllyed, életfenntartó manővereiben érvényre jut a morális gátlástalanság, a nagyfokú torzulás. Mások az élettelenység, a vitális erők elapadását jelző dermedtség és egykedvűség határvidékeire taszítódnak, bezáródnak troglodita-magányukba, tengődnek, vonszolják magukat, valóban „begubózó félhalottakra hasonlítanak.”²⁸ A lárvaembereknek már arra sincs erejük, mint vitálisabb társaiknak, hogy csaljanak, váltókat hamisítsanak és randalírozzanak, esztelenül dáridózzanak. Ijesztő az a csoportvariáció is, amelynek tagjai oly módon illusztrálhatják a dekadenciát, hogy valósággal megtébolyodtak, megzavarodtak, s egzaltált viselkedésükben, szertelenségükben, kapkodásukban, megvadulásukban megmutatkoznak a torzultság démonikus tünetei, amelyeknek végképp semmi közük nincs már az anekdotizmus világához. Az ő ábrázolásukban is nagyon érzékletesen van jelen az említett kísértetiesség.

A különcök dzsentrifigúrázásait ábrázoló Krúdy tehát a mulatságos hóbortosoktól eljut a szétmállott életű egzisztenciáig, s jellemrajzaiban ezenközben fokozatosan megnő a groteszk, a torz, az abszurd effektusainak, esztétikai minőségeinek a szerepe is. A szélső pólusok köré csoportosítható figurák már-már nem is a mindennaposság közegeiből való realiztikus jelenségek, emberies élő-

²⁸ Szabó Ede: Krúdy Gyula (Előszó a *Vál. novellák* [1957] c. kötetben)

lények, hanem inkább fantomizált tünemények, az irrealitás mezsgyéin imbolygó jelenések, egy profán mitológia teremtményei, kísérteties „ködlovagok”. Fantomlétükben nyilvánvalóan a létezőmód félig-meddig irreális volta, mitikus anakronizmusa, kísértetjáték jellege tükröződik — a felfokozó stilizálás epikai módszerével megjelenítve. A donquijotizmus színjátékát rendezi meg teremtményeivel az író, s a játék jelenetei egyrészt vígjátékba vagy vígeposzba kíváncznak, másrészt valami abszurdoid komédiába, illetve nem egyszer a tragikomédia vagy a tragikus groteszk kereteiben képzelhetők el. Leginkább az kötheti őket össze, hogy többé-kevésbé mindegyik játéktípusban jelenvaló a „danse macabre” vezérmotívuma, átélhető a haláltánc jelleg, amelyet az sem takarhat el, hogy az agóniában fel-fellobbannak fények, láthatók görögtűz-villanások, adódnak farsangos színek is. Ezek rendre elenyésznek, kihunynak. „Valakit előbb-utóbb elvisz az ördög ezen az úrhatnám vidéken” — jósolja a Nyírségben körülnéző Alvinczi (*Valakit elvisz az ördög*). Jövendőlése és véleménye — az alkotói szemlélet lényege szerint — a baljós kísértetvilág elmúlásra rendelt, felbomlásra ítélt kísértetlényeinek egész fantomhadára vonatkozatható. Végül is ebben a komor látomásban összegződik a dzsentri ábrázolásában az anekdotikus humortól a kíméletlen szatíráig vezető utat végigjáró Krúdy Gyula írói ítélete.

László Fülöp

De l'anecdote à la satire
(Représentation de la « gentry » chez Krúdy)

À partir de la seconde moitié du 19^e siècle une couche particulière de la noblesse hongroise, appelée la « gentry », allait jouer un rôle important dans la vie sociale de la Hongrie, ainsi, toute une série d'oeuvres, consacrées à la représentation de ce groupe, a vu le jour en constituant toute une lignée dans notre histoire littéraire. Au cours du 20^e siècle, on doit des réussites remarquables dans la représentation épique de la « gentry », à des écrivains comme Zsigmond Móricz, Margit Kaffka, Mihály Babits, Gyula Török. C'est à cette lignée qu'appartient Gyula Krúdy, l'un des prosateurs les plus originaux et les plus grands de ce siècle. L'un des thèmes directeurs de son univers provient de la vie de la « gentry ». Ce thème est constamment présent dans toutes les parties de l'oeuvre. L'auteur passe en revue les procédés artistiques qui caractérisent l'écrivain. En tenant compte des détails concrets, des procédés dans la peinture des caractères et dans l'affabulation, comme de la variation de l'attitude épique, on peut parvenir à suivre l'art de Krúdy de l'anecdote à la vision satirique du monde.

Tamás Attila

A JÓNÁS KÖNYVÉRŐL – TELJESSÉGRE TÖREKVÉS NÉLKÜL

Előzményei

Babitsnak ez a műve aligha kelti egyetlen olvasójában is azt az érzést, hogy új utakat kereső költő írását tartja a kezében. Annak ellenére, hogy számos új sajátága van, mintegy teljes zengéssel szól — olyasvalakinek a hangjaként, aki régóta csirázó gondolatoknak találta meg végre a megfogalmazási módját, aki-ből régtől feltörni készülő érzések szabadulhattak itt föl. „Túláradt patak”-ként indulva, mégis mederre találva — ahogy erről a *Jónás imájában* közvetetten saját szavaival is vall.

Az érdekes az, hogy ha a vers cselekményének főbb *részeit* követjük nyomon, és ennek mentén keressük az életmű korábbi szakaszain az érlelődésnek, a készülődésnek a jeleit, akkor elég kevés nyomra találunk. Olyan versei, melyekben küzd a bűnös társadalom elleni szót emelés parancsával, igazában elég gyéren vannak. Kétségtelen ugyan, hogy nem joggal szoktunk ilyen tekintetben például a *Vers a csirkeház mellől* önmagával vitatkozó soraira hivatkozni. Az „így vonul ma félre, aki jó” példáját megjelölő szavak után elhangzó vallomás: „Ditiramb vagy idill, bánom én! Míg céloom nincs, a világ enyém” távolról még hangzásban is rímel a „senki bajáért nem felelek én” jónási szavára, mely a „Mi közöm nékem a világ bűnéhez? Az én lelkem csak nyugodalmat éhez” magatartásának adja további megnyilatkozását. Az elvonuló szemlélődést felváltó izgalom hirtelen felkiáltásaiban — „nem, nem! menni s cselekedni kell! Harcot a harc ellen!” — szintén ki lehet mutatni a rokonságot avval a magát-elszánással, mellyel Jónás mégiscsak vállalja a rábízott feladatot: prédikáló igék fegyverével indított harcát a Bűn ellenében. Ennyi azonban még semmiképpen nem mondható soknak, s a távolabbról ide kapcsolható további idézetek¹ sem változtatnak szembeszökően az ilyen tekintetben jelentkező hiányérzeten. Főleg, ha figyelembe vesszük, hogy Jónásnak gyakran — egyébként bizonyos, hogy nem méltatlanul — idézett szavai („vétkesek közt cinkos, aki néma”) éppen nem végső fölismerésként hangzanak el a műben. Ura ellen lázadó vádbeszédének fontos, mégis csupán egyetlen elemét adják, s maguk sem

¹ L. Melczer Tibor: *Egy költői magatartás kettőssége Babits Jónás könyvében*. ItK 1972. 3. sz.

nélkülözik a keserű vád minden felhangját. (Ti. amiatt, hogy az Úr előtt cin-kossá *minősül* az, aki hallgat a vétkesek közt, hiába böjtöl és imádkozik magát nem kímélve; amiatt, hogy *kegyetlen tények* bizonyossága szerint „nincs mód” eleget nem tenni a harcba szólító isteni parancsnak.)

Hogy a bűnös város — más szóval: az eddigi emberi kultúra — megérett-e a pusztulásra, vagy pedig kegyelmet (legalábbis: türelmi haladékot) érdemel-e, annak a kérdésnek a fölvetése viszont úgyszólván teljesen hiányzik a babitsi életmű más részeiből, noha a bibliai történetnek a legszembetűnőbb kérdéséről van itt szó, s Babits költeménye sem ad a cselekményben a Bibliáénál kisebb szerepet az erről szóló részeknek. Hiszen az egyik — a történet vége felé elhelyezkedő és leglátványosabbnak mondható — fordulat abban mutatkozik meg, hogy az ismételten beígért s ennek következtében erősen várt kénköves pusztulásból semmi sem következik be.

A pusztulás-élmény, illetőleg az evvel kapcsolatos emberi állásfoglalás *önmagában véve* ugyan korántsem egyedülállóan jelentkezik a *Jónás könyvében*. Mikor azonban Babitsnak korábban kellett emberi értékek (és hozzájuk kapcsolódó emberi vétkek) pusztulásával, illetőleg ennek lehetőségével szembenéznie — az első világháború éveiben —, akkor teljes egyértelműséggel tiltakozott ellene: akkor pontosan azért lázadt istene ellen, amiért az túri a pusztulást. Hogy a háborúban a bűnös emberiségre — mint valamilyen ninivei népre — *méltán* ráért büntetést lehetne fölismerni, annak gondolatai megfogalmazáshoz sem jutnak ekkoriban Babits lelkivilágában. („...ki a bűnös, ne kérdjük...”)

Igaz, ott van ezzel szemben ez a gondolat később, a *Talán a vízözönben*. Vagyis: meglepő módon a *Jónás könyve* után írt versben, mégpedig úgy, mintha korábban el sem hangzottak volna az isteni tanítás igéi: „...én ne szánjam Ninivét, amely /évszázak folytán épült vala fel?.../ Ne szánjam Ninivének ormát, mely lépcsőt emel a jövőnek?”. Ezúttal mintha az a Jónás kiáltana újból, akihez még nem jutottak el a mérsékletre intő bölcs isteni igék. („Sujtsd el föllöttünk ítéletedet, / olvaszd meg, uram, nagy folyóidat / és bocsáss újabb vízözönt a földre!”) Igaz, „egy szabad emberpár” megmenekültét itt is reméli, s az is igaz, hogy ugyanez idő tájt töredékben maradt másik versében keserű gunyorossággal — mintegy a *Fortissimo* és a *Talán a vízözön* alapját adó magatartásoknak az elegyedéséről adva jelzést — arról szól, hogy „özönvizet, kőesőt, üstököst / nem küld az Úr... Hisz / elég erős az ember is... / s napkelte és napzállta közt / egy kisebb nemzet pusztul el”. És már néhány évvel korábban, *Az Isten és ördög*... soraiban is összetett — illetőleg ott sem egészen egyértelmű — állásfoglalás fejeződik ki az emberpusztító katasztrófa problematikájával kapcsolatban. (Mikor ezt mondja az építő-romboló ember jellemzése után: „De talán úgy kell és már elvégeztetett. / Én már összeomlott városokat látok...”)

Más szóval: az emberiségnek, ezen belül népeknek és nemzeteknek az esetleges elpusztulása általában véve erősen *foglalkoztatja* a késői Babitsot, anélkül

azonban, hogy egyértelmű állásfoglalást érlelne meg benne. Még kevésbé lehet azt állítani, hogy ezzel kapcsolatos álláspontjában késői remeke — a maga központi helyen határozott szóval fogalmazott ítéletei révén — észrevehető *fordulatot* hozott volna. Sem csúcst, kiteljesedést, sem pályaszakasz-kezdést nem ismerhetünk föl benne ebben a tekintetben.

Hasonló a helyzet az előbb említett felelősségvállalás-problémával kapcsolatban is. Hiszen közismert, hogy az emberiség, a humánus iránt érzett elkötelezettség már korábban is számos alkalommal hangot kapott Babits életművében, az első világháború ellen tiltakozó versekben éppúgy, mint később: *A gyémántszórá asszonyban*, a *Petőfi koszorúiban*, a *Cigány a siralomházban* soraiban vagy megannyi más helyen. Ha megfogalmazódott is benne időnként a „ház” védekező-elhatároló „bekerítésének” eszméje, ha *Szőkevény, renitens idillek* teremtésének igénye is több ízben versírásra bírja, nem lehet igazán drámai küzdelmet kimutatni a háború utáni életműben: felelősségvállalástól és menekülés vágyától áthatott versek között. Még kevésbé: határozott fordulatot észrevenni a *Jónás könyve* körül, előtte és utána írt költői művek különbségében.

Ha tehát nincs is okunk arra, hogy elvesssük azt az általános felfogást, mely szerint a társadalmi felelősségvállalás kérdései — *l'art pour l'art* és elkötelezett művészet konfliktusai — *szerepet kapnak* ebben a költeményben, semmiképpen nem lehet meglegednünk ennek megállapításával. Nem hanyagolhatjuk el azoknak a tényezőknél a vizsgálatát, amelyeknek súlya semmivel sem kisebb ezekénél.²

Közismert, hogy kegyetlen megpróbáltatásainak, életét gyötrelmesen felőrölő betegségének időszakában dolgozta fel Babits Jónás történetét. Félreértetlennek az erre történő költői utalások is, mindenekelőtt a *Jónás imájában*. Noha ennek következtében nem lehet kétséges, hogy a mű megírására részben ezek a körülmények adtak ösztönzést, a cselekményben csak a szenvedés visszavisszatérő motívumai jelzik őket — legalábbis: közvetlenül. „A mélységből kiáltás” szavainak formálásában, ezeknek az érzelmi feltöltésében kaptak komolyabb szerepet. Célszerű mégis ezen a nyomon továbbmenve tapogatózni: az *előre nem látottan rátörő szenvedés* problematikáját kutatva. Keresve a lehetséges általánosítások útjait, illetőleg: az általánosabb nézőpontokat. Földeríteni azokat az alkotásokat, melyek az egyéni létezését *nagyobb erőknél való kiszolgáltatottságában* ragadják meg.³

Az erőteljes személyes élmény egészen régi, a maga idején azonban még nem tárgyiasult művészi alkotássá. Aligha véletlen, hogy a világháború, majd az ezt követő, végletesen ellentétes erőket felszínre hozó történelmi események érlelik csak irodalmi alkotássá Babitsban azt az emléket, mely közvetlenül bizonyára a Fogarason töltött évekből való. („Amikor Erdélyben bolyongtam,

² Néhányat Melczer Tibor említett érdekes tanulmánya is számba vesz közülük.

³ Ezekre futólag már korábban is utaltam. (*Egy késői Ady-versről* ItK 1976. 3. sz. 346.)

havasalji sötét városkában” – írja általános hely- és időmeghatározásként.) *Az Isten fogai közt* a roppant sziklák és magasban gomolygó felhők kettőse közt magára maradt „csöpp kis élet” vacogásának emlékeit idézi föl, amint az alkony vöröslő színeiben hatalmas, élő foghúst, a meredő sziklákban összeroppantásra készülő hatalmas fogakat lát meg. Mégsem az iszonyat érzése adja a költői mű alaptényezőjét. Sokkal inkább valamilyen kettősségnek az átélése, melyben az irtózat a maga ellenpólusát is megcleli. „...Óh boldog, nagy fogak, ki fogai vagytok – tevődik föl végül a kérdés –, akik közt örökké vergődik a keserves Élet? Ide-oda lökődünk, apró falatok, az iszonyú Szájban, míg elporladunk a piros foghús közt. Mi ez a nagy Közöny, az Élettelen, aki az Életet rágja? Ó borzasztó Shiva! vagy élet vagy te is, vad és meleg élet: s csak fogaid hidegek, óriás Órölő?...” – A kötött próza-formában írt, művészi tekintetben nem egészen szorosan megformált vallomás-szöveg az emlékeknek még nem a legáltalánosabb, nem a kezdősorokban bontakoztatni kezdett jelentését fogalmazza meg. Viszonylag szorosan kötődik még az egykori látvány konkrét részleteihez. Az itt megszólaltatott *kettősség-élménynek* az erőteljességét és viszonylag állandó jellegét egyértelműen mutatja azonban az a tény, hogy egészen más tematikájú versben – az *Ádáz kutyámban* – is visszatér majd, mégpedig a szerkesztés által kiemelt zárórészben.⁴

Ez a vers az életkép-költészet egyik késői darabjának is tekinthető, azáltal, hogy leírja a gazdája lábainál heverő bumfordi kis jószágot: hűséges pillantásával, haszontalan csirke-hajszolásaival, ázott-tépett hazavetődéseivel, szimatoló otthont-kereséseivel. A benne kezdettől jelen lévő gondolati elem azonban lassan fölerősödik a sorokban, s lényegesen derűsebb-ironikusabb hangon, de ugyanaz az alaphelyzet kap megjelenítést. Enyhén biedermeier-nyájasságú okításainak mélyebb vonulataiban egyúttal már előlegez valamit a *Jónás imája* hangvételéséből is:

Tudod, hogy itt valami hatalmas
gondol veled, büntet és irgalmaz,
gyötör olykor, simogat vagy játszik,
hol apádnak, hol kínzódnak látszik:
de te bízol benne. Bölcs belátás,
bízni abban, kit nem értünk, Ádáz.

Óh, bár ahogy te pihensz lábamnál,
bizalommal tudnék én is Annál
megpihenni, aki *velem* játszik,
hol apámnak, hol kínzómnak látszik,
égi gazda, bosszú, megbocsátás,
s úgy nem értem, mint te engem, Ádáz!

⁴ Említett tanulmányában Melczer Tibor is hivatkozik rá.

„Óh, bár adna a Gazda...” — ezzel a megszólítással fohászkozik majd Jónás-Babits is útbaigazításért, az után kutatva, aki az események folyamán gyakran kínzójának mutatkozott, aki a bosszú szavát végül a megbocsátására cserélte föl. A szálak errefelé vezetnek hát tőle, viszont az *Ádáz kutyám* a maga lassan kibontakozó komoly jelentéstartalmával sem tartozik a nagy költői alkotások sorába. Az alapul szolgáló anekdotikus apróságok nem bírják meg a rájuk rakott létbölcseleti elemek minden terhét. (A „bosszú” szó például nem is látszik benne kellőképpen indokoltnak.) Az Arany-versek egy részéhez hasonló építkezés a hagyományos vallásos szemléletbe jórészt beleillő tanulság megfogalmazásával, szelíd panasz és bizakodás szavainak kimondásával s mindennek enyhe ironizálásával ér véget — anélkül, hogy állást tudna foglalni olyan szorongások közepette fogalmazódó kérdések ügyében, amilyeneket *Az isten fogai közt* érzékeltetett.

Pedig nem is csak személyes létében foglalkoztatják kínzó kétségek a vers íróját. Ekkortájt keletkezett másik költői műve, *A sziget nem elég magas* című nagyon is súlyos kérdéseket igyekszik a bizalom jegyében megválaszolni — magára erőltetve a hívő fegyelmét, megmintázva a mindent jól intéző, *minden rosszat jóra fordítani tudó* gazda alakját. („Nem apadt el az ösztönök alja... Ártér a világ, ártér Magyarország / véres iszappal... De ezen nem sírok... Talán ő — ti, az isten — öntöz a vérrel csak s trágyáz csak a szennyel...”)

A felsőbb hatalom természetéről való töprengések erőteljességét mutatja, hogy következő megfogalmazásuk már nem is életképpel kapcsolatos. Nem mosolygatóan kisszerű szereplővel kapcsolatban bölcseleksedik itt Babits. Személyes társadalmi állásfoglalásainak égető problémái, a „jobb és bal” közt utat keresés élményei készítik alkotásra. Egy általa vélt felsőbb szellemiség mellett tesz hitet, ehhez viszonyítottan minden mást lényegtelené minősítve:

A többi: játék! bolond, noha véres,
vad játék olykor, melyben a szegény
méla gyerek szédülten, ütlegek közt
ing, míg el nem jó Apja, s kézenfogva
el nem viszi... ing, mint a báb
dülöng
bizonytalan színpadán.

S tán
ilyen báb vagyok én is — de a bábót
drótjai tartják; s tudjátok meg, izmos
drótjaimat...

...Valaki fölülről
igazítja
kimondhatatlan ujjal.

A hívő áhítatos — ily módon egyszersmind némileg *szokványos* szavaivá csitulnak tehát a vádló, végtelen belső nyugtalanságról is jelzést adva halmozódó kérdések és felkiáltások. Mégis, más vonatkozásban már egyre határozottabban formálódik az a magatartásbeli kettősség, mely majd a *Jónás könyvében* lesz teljessé. „Bolond, véres, vad” játékról szól — de ezért játékról. (A szó különben aligha véletlenül volt ott az előbb vizsgált versrészletben is.) Csak itt nem a „Gazda” az, aki játszik — vagy legalábbis: a fájdalmas ütések nem tőle erednek.

Szenvedéllyel vall kapott ültegekről, magasba törni vágyásról, és nagyobb erők kezében levésről — de közben lefokozottan tudja magát nézni: kissé komikus figuraként.

Ez az önmagát lefokozásból és érzelmi telítettségéből adódó kettősség váratlan erővel jelentkezik a *Versenyt az esztendőkkal* nyitó darabjában:

Mint a kutya silány házában,
legeslegutolsó a családban,
kiverten és sárral dobáltan,
és mégis hiven és bátran
kiált egyedül a határban
fázva és szeleknek kitértan:
amit kiáltok, úgy kiáltom
vénen, magamban és ziláltan,
sárosan, rugdalva, ruhátlan,
hiven, remegve és bátran.

Magamra maradtam, magamra
és hangom mint vén kutya hangja
rekedt már, vagy mintha a kamra
mélyéből jönne, tömlőckamra
mélyéből...

Nem véletlen, hogy a *kutya* alakja már másodszor szóba kerül a *Jónás könyvének* tárgyalásakor. Hiszen mintha csak ennek a kamrába zárt hűséges állatnak az alakjába lényegülne át a próféta is, mikor a cet gyomrába zártan (mintegy „ziláltan, sárosan, rugdalva... és bátran”) urára talál, és nemcsak tudomásul veszi, hogy „Ebének kívánt engemet a pásztor”, hanem már el is vállalja tőle megbízását, látván: „Jössz már, Uram, jössz, záraim kizárod / s csahos szókkal futok zargatni nyájad.”

Talán csak akkor tört föl ehhez hasonló szenvedélyességgel — ilyen szakba kapaszkodó kétségbeeséssel, kapkodó lélegzetvétellel — Babits torkán a szó, mikor a háború éveiben tagadta meg a hivatalosan hazudott korparan-

csot: „Ha ajkam ronggyá szétszakad, akkor is ... én nem a háborút énekelem.”⁵ A kiművelt poéta szóhasználatától („Ha ajkam...”) azonban mintha már megszire jutott volna Babits, mikor megrugdalt, vén kutya rekedtségével indítja vallomását.

Miről? — ez nem lesz teljesen világossá. Azért sem, mert a hallatlan intenzitással induló költemény lényegesen erőtelenebbül folytatódik. A mintegy tömlöcmélyből elementáris erővel feltörő hang míveskedő lírikus megnyilatkozásaivá finomodik: „És mire fölér ajkamra, / száz faltól fullad és bamba, / mert az élet mosott goromba / habjaival és süket és tompa / iszapot rakott minden ablakomba.” (Akár képzavart is a terhére írhatunk, ha például a „sárral dobáltan”-t „az élet mosott” mellé állítjuk, de a vén kutya képe és az „ajak” szó egymást ütése vagy más stílustörések sem kevésbé zavaróak.) Ezt a zavart a költemény gondolati vonulatának figyelembevételével enyhíthetjük valamennyire.

A mondatok jelentése ugyanis éppen a felszínre törekvő hang (nemcsak hangszín, tehát stílustörekvés, hanem egyszersmind mondandó) elakadásának körülményeire utal. Megfogalmazódik ennek során annak fölismerése is, hogy „régí cafrangokkal fölékesítve” az új szavak „ügyetlenebbek”, „mint kinőtt ruhában — merevebbek”. Tehát leírjuk roppant erővel érzi magában a megnyilatkozást kereső élményeket, de még nem tudja számukra kialakítani a megfelelő objektivációs formát. Így még rendezetlenül gomolyog benne valami — gátak törésére, új medrek vájására készülődve. A mélységeket járt ember létéről hírt adó mondandó vajúdik itt — erről szoltak a nyitást követően elének ömlő mondatok — de olyan, amelyben magasrendű eszmeiségnek jut döntő szerep. Erre utalt már az idézett részben is az ismételt „bátran” és a „híven”, erről adnak jelzést részleges stílustörés árán is a további, majd végül a befejező sorok, melyek mintegy a készülődő szavak hangját hallatják:

„...Dadogunk, botorkálunk,
de ki kell jönnünk, egy szó előtt járunk,
dadogás vagyunk, egy szó jön utánunk,
követek vagyunk, utat csinálunk.

...

Mi dadogunk, de várj, ki jön utánunk.”

Ez az „új szó”, ez az új hang majd a *Jónás könyvében* lesz tisztábban fölismerhető. Abban a műben, amelyik leplezetlen kifejezést ad a jónási sorsnak, de felsőbb nézőpontokat is érvényre juttat. Lényegében az *Ádáz kutyám* és a

⁵ Vagy még a nagyobb, felsőbbrendű erővel való azonosulást érzékeltető *Mint forró csontok a máglyán* állítható mellé, rendkívüli átszellemültségével.

Jobb és bal tanítását fogalmazza újra, de ellentmondásosabban, — viszont olyan intenzitással, olyan emocionális töltéssel, hogy már az is a magáénak tudja elfogadni, aki átélte az isten fogai közé szorult ember iszonyatát.

Jónás alakjának tragikomikussága — és az Úr arculatának részbeni kettőssége

Hogy az ura elől elszelelő, ábrándjaiból kiragadva tengerbe hajított, jajszóra-nyögésre kész próféta a maga szimatolhatóan mord lelkével, bikáéhoz hasonlatos bődüléseivel, töklevelnek-örvendezéseivel megannyi komikus vonást hordoz, annak igazolására aligha kell itt teret áldozni: általánosan ismert tényről van szó. Hogy gyötrelmes kínjaival, megalázásokat-megpróbáltatásokat kiálló szívósságával, erkölcsi igényességével és igazságokat megfogalmazni tudó szavával egyszersem kimagasló emberi értékeket is hordoz, az sem lehet ugyanakkor kétséges — különösen nem Jónás imájának ismeretében. Az ő viselkedésében (ezen belül megszólalásaiban) kimutatható kettősség a történet elbeszélőjének hanghordozásából sem hiányzik: a készség valamilyen szelíd csúfolódásra, a megrendültség tolmácsolni tudásával társultan. Jónás *szereplésének* kétarcúsága viszont nem függetleníthető *helyzetének* kettősségétől, helyzeteinek egymásutánját pedig csaknem kizárólag az Úr határozza meg. S ezt érdemes a korábbiaknál nagyobb mértékben figyelembe venni. Hiszen istene nem csupán egy-egy szózatával irányítja (vagy törekszik irányítani) a főhóst, hanem állandó beavatkozni tudásával is. „Nagy szelet” éppúgy tud számára „szerezni”, mint más esetben „kicsinyke férget”, s gyanítható, hogy nemcsak a csodálatos cethal kellő időben és helyen történő megjelenése köszönhető az ő keze munkájának: a „görcs hajósok” markát irányító goromba kormányos is ezt a legfelsőbb iránymutatást követve botlik a hajófenéken alvó prófétába.

A sors-gyötörte Jónás komikumát is részben isteni helyzetteremtések szülik.

Mondhatni vígjátéki figurává bizonyos tekintetben balek-szerepének végigjátszása teszi. Félig henye óvatosságból, részben azonban egészséges ösztönével bajt orrontva szökött megbízatásának teljesítése elől, („... de hisz tudhatam... azért vágytam Tarsisba futni!”); utóbb félig a kényszernek, félig éledező hivatástudatának engedve vállalta el mégis az idegen nép közti prófétaságot, már-már túlzott odaadással vetve bele magát — hogy aztán végül felsüljön alakításával. Egyáltalán nem gyengeségének következtében, még csak nem is annyira túlbuzgósága miatt. Mindenekelőtt azért, mert megbízója egy kritikus ponton mintha megfélemedezett volna róla: csupán intelmeinek hirdetését adta ismételten parancsba, azt viszont már nem tartotta szükségesnek, hogy közölje szolgálójával tervének módosítását. Megbocsátásának fennköltségében nem gondolt arra, hogy az erővel prófétálásra szorított Jónás is érdemelhetne valamilyen útbaigazítást. (A kegyes megmosolygás helyett, amiért „Jónás... nem tudja, a dőre” a stratégia-változást. Vajon honnan tudhatná?) Csak lázongó

szavainak hallatán talál majd egymásra — a leckéztetés aktusában — megsértett fönség és okító jószándék.

Jónás esendő, de ótestamentomi urának viselkedéséhez is férhet szó — akár újabb kori erkölcsű szemléleteknek, akár egy felvilágosultabb keresztény felfogásnak a normái szerint ítélve. És ennek bizonyára Babits is a tudatában van.

Az Úr első megjelenésekor zord fönséget mutat — de valahogy egy fokkal már nagyobb mértékben is tudatában van ennek a fönségnek, hogysem fenntartás nélkül tiszteletet parancsolna. „Nagy ott a baj, megáradt a gonoszság” — mondja ítélő szigorral Ninivéről, így jelölve meg a bűn eláradásának mértékét: „szennyos habjai szent lábamat mossák”. — Az alliterációval is kiemelt — ebben az összefüggésben tehát ünnepélyesebbé tett — „szent lábam” megnevezés már enyhén mosolyra kész. (A bibliai szövegben nincs ilyesmi!) A fönségeskedés egy kevés komikai árnyalást is kap. Ezzel szemben — illetőleg: mintegy ellenpontozással ezt kiegészítve — a mű késői szakaszában szereplő „Van időm, én várhatok. Elöttem szolgálaim, a századok” szavainak megfogalmazása, a „dőre” Jónás fölötti könnyed napirendre téréssel („Jónás majd elmegy, de helyette jó más”) valamilyen lomha fölényeskedésből tartalmaz egy mozzanatnyit. (Petrovics Emil megzenésítése igen jól érzékelteti a tartás méltóságának mélyén lapangó hamisságot). Ennek az arculatnak a gazdája nem azonosítható minden vonásában a Babits által maga számára kialakított isten-eszménnyel. Ez a legfőbb hatalmasság valóban „játszik” egy kissé a neki kiszolgáltatott emberi lényekkel.

A cselekményben központi szerepet játszó, más-más néven említett legfőbb lény *végső* szavainak csengésébe viszont már nem vegyülnek disszonánsnak mondható elemek. Nemcsak hogy nem büntető Úrként, szigorú parancsolóként szólal itt meg: az önnön nagyságával való elteltség sem érződik hangján. Szavait az alkotó emberrel csaknem azonosuló érzület melege fűti:

...Ne szánjam Ninivének
ormát mely lépcsőt emel a jövőnek?
A várost amely mint egy fáklya égett
nagy korszakokon át és nemzedékek
éltek fényénél, s nem bírt meg vele
a sivatagnak annyi vad szele?
Melyben lakott sok százszor ezer ember
s rakta fészket munkálva türelemmel:
ő sem tudja és ki választja széjjel,
mit rakott jobb s mit rakott balkezével?

Nemcsak Ninivének a lakóit látja másképpen ez az isten, mint az, amelyik kezdetben szent lábainak tisztaságát féltette az emberek szennyétől. Jónást sem utasítja vagy leckézteti már, korábban fölényes jóindulatának mosolyát is meg-

rendült komolyságnak a hangjai váltják föl — ezzel egyidejűleg pedig az Ótestamentum népi mítoszalakja átengedi helyét a történetbölcselethez. Jelképessé átlényegülő, a „mag hó alatt” motívumát újrafogalmazó szavai olyan szemléletet fejeznek ki, amelyiknek gazdája a maga egyetemességében irányítja az ember-létet:

Ninive nem él örökké. A tök sem,
s Jónás sem. Eljön ideje még,
születni fognak újabb Ninivék
és jönnek új Jónások, mint a töknek
magvaiból új indák cseperednek...

Ahogy Jónás ellentétes — komikus és tragikus, alanti szférákba nyugözött és szellemi magaslatokba emelkedő — lényének majd az egyik, majd a másik arculatát rajzolják elő a sorok, hogy azután Jónás végső imájában teljes tisztasággal az utóbbi nyilatkozzék meg, ahhoz némiképp hasonlóan módosul a legfőbb irányító arca is — utolsó, ugyancsak teljesebb lélegzetű megnyilatkozásával jutva el önmaga igazi felmagasodásáig. Ez az enyhe metamorfózison átment Isten már méltó arra a hozzá intézett imára, melyet a költemény utólag írt befejező sorai fogalmaznak meg: az áhitat átszellemült ígéinek meghallgatására.

A szerkezet néhány tényezőjéről

Hogy a stílusnak milyen mesteri átmenetei jutnak többek közt kompozíciós szerephez — annak biztosításával, hogy a nyers és a szellemivé lényegült, a komikus és a tragikus a maguk ellentéteességében is végső soron egyszert alkosanak — annak kimutatása önálló tanulmányt érdemelne. Néhány olyan más tényező is számot tarthat azonban az érdeklődésünkre, amely hozzájárul ahhoz, hogy ez a sokrétűen összetett anyag a cselekményszínterek sokféleségével, részben átalakuló szereplőivel és szféráinak különmeműségével egységes remekművé kerekedjék.

A költemény első látványos jelenete a vihar képe. Mindjárt a második versszakban megjelenik, amint az Úr elbocsátja a szeleket a tenger fölött:

s kelt a tengernek sok nagy tornya akkor
ingó és hulló kék hullámfalakból,
mintha egy új Ninive kelne-hullna,
kelne s percenként összedőlné újra.

A kép motivikusan az első sorok gonoszság-metafórájához is kapcsolódik: annak „megáradt habjai”-hoz. Fontosabb azonban ennél, hogy tökéletesen előlegezi a maga módján a befejezést, egyaránt kapcsolódva annak eszmei alko-

tóihoz és tényleges képéhez. Hiszen a végső tanítás szerint „Ninive nem él örökké”, de utána majd „születni fognak újabb Ninivék”, (amiben benne foglaltatik, hogy „hullni” is fognak, hogy megint újra születhessenek), akár a tenger hullámai. Ugyanez történik a Jónás-látta képen is – némi áttétellel: „Messze lépcsős tornyai Ninivének/ a hőtől ringatva emelkedének” – mondják a leírás szavai, de az általuk földézett képen a hőtől áramoltatott levegő hullámozó fénytörései az emelkedés-élményben a süllyedés ellentétességéből is szükségszerűen adnak valamit.

Igaz: az egyik hullámozás „percenként” dönti-építi Ninivét, a másik talán évezredenként, a hozzá kapcsolódó közvetlenebb látvány pedig másodpercnyi hullámmozgásokra bontható fel. De hát ott is van általuk közrefogva a mű lényegi időszemléletének megfogalmazása: „negyven nap, negyven év vagy ezerannyi/ az én szájamban ugyanazt jelenti”. Nem csupán az Úr történelem-látása nyert itt kifejezést, hanem a költőé is. Hiszen imájában (melyben egyébként a *vízár*-motívum is újból megjelenik) ugyanerről szól Jónás-Babits is, mikor összehasonlítja önmaga közvetlen alakját stilizált másával: „...mint Jónás a Halban/leszálltam a kínoknak eleven.../sötétjébe, nem három napra, de három hóra, három évre vagy évszázadra...” Más szóval: a *mértékkülönbségek* lényegteleneknek ítéltetnek a *minőségben* kimutatható egylényegűségekhez viszonyítva.

Nem véletlen egyébként az utóbbi időtartam-megjelölésben a „három” ismétlése. Ez az évezredeken át mitikus jelenéskörrel bíró, fontos valóságtegyezőt tartalmazó szám egyik központi strukturális elemét alkotja a *Jónás könyvének*. A cselekmény folyamán Jónás háromszor száll alá a szenvedés egy-egy poklába: először a hajónak, másodszer a cetnek a gyomrába, harmadik alkalommal a sivatagi gyötrelmekébe. (Igaz, ez utóbbinak a színtere részben épp ellentétes az előzőkével a maga nyitottságával, száraz forróságával. Lényegi azonossága azonban így is megmutatkozik: a szenvedőt a „nap hévsége... felette/ bágyadtta szédítette, úgyhogy immár / úgy érzé, minden körülötte himbál, /*mintha megint a hajón* volna...”.) Az Úr először nagy szelet „szerez”, másodjára viszont „kicsinyke férget”, harmadízben pedig tikkasztó meleget. (Ha az utolsó kettőt – azon az alapon, hogy igazában közös elemet alkotnak, tehát itt csak a „szerez” szó ismétlődött meg, nem az általa jelzett *akció* – egynek vesszük, akkor is eljutunk a hármas számhoz, mert akkor viszont indokolt, hogy a kellő helyre „készített” cethalat is ide számítsuk.) Jónás három ízben – szintén három egymást követő napon – próbálkozik a prédikálással. Az Úr három alkalommal szólítja őt – mint ahogy ő is háromszor fordul hozzá kiáltásaival. Előbb a cet gyomrából – háromszori nekifohászkodással –, utóbb pusztába menekvése után, harmadízben megcsalattatását követően. (Hosszabb „vádbeszédben”, melyhez két rövid „utóhang” járul – míg az isteni megnyilatkozások szembeszökően hosszabbodó tendenciát mutatnak. Végső kiáltásainak „hogyszem élnem”, „semhogy éljek”, „mígcsak élek”-zárlat-hár-

masára felel majd az ima — illetőleg a teljes mű — zárлата, a „s meg ne haljak”.) Három „totálkép” tárul az olvasó belső tekintete elé. A márvány-simasággal gyűrűző tengeré, fölötte a szivárvánnyal, az éjben . . . „elmerülő” láthataré, mely előtt Ninive lángot nem fogó házainak vonulata rajzolódik halványan elő, és a hőtől ringatva emelkedő (-lemerülő), ziháló állatként elnyúló roppant városnak a látványa. Mindig egy-egy résznek a zárásaként.

A horizontális kép-kitárulások szabályos rendjét ugyanakkor viszonylagos szabályossággal ellenpontozzák a sűrűben észlelhető vertikális mozgásirányok. A „kelj fel” parancsát követő fölkelést majd tornyokként „kelő” hullámok mozgásai folytatják, melyek kelésüket követően azonban nyomban a mélybe „hull”-nak — s a hajómélybe rejtőző Jónás végül a tengerbe hajítva, egyre mélyebbre süllyedőben távozik a szemünk elől. („mert nehéz a kő, nehéz az ólom, /de nehezebb kit titkos súlyú bűn nyom.”) A cetnek a gyomrában úgy érzi: „Egyetemed fenekére hulltam”, gyötrelmes-groteszk ugrándozását-vettetését követően azonban — lélekben megjárva „a Magasság hosszát” — testével a felszínre emelkedve: a szárazföldre jutva távozik előlünk a második énekben. Ninive városában a piactéren kezdi meg ígehirdetését, „a magas ülések csúcsára hágván” folytatja, hogy aztán „egy cifra oszlop tetejére” helyezték — ahonnét majd aláveti magát, és rácson-csatornán át „lekúszva . . . lecsúszva” hagyja el a bűnös várost. A három mozgalmas cselekményű éneket követő negyedikben nem jutnak hangsúlyosabb szerephez a föl-leirányulások — csak a befejezésben. Az Úr szavaiban és a hozzá kapcsolódó záróképből — a már említett módon. Úgy, hogy a diametriális ellentéteken belül megint csak a fölfelé irányulásnak jut egy fokkal nagyobb szerep, minthogy ez kap közvetlen leírást: az egymással vetekedve „kelő” tornyok, a jövőnek „lépcsőt emelő” építkezések általános leírásaiban, a látszólag „ringatva emelkedő” építménykontúrok megjelenítésében.

A szerkezet tehát minden tekintetben zárt. Babits láthatólag nem a cselekmény egyik vagy másik részletével, megfogalmazott gondolatainak egyikével vagy másikával tudott művészként is kapcsolatot teremteni, hanem a verssé formált *egésszel*. Régebben, fiatal költőként, a rejtőzködő megszólalás útjait kutatva számos álarcot festett magának egymás után, félig-meddig játékosan próbálgatva fel őket, évek múltán azonban inkább félretolta az álarcokat, felhagyva az alakváltás játékos kísérleteivel. A halálhoz közelítve talált aztán rá arra a szerepre, melyben személyiségének legfőbb jellemzőit felszínre hozhatta — de olyan ön-megkettőzés révén, melynek segítségével alakmását már kívülről, a cselekmény elmondójának „szerepéből” is nézni tudta.⁶

⁶ V. ö. Kelemen Péter: *A „Jónás könyve” parabola-szerkezetéről*. ItK 1975. 1. sz. 61. — Ehhez hasonló önmegkettőzés jellemzi a *Balázsolást* is, ahol a felnőtt és a gyerek magatartása játszik át egymásba — mint ezt Németh G. Béla szép elemzése részletesen kimutatta. (*A szenvedés verse*. It 1975. 2. sz. 375–94.)

Elképzelt, bibliai alak nyomán formált isten és igehirdető próféta története — olyan stílusötvetben megírva, amelyik fölé egyetlen századunkbeli stílusirányzatnak a címkéjét sem lehet kategóriaajelzésként elhelyezni... Méltott értékei ellenére nem kell-e bizonyos tekintetben mégis korszerűtlennek minősítenünk az ilyen művet? Mit kezdhet vele „a ma embere”, „itt- és most”-léteben, ha a felelősségtudat, a barbárság elleni tiltakozás megszólaltatását a költemény egyik — s nem legközpontibb — elemének tudjuk csak elismerni?

Néhány érvet talán ilyen kérdések megválaszolására is szükséges lehet felhozni — ha még nem tétettek föl, akkor is.

Ami a stílust illeti: igaz, hogy a mesés történet megírását csak a realizmus fogalmának parttalanná tágítása árán lehetne realistának nevezni, még kevesebb értelme lenne más stílustörekvések kategóriáival kísérletezni. A mítosz-átértelmezések azonban már éppenséggel jellemzők a huszadik századra — ha nem kaptak külön gyűjtő-elnevezést, akkor is. A korábbi stílustörekvések jegyében bontakozó művészi alkotási eljárásoknak újszerű — mert korábban létre nem hozott — egységgé szervezése pedig éppenséggel a huszadik század művészetében valósult meg legjellemzőbb módon, viszonylag a leggyakrabban.⁷

Egy fokkal beljebb menve a mű vizsgálatában: hogy nincsenek olyan hősök, akik mindvégig főntebb eszmei szférákban járnak (vagy pedig: ha vannak, ezek a világtól idegen létezők, az embertelenségnek a lehetőségeit hordják magukban), azt is ismételtelen kénytelen volt fölismerni és megmutatni a romantika utáni idők irodalma. Babits költeménye azoknak az alkotásoknak a sorába tartozik, melyek erőteljesen demitizált, kötésig a „földi” világban járó ember alakjából mintázzák meg — az emberi nagyságnak a szobrát? Azt az alakot, akiben vaskos evilágisága ellenére a nagyság *is* benne rejlik.

Más oldalról közelítve: régi témát sokan értelmeztek át korunkban. De úgy fogalmazni át a mesét, hogy annak csaknem minden ízét-zamatát megőrizve sikerüljön új mondanót kifejezni: ez csak a legnagyobbaknak sikerült. S — most már magáról a mondanóról szólva — épp korunk embere számára ne jelentett volna élményt a nagyobb erők uralma alá vetettség? (Néha akár a „retentő fogak” közé szorultság érzése is?) S ha nem valamely emberarculatúnak vélt felsőbb lény, akkor maga a *történelem* ne csapta volna be néhányszor azt, aki ennek útjait egyengetve hirdette „negyven nap, negyven év” vagy más idők múltával egyetemes fordulatok bekövetkezését? Ilyen vonatkozásban is eleven erővé válhat Jónás példázata vagy imája — és nem csupán olyanok számára, akik valamilyen istenben hisznek. Bárkinek, akiben benne él egy nagyobb

⁷ V. ö. *A stílus néhány kérdése — egy periódus lírájának tükrében*. ItK. 1969. 4. sz. 461—464; *Huszadik századi stílusproblémákról — a Radnóti-életmű kapcsán*. IT 1972. 3. sz. 623, 630—634.

ügy szolgálatának vágya. Annak az igénye, hogy csetlésein-botlásain és túlbuzgóságain egyaránt nevetni tudva, szerepének viszonylagos jelentéktelenségét átérzve is: feladatteljesítő életet éljen.

Attila Tamás

Sur Le Livre de Jonas

L'auteur se propose d'étudier un poème épique de Babits, représentant classique de ce qu'on appelle la « génération de Nyugat », poème écrit en 1938, qui, sous d'autres aspects, a été déjà, à plusieurs reprises, le sujet d'analyses en histoire littéraire. L'étude met en relief que les éléments — dans la transposition de l'histoire du prophète Jonas, prise dans l'Ancien Testament — qui dans ce poème reçoivent une place centrale, ont été déjà présents plus tôt dans d'autres ouvrages poétiques, plus brèves, à sujets différents de son auteur. Ce sont en premier lieu: *Az Isten fogai közt*, *Ádáz kutyám*, *Jobb és bal* et *Mint a kutya...* *Le Livre de Jonas*, contenant à la fois des éléments comiques et tragiques, permettait à l'écrivain, peu avant sa mort, d'objectiver en une oeuvre autonome, une expérience qu'il avait mûrie depuis longtemps. Au centre du poème se trouve la problématique de l'homme qui, soumis à des forces plus puissantes, s'efforce de consacrer sa vie à des fins plus élevées. Cet ouvrage, si complexe quant à son sujet, son style et la peinture des caractères, grâce, entre autres, à l'arrangement magistral des motifs, donne un tout cohérent, une composition sans défaut. Bien que Babits ne soit le représentant d'aucun courant de style, la manière dont il approche de son problème est bien celle d'un créateur du 20^e siècle.

Aczél Géza

A „PAPÍREMBER” ÉS KÖRNYÉKE
(*Tamkó Sírátó Károly költészetének egy fejezetéről*)

Mikor 1924—1925 táján Tamkó az egyetlen rendszeresen megjelenő avantgarde színezetű folyóirat, a Magyar Írás vonzaskörébe került, már túljutott néhány költői felismerésen. Tagadása, átgyűrűzve a családi konfliktusokon, a mozdulatlan vidéki létezés elutasításáig terebélyesedett és a kispolgári-nyárpolgári morált is kikezdte. Nyugtalanúsága újabb és újabb szellemi kalandra ösztönözte, hisz illúzióvesztése egy csapásra ürítette ki patriarchális életformájának tartalmait. Irodalmi igényeit a Nyugat kisebb költői emelték föl a pályakezdés ösztönösségéből, de írói ambíciói már Ady költészetének vonzásában érlelődtek és növekedtek. Az avantgarde-dal történő találkozásnak a tagadás gesztusa miatt tulajdoníthatott a költő mindezeknél nagyobb jelentőséget, miként tették ezt az induló pályatársak is. Az avantgarde mű már látványában, meghökkentő formabontásában kínálta a lázadás lehetőségét, s a Ma szabadabb alakításai egy egyetemesebb szemlélettel, a szűk nemzeti keretből való kilépés lehetőségeivel is biztattak. Természetes tünet, hogy az ország szellemi fojtottságát, az ellenforradalmi korszak kiélezett ellentmondásait érzékelő fiatal írógeneráció nemzedéki-szociális feszültségét hasonló gesztusokkal igyekezett föloldani. Ha e törekvések hátterében nem is jelentkezhetett a progresszív társadalmi változásoknak az a perspektívája, melyet az aktivista örökség még magába foglalt — az izmusok forradalmi nosztalgiákat és művészi megújulást szuggereáló gyakorlata egyben a modern irodalmi kísérletezéseknek lehetséges útjait is kijelölte számukra. Nem véletlen, hogy a szétszórt, magányos erők jelentős része errefelé tájékozódik, s — kezdetben ideológiai-művészi elképzelésektől függetlenül — a különféle avantgarde kísérletek laza kapcsolataiból az induló nemzedék szinte teljes körvonala kirajzolódhat. „Az 1920-as évek elejének nemesi-kispolgári mentalitású légkörében — emlékezik Tamkó — a második generáció: Erdélyi Józseffel az élen lekanyarodott az európai útról és bizonyos narodnyik-jellegű »paraszti-népies« irányzatba ment át. A harmadik generáció érdemesebbjei azonban nem fordultunk vissza, hanem tovább próbáltuk fejleszteni a magunk módján az európai áramlatokat.”¹ Ez a továbbblépés, persze — mely csíráiban

¹ Tamkó Sírátó Károly: *A dimenzionizmus albuma I.* 1966. 24. (kézirat)

már a harmincas évek irodalmának népi-urbánus szakadását előlegezi — az utóvédharc jellegzetes tüneteivel együtt érvényes, s csak a korabeli magyar társadalmi viszonyok közepette kelthette az avantgarde illúzióját. Valójában a nemzedék újító lehetőségei a formakísérletezések folytatására, egyénenkénti át-színezésére korlátozódtak — s mint társadalmi tartalmakat nélkülöző próbálkozások, hamarosan föl is szivódtak a különféle polgári és szocialista törekvésekbe. Ugyanakkor, a kassáki aktivizmussal sem teremthetett termékeny kapcsolatot ez a leszűkült, az avantgarde-hoz megkésve érkező mozgalom. Jellemző, hogy az emigrációból hazaérkező Kassák a húszas évek második felében már hiába próbálkozik az izmusok felélesztésével, a Dokumentum szürrealizmusát visszhangtalanság fogadja és a lap bukása elkerülhetetlen. „Fél év után megértette a lap szerkesztősége — írja Kassák — hogy Magyarországon 1919 óta gyökeresen megváltozott a helyzet, kiirtották a régi lehetőségeket, és a küzdelmet más területeken, más módszerekkel, más emberekkel kell folytatni.”² Végleg tisztázódott tehát, hogy a két nemzedék nem egy nyelvet beszél, s törekvéseiket csak alkalmi, a költői stílus felől tapintható hasonlóságok rokonítják.

Ahhoz, hogy Tamkó húszas évekbeli költészetének egyéni színeit, esztétikai értékeit megítélhessük, a magyar későavantgarde alig elemzett tüneteit, művészi-ideológiai jellegzetességeit kell előbb szemügyre vennünk. A lefutott vagy külföldön éppen szerveződő újabb izmusoknak azokat az eredményeit, melyek — egy-két olyan modernista közjátéktól eltekintve, mint az IS vagy a szegeci Fundamentum — a Magyar Írásban csapódtak le folyamatosan. Ennek a későavantgarde-nak, vagy ahogyan Kassák nevezte: pszeudo-avantgarde-nak legjellemzőbb ismérveit a megváltozott történelmi körülményekben, a lap eklektikus ideológiai törekvéseiben érzékelhetjük. Említettük, hogy az ellenforradalmi korszak nem csak az izmusok — nálunk progresszív — folytonosságát akasztotta meg, hanem azok politikai-társadalmi tartalmát is kérdésessé tette. Az ellenzéki magatartással fellépő fiatal írónemzedék a korabeli társadalmi viszonyok tagadásával szerveződött ugyan egységbe, de már bizonyítottan vélte az aktivizmus kudarcát, s elutasította Kassákék bécsi kísérletezéseit. Fő törekvése a humánus megőrzése volt, ahogy Raith Tivadar a Magyar Írás programcikkében jelzi: „az örök ember láttatása”, a „Minden -Ember” hitének feltámasztása.³ Eszméjét nemzeti alapon kívánta megvalósítani, függetlenedett a napi politikától és misztikus-vallásos köntösbe vonta az értékek pusztításával, a terrorral szembeni tiltakozását. Lakatos Éva említi, hogy hasonló programmal lépett színre ebben az időben Giesswein Sándor Aurorája, Czakó Ambró Független Szemléje és az Új Kultúra is.⁴ S bár a lap kezdeti vallásos humanizmusa — a konszolidációval párhuzamosan — a 20. század emberének történelmi-tudományos szándékú megítélésére tisztul, ideológiájának kispolgári jellegét mindvégig

² Kassák Lajos: *Az izmusok története*. Bp. 1972. 290.

³ Raith Tivadar: *Kultúra, fajiság, trolalom*. Magyar Írás, 1921. 1. sz. 1–4.

⁴ Lakatos Éva: *Magyar Írás repertórium*. PIM. Bp. 1973. Előszó 6.

megtartja. A szociális érzékenység a polgári életfilozófia széles spektrumában oldódik, a mozgalom vezető munkatársai — Bács Imre Endre, Melléky Kornél, Raith Tivadar — a szubjektív idealista bölcelet egész sor klasszikusával illusztrálják az emberiség megrendült világgépének, a kor válságának tüneteit. Tanulmányok és kritikák tömege szól Nietzsche, Schopenhauer, Bergson, Einstein, Mach és Freud elméleteiről — melyek tanulságait így összegzi Sándor Kálmán *A modern ember gyökértelensége* című írásában: „Egy bizonyos: a szellemi fejlődés úgynevezett individualista és az anyagi fejlődés imperialisztikus hullámvonala megtört meredek zuhanóban, melynek alján a kultúra szilánkjai között vergődik az ember, hit nélkül és kenyér nélkül. Az ember, aki alól kihullott a talaj, az egyetlen realitáshoz menekül; testi sajátmagához... Epikur újjáéledésének korát éljük... És a XX. század emberének lelkét már nem lehet olyan primitíven, tehát szintetikusán egybefogni, mint pl. Buddha a hindu emberét...”⁵ Jóllehet, a szocialista eszmékkel kerüli a lap a nyílt konfrontációt, de — többnyire áttételesen, a kultúrtörökvések felől közelítve — illúziótlansága itt is nyilvánvaló. „A szocializmus — írja említett tanulmányában Sándor Kálmán — ma már eléggé megállapodott, élesen körülhatárolt és köztudottá lett szociális faktor életünkben ahhoz, hogy új, termékeny formákra *ne* szuggerálja a művészt és ő sem adhatja meg már a művésznek az aktív világnézet tömegekből kinőtt összefogó egységét! Ami benne aktív és világnézet ugyanis, az ma már túlságosan és maradéktalanul intellektualizálva van mindnyájunk számára.”⁶

A Magyar Írás eklektikus, válsághangulatot tükröző ideológiájából szükségszerűen következik a kultúrválságnak, a művészetek megtorpanásának és bomlásának tudata. Ezek a jelek a már említett filozofikus írásokban is elkerülhetetlenül felbukkannak, de még egyértelműbben jelentkeznek azokban a művészeti vitákban és dokumentumokban, melyeket rendszeresen közölnek a lap hasábjain. Természetes, hogy a mozgalom, mely 1924-től már „Az Új művészetért” alcímet írja folyóiratára, s melynek fiatal művészei kezdetektől vállalták az izmusok formai örökségeit — e válságot elsősorban az avantgarde művészetek hanyatlásában érzékelik. A dadaizmus felől szemlélve kerülhetnek a Nyugat l'art pour l'art alakításai mellé Kassák bécsi antológiájának alkotói: „a vasbeton-torony költői”, s már Hevesy Ivánnal sem arról folyik a vita, Nyugatbeli tanulmányai után, hogy milyenek az avantgarde művészetek perspektívái. A hozzászólók Hevesy voluntarista nézeteit utasítják el, melyek szocialista tömegművészetet körvonalaznak.⁷ Raithék mindig egy „új művészet” nevében tevékenykednek, akár *A mai kultúrválság dokumentumait* — az izmusok korabeli manifesztumait — akár híres avantgarde művészeket, a KUT tagjait vagy saját munkatársaikat szólaltatják meg. Kétségtelen, hogy ebben a tö-

⁵ Sándor Kálmán: *A modern ember gyökértelensége*. Magyar Írás, 1924. 1. sz. 2—3.

⁶ i. m. 2.

⁷ A Magyar Írásban folyó viták, dokumentumok, interjúk részletes bibliográfiáját l. Lakatos Éva i. m. 13—42. sorszám alatt.

rekvésben mind fokozottabban érvényesül a nyitottság és a kutató szenvedély. A húszas évek hazai avantgardistái sem állnak meg a bomlás tüneteinek rögzítésénél, s tájékozódásuk a francia irodalmi és művészeti élet újabb eredményeinek ismertetésétől az orosz színpadi kísérletek méltatásáig terjed. Amit elutasítanak, többnyire meggyőző — „új művészeti” ideáljuk azonban alig sejthető, gyakran tanácstalanságot tükröz. Céljaiban a Nyugat és a Ma közé szorult Magyar Írás voltaképp kétfrontos harcot folytat: az emigráns irodalommal szemben problémáinak hazai gyökereit hangsúlyozza, a Nyugat esztétizmusával szemben pedig a fiatal művészek modernizmusát és újító szándékait. Ha mégis e válsághangulatnak és magyarságélménynek valamiféle szintézisreteremtő lehetőségét, művészi-ideológiai tendenciáit kutatjuk, lehetetlen észre nem vennünk a mozgalom Spengler kultúrfilozófiájához történő közeledését. Ennek a — Tamkó Sirató munkásságában is kulcsértékű — filozófiának nyomai már Sándor Kálmán említett tanulmányában is felbukkannak, Bács Imre Endre nagylélegzetű elméleti írása, a *Bevezetés a metaesztétikába* szinte teljes egészében a spengleri „félelem” mítoszalkotó hatásából bontja ki a művészetek tendenciáit.⁸ Félreérthetetlen jelentőséget és reményt keltő aktualitást azonban akkor kap ez a teória, mikor motiválhatóan a jövő vízióját is megképezheti. A spengleri elmélet felől érthető az a lelkesedés, mely a szerb avantgarde mérsékelt jelentőségű mozgalmat, a zenitizmust fogadja. „Kétségtelen — szögezi le Raith — hogy az európai szellem megújulásának kérdése nem Nyugat-Európában, hanem Kelet-Európában fog eldőlni. Abban a Kelet-Európában, amelynek fiatal, őseréjű népei még csak most vannak elindulóban... Ez a hit teszi számunkra szimpatikussá a szerb művészeti mozgalmat, amely a legszélesebb humanisztikus törekvések szolgálatában állva, szintén hadat üzen a nyugat-európai izmusoknak s jövőjét a maga életerejére, »barbarizmusára«, »balkániságára« építi fel.”⁹ Hogy nem csak pillanatnyi eszme-futtatásról van szó, azt az is mutatja, hogy ugyanezek a gondolatok térnek vissza Raith *A kelet-európai kérdésről* című könyvének bevezetőjében is, mely a lap utolsó évfolyamának különszámaként jelent meg.¹⁰ Ez volt tehát a végső hangütés, amivel a lap munkatársait szélnek eresztette. Raithot hivatalnoki-kereskedelmi-tanári pályáján, Tamkót pedig művészi törekvéseiben kísérte tovább a spengleri felismerés.

A Magyar Írás vázlatos szellemi térképéről is leolvasható, hogy a magyarországi későavantgarde már polgári színezetű mozgalmat takar, mely ideológiájában és szemléletében — a kassáki aktivizmus szocialista eszmeiségével szemben — az izmusok misztikusabb törekvéseire hangolódott. Más kérdés, hogy az ellenforradalmi korszakban még ebben a formájában is az egyik legnyitottabb fórumot jelentette — hangot adott a fiatal nemzedék elégedetlenségének és nyomon követte, asszimilálta az európai formabontó törekvések eredményeit.

⁸ Bács I. Endre: *Bevezetés a metaesztétikába*. Magyar Írás, 1925. 7. sz. 89–91.

⁹ *Az európai kultúrválság dokumentumaihoz*. Zenitizmus. Magyar Írás, 1925. 10. sz. 125.

¹⁰ L. Raith Tivadar: *A kelet-európai kérdésről*. 1927. 2. (külön) sz. 3.

A modern irodalomnak olyan névsora van jelen lapjain, mint Apollinaire, Cendrars, Cocteau, Goll, Huidobro, Sauvage, Rubiner, Stramm, Micsics stb. — a képzőművészek közül Léger, Kokoschka, Munch, Malevics, s rendszeresen szemlézik az új zenei kísérleteket is. Természetes, hogy a fórumra lelő Tamkó elsősorban nem a lap ellentmondásait érzékeli. Avantgarde érdeklődése csak a Magyar Írástól kaphat biztatást, s bár költői ambícióit a kassáki példa fűti, ennek nyomait könnyen felfedezheti Raithék imponáló információs anyagában és költői gyakorlatában. Kilépve a diákköltészet belterjes, játékos világából, az új művészetért küzdő folyóirat hasábjain érezheti először igazán költőnek — még hozzá avantgarde költőnek — magát. Rövid idő alatt az életmű talán legszembetűnőbb és leglátványosabb változásai peregtek le a felszabadult alkotói energiák ösztönzésére. A hagyományokkal és a személyes múlttal való leszámolás pillanatai következtek: könyvtárából „selejtezendő” bejegyzéssel röppültek ki az avantgarde ízléssel össze nem egyeztethető írók művei, eddigi munkásságát és nevét odahagyva Sirató Károly néven lépett nyilvánosság elé az immár formabontó, meghökkenteni akaró költő.

A Sirató-versek nem minden költői-szemléleti előzmény nélkül kanyarodtak az izmusokhoz. Az újító gesztusok azonban csak a művek alakításában, a vers technikai szintjén szüntették meg a korábbi tájékozódás ellentmondásait, kevert érzelmi-gondolati feszültségét. Tamkó Sirató — ha az avantgarde mű lehetőségeiben gondolkodunk — sosem volt a szabadversnek olyan apostola, mint Kassák. Legmerészebb kísérletei közepette is megenged magának egy-egy kötöttebb kompozíciót, hangoltságához jobban igazodó rímes versalakzatot. Erre ösztönzi egy-egy visszazengő Ady-reminiscencia vagy az avantgarde törekvéseket olykor oktalannak, reménytelennek érzett pillanata. Eredeti vizuális törekvései ugyanakkor ki is lépnek a hagyományosnak nevezhető irodalmi művek vonulatából, rendhagyó és ezoterikus felismerésként követve a költői pálya „vonalon belül” alakuló produkcióit. Már a húszas évek közepére szét húzódtott tehát a költői önkifejezésnek az a skálája, mely — váltakozó kilengésekkel — máig jellemzi Tamkó lírájának ötlet- és formagazdagságát. E formakultúra mögött viszont a fiatal költő gondolatvilágának mérhetetlen kavargását érhetjük tetten — szinte a Magyar Írás arculatának mikrostruktúrájaként. A művekbe is lecsapódó szellemi jegyek a buddhizmustól az anarchiáig, a szocialisztikus felismerésektől a misztikáig vezetnek. Az útkeresés, a perspektívaatlanság kortünet: a magyar avantgarde forradalmi ideológiáját a történelmi események kérdőjelezték meg, s a bécsi emigrációból is sokáig csak dadaista fíntorok eredményei érkeztek. Másfelől — konzervatív-nacionalista szellem szorította, terrorizálta az újító ambíciókat, alig leplezve az elzárkózás, a történelmi összefüggésekből való kiszakadás regresszív szándékait. Sirató ekkori művészetében helyet kap egy mérsékelt politikai ellenzékiesség, de csak az egyén és társadalom konfliktusának egyik halk akkordjaként. A költői figyelem középpontjában — a szaporodó filozófiai stúdiumok és valami különös érzékeny-

ség nyomán — ember és világ metafizikus kapcsolatának problémája sejtik, a kivettség, az értelmetlen cselekvés, a tragikus idő-élmény érzetének komor ihlete munkál.

A hazai avantgarde törekvéseknek az a fő ellentmondása, mely az expreszszionizmus esztétizálása, a dadaista-szürrealista gesztus megképzése, valamint az eklektikus ideológiai háttér feszültségén alapul, szemléletesen tükröződik Tamkó Sirató költészetében is. Azok a költői attitűdök, melyek közvetlenül igazodhatnak az izmusok korabeli szinképéhez: a nemzedéki és társadalmi konfliktusokból egyaránt táplálkozó elutasító magatartás, a formabontó kísérletezések megújítása, a szociális elégedetlenség aktivista szellemű kinyilvánítása — egy ösztönösebb, szintézisbe hajló életszemlélet felületén maradnak. Az újító hitet erős rezignáció és pesszimizmus fékezi, a kollektív cselekvés szándéka helyett az individuum szerepének és kibontakozásának kérdéskörei kerülnek az érdeklődés előterébe. Persze, az avantgarde lendület effajta megtörése még nem jelent egyértelmű művészi hanyatlást. A gyökeresen újítani akaró és az irodalom kereteiből messze kicsapó alkotói indulat megcsöndesül ugyan, de fel is szabadul az izmusok sajátos sematizmusának, végletes programosságának kényszere alól. Miként Tamkó Sirató műveinek egyik jelentős vonulata példázza, az utóvédharcban — a formabontó alakítások részleges megőrzésével — a gondolati költészetnek azok az újfajta lehetőségei is kibontakozhattak, melyeket a húszas évek végétől irodalmunkban egész sor jelentős alkotás, köztük József Attila gondolati lírájának néhány darabja reprezentálhat. Tartalom és megformálás későavantgarde ellentmondása, természetesen, a tamkói költészetnek is nagy problémája. S bár munkásságának fővonulában kétségtelenül ez a disszonancia érvényesül, mégsem innen, hanem a költő — sokáig ösztönös — képvers-kísérletei felől jelentkezik az életmű legnagyobb paradoxona: amennyiben az utóvédből a harmincas évek legelejére előörs, a későavantgarde költőből teoretizáló, feltaláló művész válik. Ennek a paradoxonnak megfelelően rétegződik Tamkó Sirató elkövetkező, mintegy tízéves pályaszakasza is — egyik szálon „vonalon belüli” lírája formálódik, a későavantgarde nemes dokumentumaként, s vele párhuzamosan — lényegét tekintve az ellenében „nem-euklidészi” művészetének, síkverseinek sorozata képződik meg. Utóbbi kizárólagos jellegéből következik (ti. a vizuális alakítás a hagyományos, verssorokat egymás alá rová költészet elsorvadásának elméletére épít), hogy jelentős kapcsolat a kétféle törekvés között alig tapintható. Janus-arcú költő munkálkodik tehát a kor mély művészi-ideológiai válságában.

A síkvers és a „vonalon belül” maradt alakítások paradoxona azonban még közel sem meríti ki Tamkó Sirató költészetének ekkori ellentmondásait. Az elvi tisztázatlanságnak azok az ismérvei, melyek a Magyar Írást jellemzik, ezt az avantgarde folytonosságot is kétfelől teszik kérdésessé. Egyrészt — aktivitást nélkülöző, befelé forduló életérzés kap olykor dinamikus, hagyományellenességgel tüntető formát a kompozíciókban, másrészt — az új szem-

léletet, új törekvéseket reprezentáló avantgarde művek háttérében tovább él az izmusok verszlésével ellentétes költemények vonulata. Noha kötött verseit egyáltalán nem publikálja a negyvenes évekig a költő, s megjelenésük a *Papírember* kötetben szóba sem jöhetne — megszületésük és csöndes jelenlétük félreérthetetlenül növelik az alakítások stílavantgarde esélyeit. Helyesen látja Bori Imre az Ady-hatások továbbbrezgsését ezekben a művekben, melyeket nemhogy a dadaista-szürrealista versépítkezés, de sokáig még a vizuális kísérletek konstruktivista élménye sem képes pótolni és kiiktatni az életműből.¹¹ Szerepe van ebben annak is, hogy a húszas években Ady költészete legalább annyira kínálta az ellenzéki szerep lehetőségét, mint az avantgarde — a fő okot azonban az „új zsolozsmát hogy kiáltásak?” (*Három papok unokája*) költői kételyében, az újító szándék talajtalanságának érzetében, a meghasonlás szapora tüneteiben kell keresnünk. A Magyar Írás környezetében fórumot és az övével rokon törekvéseket találhatott ugyan Tamkó, korán fogant messianisztikus vágyaihoz, képein áttetsző kozmikus sóvárgásaihoz megfelelő felhajtóerőt viszont aligha. Így bizonyos fenntartásokat, rezignált distanciát mindig tart a lélek a dadaista gesztussal vagy a szürreális villanásokkal, s verse vissza-visszahívja a magány, a kallódás, a kivetettség érzelmes hangjait. Tanítani lehetne ezeken a költeményeken, hogy átütő teoretizáló kedv, egy mozgalom határozott aktivista lendülete nélkül mennyire indokolatlan az avantgarde irodalomnak még a gondolata is. Az elszigeteltségben a társadalmat mozgósító szociális felismerések alig terjeszkedhetnek, a meghökkentő-tagadó gesztusok szándékát pedig már a személyiségben kioltja a céltalanság érzése. Már javában fogalmazódnak a *Papírember* kötet stílavantgarde kompozíciói, mikor a *Télester dal* érzelgős, párosrímű soraiból váratlanul fölpárolognak a meleg családi fészek nosztalgiai, s még manifesztuma megírása idején, 1928-ban is „isten-kőből vert Buddha bálvány”-ként tűnődik „hangulatok, gondolatok közt” a költő (*A némák városa*). Persze, e versek — fakadjanak bár impresszionista élményből — átszíneződnek az egész pályaszakaszt alakító disszonáns életérzésekkel. A *Szürke napernyő* kozmikus-játékos analógiáit metafizikus szomorúság itatja át, a *Március* szerelmi ditirambját a „gyilkos percek” szorongást szülő időélménye kerekezi. Ennek a perspektívtalanságnak és rezignált költői alapérzésnek, a titokkal való kacérkodásnak és a meghasonlásnak vallomásértékű foglalata *A kőborló levél* című vers. A formabontó alakításaiban erős stílavantgarde gesztusokkal, képekkel építkező Tamkó ritkán juthat kétségeinek ilyen bensőséges megvallásához, mint ebben a — szenvelgő attitűdöktől sem mentes — művében.

Verse azonban akkor sem jut tovább a homályos mítoszteremtésnél, ha címet kapnak nyugtalan újító vágyai, s a „kőborló levél” vízióját direkterben megfogalmazott indulatok váltják föl. A *Kelenhegynél a Dunaparton* című költeményéből először üzen a szociális elégedetlenség, a „robban egyszor minden

¹¹ Bori Imre: *A szürrealizmus ideje*. Újvidék, 1970. 137–8.

nyomor-akna” jóslata — az omló világ, a kavargó idő, a „tömböket tűnni, tömböket születni” mechanikus érzéseiből azonban nehezen tapintható: forradalmi akarások vagy a spengleri élmény mozgatják-e az ihletet. Mint ahogy az *Új Kolumbusz* jövőt fürkésző, „az élet korhadásaitól” szenvedő lírai hősében is csak mítoszként élnek és elmosódva ködlenek a „most születő nagy Indiák”.

Noha az említett költemények, publikálatlan és elkallódott társaikkal együtt, jellemző háttért képeznek Tamkó Sirató húszas évekbeli avantgardizmusához, kétségtelen, hogy a Magyar Írás és a mind gyakrabban hazataláló kassági produkciók vonzásában már nem ezek jelentik a költői törekvések perspektíváit. A húszas évek közepének átmeneti avantgarde érdeklődése — mely közvetve a bethleni konszolidációval, közvetlenül pedig az emigrációból hazatelepült Ma tagjainak tevékenységével és újabb életképes izmusok születésével is összefügg — egyértelműen a gesztusértékű szabadverset juttatta érvényre a tamkói életműben. Alakításainak azonban nem voltak, és nem is lehettek meghatározó stílustörekvései. A felszabadult, formabontó lendület mindent magával rántott, amit az izmusokból elért — a humánnum expresszionista pátoszát éppúgy, mint a dadaizmus goromba iróniáját vagy az automatikus írás képtelen asszociációit. Jóllehet, tendenciáit tekintve körülbelül ezt a sorrendet tartja a születő művek vonulata is — helytállónak érezhetjük Pomogáts Béla észrevételét, mely szerint „az avantgardnak eme irányzatai és stílusai, minthogy a mozgalom kései szakaszában szegődött a feltétlen újítás hívei közé... egymás mellett, egymással összeszővődve hatották át költészetét”.¹² Talán csak a konstruktivizmus eszméinek verbális jelentkezése tehető jóval későbbre a versekben, s — jellegénél fogva — tapintható egyértelműbben ez a konstruktivizmus a vizuális kísérletekben. Ily módon nem lenne szerencsés Sirató ekkori verseit az izmusok megszokott folytonossága felől közelíteni. Ihlete olykor természetesen talál rá egy-egy irányzat jellegzetes technikájára, de költői világának sajátosságai, költészetének rejtett mozgása és belső átrendeződése csak műveinek tematikus-gondolati rendszerezésével fürkészhető ki. Eltekintve a költő eredeti vizuális kompozícióitól, melyek kísérletezésének és teóriát termő felismeréseinek legfőbb színterét alkotják — a formabontó Sirató-verseknek két, időben egymást váltó lehetősége adott: elsőként egy rezignált, dekadens életérzés ölti magára az izmusok manírjait, utóbb műveinek dadaista-szürrealista vonulata kísérti meg a költői irracionális ismert, végletes alakításait. Ebből a szempontból e lírára is érvényes az avantgarde logikájának egyfajta következetessége. A társadalom értékrendjének és a művészetek létjogosultságának teljes negációjával Tamkó költészete is az értékelhetetlen nullpontra, a tiszta gesztushoz érkezik, mikor a *Korszerű remekművek* üres lapjait „megalgotja”. Olyan gesztus ez már, mellyel a költő elkanyarodik Kassákék mozgalmának esetleges dadaizmusától, s a nyugat-európai izmusok misztikus-szolip-

¹² Pomogáts Béla: *Fejezet a magyar avantgard történetéből*. Új Írás, 1976. 1. sz. 109.

szista törekvéseit közelíti. Hogy ennek a fejlődésvonalnak folyton gazdagodó filozófiai háttere, szemléleti alapozottsága van, azt — már a manifesztumokkal és művészetfilozófiai könyvek vázlataival előálló teoretikust megelőzően — Tamkó Sirató lírájának egy erős gondolati-intellektuális vonulata is reprezentálja. A filozofikus hajlam, valamint a planista törekvések és az aktivista hagyományoktól elütő avantgarde próbálkozások a tamkói oeuvre-nek olyan színei és egyéni lehetőségei, melyek a magyar mozgalom színpébjéből részben vagy teljességgel hiányoznak.

Sirató Károly formabontásának alig körvonalazható, nehezen követhető fejlődésvonala van. Azon az úton, melyet elsőként a *Poéták keresztje* és a *Három perc daloló emléke* jelölt ki számára, képvers-kísérleteivel indult meg, „vonalon belüli” költészetének alakulása azonban kevésbé tűnik ilyen egyértelműnek. Míg az előbbi, szinte játékosnak indult próbálkozás rögtön függetlenedhetett a költői életérzéstől és technikától, s a kortársi törekvésektől általában — addig az első szabadversek legfeljebb az új hanghordozás, a kényelmes és laza komponálás kétes örömeit nyújthatják a szerzőnek. A Magyar Írás 1925. 3. számában először megjelenő szabadversek: *A gazdagság akarása*, a *Szétszakadt költemények* és az *Esti csendes vigadozás* felvillantanak ugyan valamit Tamkó depoetizáló törekvéseiből és újító kedvéből, műveit azonban szétzilálják a modorosságok és a komponálás zavarai. Meg kell jegyeznünk, hogy az első szabadverseknek ezek a formálási bizonytalanságai még a *Papírember* kötet verseinek első változataira is érvényesek. A közhiedelemmel ellentétben ugyanis (mely a szabadvers egyöntetűségére, rögtönző jellegére apellál) Tamkó — akár csak Kassák — többször átírta műveit, s mostani gyűjteményes köteteiben gyakran már az eredeti szöveg harmadik vagy negyedik változata szerepel. Az a felerősödött avantgarde öntudat, költői bizonyosság, mellyel a költő kötete kiadásakor válogatta és újra simította költeményeit, 1925–26 táján még egyáltalán nem érénye e pályának. A művek többségéből utólag marad el a központosítás, sok nyelvtörő fordulat, több monoton ismétlés és érzelgős lírai futam. Átstilizálja többek között egyik klasszikus versét, a *Dadaista szerenád*ot, s hogy a letisztulásnak egy szemléletes verscímbeli módosulását is érzékeltessük — *Az ingatlanok és az ember* első változata még *Az ingatlanok énekelnek és én Niluskát szeretem* címmel szerepel. A tetten érhető átírásokkal — ellentétben több öregkori módosítással — rendre a költemények egységesebb megformálásának, a poétikai értékek színvonalbeli emelkedésének céljait éri el a költő.

Nem véletlen, hogy ennek az ellentmondásos, átmeneti pályaszakasznak uralkodó verstípusa a stílexpresszionista manirokkal ékesített dekadens ízű szabadvers. A modern, minden eddigi polgári hagyománnyal szakító hangütést a kor ellenzéki szelleme, az elkülönülés szándéka követelte — a dekadens színek az induló nemzedék perspektívátlanságának és atomizálódásának tüneteiből adódtak. A Tamkó-versekben is alanyi költészet kényszerült a lázadás demonstrálásának avantgarde formáiba, de az alakításokban egyelőre változat-

lanok maradtak a költő életérzései. A kivetettség, morbiddá fokozott szorongások, kozmikussá növesztett nemi vágyak élményéből fakadtak föl lázadó hangjai, s ezekből még aligha képezhette meg Tamkó Sirató az új világ mítoszát. Magánya és elesettség-érzete alig terjeszkedik általánosabb szociális felismerésekig. Szemlélődése közben a rezignált költő eljut ugyan az „ablaklombos paloták” és a „külvárosi ingoványok” ellentmondásának rögzítéséhez, verseiben föl-fölvillan az emberi megalázottság expresszionista jelképe, a csavargó és a kokott — de a ráérzések mögött egyéni lehetőségeinek, sorsának szkeptikus, lehangoló megközelítése bujkál (*Kérdőjelek, Éjféli plakát*). Elutasítása a létezésből való menekülés gondolatait erősítette, verse mind gyakrabban variálta az „élni nem volt soha kedve” enervált szólamait (*Bujdosni az emlékezettől*). Nemigen van költőnk ebben a korban, ki annyi aspektusból megforgatta-átélte volna az öngyilkosság problematikáját, mint ő. Mikor a nyomasztó világot tagadta, lelkében az életfilozófiák végletes pesszimizmusa hullámozott, s a mulandóság metafizikus tudata, az élet és halál sarkított alternatívája termette fölényét, szomorú indulatait. Ebben az összefüggésben találkozik költő és gazdagság *Az ingatlanok és az emberben*:

„de még eddig mindenki elment
a percmutató legyilkolta az embereket csak a kőfalú házakat
ostromolták hiába és líhegve a zseborák”

— hulla-vízióra épül az *Egy hulla fekszik a fűben* zaklatottsága, s még tavaszi expressziókból pezsdült verse, a *Megint ének egy rohadt februárban* is a „rothadás” jövő idején medítál a „felbomlott színekben”. Meghasonlása átítatja a szeretet melegebb érzéseit, s nyelvtörő dadaizmusa, a „mindegy/ már mindig mindig sehogyabbse” az irracionálizmuson túl az élet pusztulásának is üzen (*Öngyilkos végrendelete*). Ez a sejtelmes és szorongásokkal teli költői világ — miként Pomogáts Béla is említi — „minden támadó merészsége és ironikus indulata mellett” végletes kétségbeesésekből fogan¹³, s a versek vallomásszerű rétegeiben nehezen vonzza a dadaizmus játékosabb, felszínesebb gesztusait. Jóllehet, a szorongással szembeszegezett teremtő nyugtalanságnak kezdetektől jellemzője az avantgarde manír megképzése, az izmusok stílusjegyeinek sajátos halmazása, mellyel ösztönösen is formaproblémákra próbálja redukálni válságait a költő — a költeményekben nehezen oldódik a dekadens gondolat. Már a technika bővületében él és síkverseit alakítja, mikor az *Uccarészlet* lezárásában „szomorúfejú ember” tűnődik az autók veszélyes száguldásain, s az *Arkalinof* víziójában is csak azért tűnnek föl „a polgári erkölcs retektermelői”, hogy a költő egy csak-azértis-gesztussal visszaszoríthassa öngyilkossággal kacérkodó gondolatait. Ami expresszionista pátosz és dadaista ösztönzésű grimasz e művekből kielemezhe-

¹³ uo.

tő, „a semmik felgyújtott lobogása”-ként egy tragikus mulandóság-élményt illusztrálnak (*Sírnak a piros gyöngyvirágok*), s jellemző, hogy még konstruktivista látása is elsőként hullá-képzetet geometrizál a *Keresztút* vívódásaiban:

„csak egy szép
párhuzamosan feküdni a virágokkal
vízszintes és hullámos rezgésekben
meztelenül az ünneplőruhák ejtőernyői alatt
a szivárvány alatt a homlokodtól a bokádig.”

Kevesen figyeltek még arra, hogy Sirató Károly stílavantgarde költészetében — túl a századvégi halálhangulat felerősödésén — miként él tovább a fokozott nemi vágyaknak dekadens-szimbolista stilizáltsága. Magára az avantgarde hazai módosulására is jellemző, amint az aktivizmus dinamikus, erőt és termékenységet szimbolizáló szerelmi élménye a buján erotikus nemi gerjedelmek övezeteibe érkezik. Mintha itt visszhangozna leginkább Sándor Kálmán idézett Magyar Írásbeli tanulmánya, melyben a kultúra nagy összefüggéseiből kihullott alkotó „egyetlen realitáshoz menekül: testi sajátmagához”. Az a fajta naív udvarló költészet, melynek gyerekes hangjait *Az Élet Tavaszán* verseiből kihallhattuk, természetesen, már korábban férfias hevületűvé változott. Már a költői útkeresés éveiben adysan diszsonáns életérzéseket teremt a „mámoros halálos fekete szerető” felbukkanása, a *Három perc daloló emlékében* pedig először függetlenedik a bensőséges emberi kapcsolattól az erotikus érzés. Az avantgarde vonzásában szükségszerűen tolódik a nyersebb, vaskosabb megformálás felé a költő szerelmi élménye. Nem csak azért, mert az expresszionista alakítás kozmikus analógiák felvillantását, a rejtettebb-szemérmesebb emberi kapcsolatoknak intenzívebb kivallását sürgeti, hanem azért is, mivel ezen a szálon juthat Tamkó verse legmesszebb meghökkentő, polgárpukkasztó gesztusai-
val. Persze, ezek az ismérvek még Kassákék újfajta szerelmi költészetét is jellemezték. De míg az egy új morál megszületésének és a termékenység mítoszának révületében alapvető osztálytartalmakat közvetített és a társadalmi megújulás szolgálatában állt — addig Tamkó erotikus élményét halálhangulatok borzolják, s verse gyakran még azt a minimális bensőségérzetet is nélkülözi, mely az aktivizmusban legalább az élettársi-harcostársi kapcsolattal adva volt. Előbb csak spekulatív képiség, túlfokozott expresszionista lelemény vezeti be a szerelmi élmény elidegenedésének folyamatait. A *Nem kellesz* című versben (később: *Közel vagy és messze*) buddhista szenttelenségbe csúszik a szakítás virtuóz képsora, az *Aranyláva* expresszionista novellákra emlékeztető kompozíciójában pedig kisszerű szerelmi háromszögből áraszt misztikusan kitarulkozó, fülledt erotikus érzést egy „Megzenésített Asszony”. Ez a bujaság, a testi gyönyörökbe feledkezés még élményszerűen hat a „negyvenkét kilós szőke szénaboglya”-hoz címzett versben (*Ima*), máskor azonban morbiddá csavarják a von-

zalmakat a szerelem mellé megidézett drasztikus halál lehetőségei éppúgy (*Anitra meghalunk*), mint a társtalan vágyakozás magányos képzetei (*Hangvilla*). Noha Tamkó utóbbi versében már a technika csodálata is jelentkezik:

„a tavasz hátán eljön az én szüzem
kiszikkasztott benzinszoknyában
robbanó harisnyáival
az elektromos szelek éjszakáin”

– e tünetet itt még aligha értelmezhetjük másként, mint „motorizált dekadenciának”, miként tette ezt Micheli a futurizmussal, Marinetti törekvéseinek megítélése ürügyén¹⁴. A füledt erotikus gerjedelem olykor már a trágárság határait súrolja, s ha nem erősen stilizált avantgarde kompozícióban jelentkezne a költői élmény, aligha teljesíthetné a műalkotás ide vonatkozó elemi esztétikai követelményeit. A nemi élmény szimbolisztikus dekadenciája a *Fehér tűzben* a falu „nagy energiával ágaskodó” tornyának és a „kék asszonynak”, az égnek aktusaként bukkan elő, a *Sírnak a piros gyöngyvirágok*ban erős képi csavarásokkal a férfi, a *Fekete Lámpás* szimbólumában pedig a női nemiszerv kozmikus víziója képződik meg.

Természetes, hogy a Sirató-verseknek felvázolt vonulatai nem a költői csúcsteljesítmények felől érdemelnek említést. Ezek a művek a költő hangoltságának egyfajta tünetét-állapotát jelzik, s a kései avantgarde dekadens, „pszeudo”-jellegére utalnak. Ez az a szint, melyre — különböző tematikai vagy egyéniségbeli változatok formájában — a húszas évek hazai avantgarde mezőnye számot tarthatott, s melynek meghaladása egy jelentősebb költői pálya kibontakozásánál elengedhetetlen feltételnek tűnt. József Attila, Illyés Gyula vagy Szabó Lőrinc költészetének elmozdulásai utólag világosan jelzik az izmusoktól való továbblépés lehetőségeit, s a harmincas évekre az egyes avantgarde pályákon be is következett egy erőteljes realista fordulat. Tamkó Sirató költészete azonban — s ebben legfeljebb Palasovszky Ödön *Punalua*-ciklusával és az irodalom kereteiből kilépő kísérleteivel rokonítható — az izmusok hanyatlása idején azok megőrzésének és továbbfejlesztésének feladataira vállalkozik. Nyilvánvaló, hogy ehhez az objektív körülmények is nagyban hozzájárultak. A bethleni konszolidáció 1919 óta a húszas évek közepén tette először lehetővé Magyarországon az avantgarde újabb törekvéseinek szélesebb elterjedését, az uralkodó ideológiától idegen szellemi áramlatok viszonylagos mozgását. Ez az az időszak, mikor a Magyar Írás szemhatára is kitér: nyugati művészek nyilatkoznak és publikálnak a lapban, Raith Tivadar és Bor Pál Párizsból tudósít az új művészeti eseményekről, s 1926-ban megjelenik a folyóirat francia különszáma is. Mind jobban ismertté válnak az egyes európai irányzatok, azok ki-

¹⁴ L. Mario de Micheli: *Az avantgardizmus*. Bp. 1969. 233–45.

emelkedő képviselői, a magyar avantgarde első és második nemzedékének hazatelepülésével pedig a konstruktivizmusnak és a szürrealizmusnak itthoni lehetőségei is jelentősen javulnak. Szinte egyidőben indul meg a Ma-kör törekvéseit folytató Dokumentum és a baloldal dadaista-szürrealista színezetű lapja, az Új Föld. Noha Tamkó egyik táborhoz sem csatlakozik, s hamarosan mindkét orgánus — velük együtt a Magyar Írás — kudarcát, életképtelenségét figyelheti meg — bizonyos, hogy e kísérletek újító tudatát erősítették. A költői pálya alakulását azonban az objektív körülményeken kívül jelentős lélektani tényezők is befolyásolták. Játékosnak indult vizuális törekvéseiben a költő a konstruktivizmus sajátos lehetőségeire érzett, „vonalrab” verseit pedig a dadaizmusnak és a szürrealizmusnak itthon alig tapasztalható perspektívája mozgatta. A nyugat-európai típusú avantgarde még az újdonság erejével lephette meg Sirató ívelő pályáját, s küldhette hozzá a magyar mozgalomnál sterilebb, apolitikusabb ösztönzéseit — melynek nyomait legfeljebb a korabeli illyési líra őrizte. Nem lehet véletlen, hogy a *Papírember* kálváriája és botrányos fogadtatása után a költő a francia avantgarde bűvöletében él, és 1930 nyarán végleges letelepedési szándékkal Párizsba érkezik.

Jóllehet, Tamkó Sirató „vonalon belüli” verseinek dekadens-stílavantgarde vonulatait nem lehet egyértelműen elválasztani a költő egyéb törekvéseitől — e pályaszakasz emelkedő tendenciáit a tamkói líra sajátos késődadaista-szürrealista kísérleteiben és a gondolati művek sorozatában érhetjük tetten. Az a felismerés, mellyel a költő a *Papírember* költeményeit válogatja és síkverseit manifesztálja, az izmusok újszerű lehetőségeit rejti magában — éppen úgy, mint a kudarc utáni kiábrándulás tünete: a „tört szavak művészete”, az alternatívizmus. Fokozatosan ezek válnak Tamkó jellegadó alakításaivá, s lassan már csak az ő lírája marad szinkronban az avantgarde zsugorodó irodalmával, a harmincas évekre periferikussá váló törekvésekkel. Ebben a fejlődésvonalban nem az a legmeglepőbb, hogy önellentmondásai közepette „dadaistává vált tehát a versépítkezésben: a versképek harmóniáját nemcsak megbontotta, hanem szét is dobálta őket, a szürrealizmus szellemében viszont a képelemek közötti kapcsolatoknak legalább halvány látszatát megtartotta, miközben a világhoz való viszonyának a revízióját is elvégezte”.¹⁵ Az izmusok stílusjegyeinek mechanikus variálásával — ha megkésve is — az avantgarde logikáját követte a költő, miközben verse egyre jobban behatolt az irracionalitás szféráiba. Jellegzetesebb és egyénibb az a paradoxon, melyet a fáziskésés, az eltérő tájékozódás teremtett a korabeli magyar líra és a tamkói vállalkozás között. Mikor a *Papírember* kötet versei megjelentek, már Kassák is csak az izmusok erősen lehiggadt lehetőségeivel számolt, s Munka-köre „olyan szerény volt, mint a címe: csak éppen dolgozni kívánt”.¹⁶ Az irodalmi közéleten meglehetősen kí-

¹⁵ Bori Imre i. m. 138.

¹⁶ Kassák Lajos i. m. 290.

vül álló költőben vegyesen szülte reális és hamis képzeit ez az alkotói elmagányosodás, és a társadalommal szembeni aszinkronból adódó periferikusság. Dadaizmusa a „telt kimondás lehetőségének” hiányait kezdte ostromolni, s szarkasztikus versbeszéde először hallatta belülről, az adott társadalmi viszonyok összefüggéseiben a leleplezés Barta Sándor-i hangjait. Költői egyénisége hasonlóképpen színezte át a konstruktivista ösztönzéseket, mikor a technika fejlődésének bővületében sajátos mítoszt teremtett — a jövő technokrata emberét „vonalon belül”, s a vizualitás mítosztát „nem-euklidészi” művészetében. Ugyanakkor törekvése gyakran a feltaláló-művész ezoterizmusának dilemmájával találkozik, melyet csak fokoz az a téves illúzió, hogy a „Papíremler a magyar expresszionizmus egyik indító kötete volt, amely azonban már az expresszionizmust is túllépte, és Kassák nyomdokain, őt tovább fejlesztve a szürrealista, illetve vizuális költészetbe torkollott”.¹⁷ Valójában nem új formanyelvet és költői problematikát teremtett Sirató Károly húszas évekbeli lírája, hanem az aktivista hagyományokhoz keverte a költő a megkésetttség, a perspektívátlanság és a megújulás — most már nyugati példákön figyelt — színeit. Szürrealizmusa és konstruktivizmusa ennyiben „irodalmibb” és kimódoltabb Kassákék hasonló próbálkozásainál — kísérleteinek élményi háttérét pedig erős teoretizáló kedvvel, képi leleménnyel és egyre mélyülő művészetfilozófiai stúdiókkal igyekezett pótolni az avantgarde sodrába került alkotó.

Ha Barta Sándor monista dadaizmusa egyfajta intellektuális költészetet valószínűsített meg *Tisztelt hullaház!* című kötetének líraivá hevített manifesztumaiban, mikor az irracionális szövegek szövevényéből egy világnézeti váltás tüneteit is fölmutatta — Tamkó hasonlóképpen szötte költeményeinek dadaista-szürrealista vonulatába technika iránti rajongásának és konstruktív szemléletváltásának költői lehetőségeit. Az egyéni sorsban aligha található ekkor olyan sűrűsödési pont, mely kihívóan igazolhatná a költő minőségi és hangsúlybeli változásait. Az azonban tény, hogy az életfilozófiák dekadens hangjait mind fokozottabban szűri meg Tamkóban a nagyváros — egykor szorongatónak érzett — élménye, a terjeszkedő intellektualitás, a képvers-kísérletek sikerén felbuzdult alkotói indulat. Mintha épp a különféle konstrukciókba rendezett síkversek, az egyéni leleményen és virtuozitáson alapuló irodalmon kívüli alakzatok újszerűsége hívná elő az autentikusság érzését a diákok által „villanyköltőnek” becézett íróban, aki immár versterét kezdi kitölteni ötleteivel és eleven gondolataival. Nem ritka jelensége ez az irodalomnak, hogy más szellemi szférákból jött élményanyaggal és szemlélettel gazdagodik. S bár Tamkó gyerekkorától ír verseket, s mint láttuk, műveinek van is egy hagyományosabb életérzésre épülő vonulata — ötletgazdagságának, improvizáló képességének és emberi bölcsességének együttes versbe vonása mégis a személyiség kifejezési formájának megtalálására utal. Az az irodalmon kívüli szellemiség, melyet Tamkó Si-

¹⁷ *Látogatóban. Kortárs magyar írók vallomásai.* Bp. 1971. 114.

rátó úgy jellemez, hogy „mint jogász, távol éltem a világirodalom közvetlen hatás-vonalaitól”¹⁸, az avantgarde egyénített, továbbgondolt változataként érkezett a műbe, s emelte rangos teljesítménnyé a *Papírember* kötet verseit.

A megkésettsegből és a sajátos filozofikus hajlamból adódóan Tamkó dadaizmusa nem egyetlen elutasító gesztusból, relativista teóriából szerveződik tehát, művei a kiábrándultság és az értelmetlenség hangjai mellett a költői szemléletváltásnak, a konstruktivista bizakodásnak és az intellektuális szemlélődésnek jellegzetes tüneteit is magukba sűrítik. Természetes, hogy a költő tagadása, szkepszise első fokon a dekadens életérzésnek idézett forrásaiból táplálkozik. A dadaista verstechnika alkalmazása egyelőre a reménytelenség érzésének hitelesebb kivallását szolgálja, s az avantgarde érdeklődés folytonosságának esélyeit növeli. Az *Igen* konstruktivista módon szerkesztett irracionális sokszorozásában a kedves „szent csavarmenet amit az öngyilkosok metszenek a hidakról a levegőbe”, a *Dadaista szerenádnál* társadalmi indulatokkal feszített halandzsájában pedig végig ott bujkál a mulandóságérzés, a szorongásoknak korábról már ismert motívuma:

„Csak kettőt szabad hinni
az Időt mint eszközt
a Halált mint célt
de nem bánom ha mást is hisztek
csak abban egyezünk meg, hogy az öngyilkosokat
mindnyájan szentté avatjuk”.

Az idővel szembeni kiszolgáltatottság tragikus élménye még az abszurd líra olyan változatában is kísért, amilyen a *Nótagarázs* automatizmustól sem mentes képsora, melynek szertelen asszociációit „vigasztalan” alkony keretezi, s a vers lezárásában — mintegy intő jelként — „a jegenyefán lassan másznak felfelé az évek”. Persze, s ez az idézetekből is kitűnik, Tamkó pesszimizmusában ekkor már ott villog a dadaista költői gyakorlatra jellemző humor, az abszurdítás szorongásokat oldó gesztusa. De jelentkezik a költeményekben a sokkoltató szándék, a társadalmi elégedetlenség hangja is. A *Dadaista szerenádnál* tüntető irracionálizmusában, a „hazugság nélkül nem lehet élni” keserűségében a kor általános érvényű kritikája fogalmazódik — a költő versének logikai bukfenceit, „ellenlekedését” a társadalmi viszonyok abszurdításából magyarázza. Hasonló gondolatsorral találkozunk itt, mint a „dadaizmus határáig” nyújtózkodó Kassák műveiben vagy Barta Sándor szarkasztikus manifesztumaiban. Ezekre a jelekre figyel Illyés is, mikor Tamkó Sirató pesszimizmusának és dadaizmusának sajátos ötvözetét fürkészi: „Ez az a közép-európai dadaizmus — írja korabeli kritikájában — amely mindennek végigtágadása után az utolsó ponton szo-

¹⁸ Tamkó Sirató Károly i. m. 15.

cialista irányba fordul. Sirató Károly még nem lábolt ki teljesen ebből a művész-nihilista légkörből, de erőteljes lendülete, merész éleslátása reményt ad arra, hogy a fekete utakon át... továbbjut”.¹⁹ A továbblépést azonban nem az Illyés által sugalmazott „szocialista irányba fordulás” hozza meg, az újabb költői lehetőségeket — még a dadaista-szürrealista alakításokon belül — a technokrata lelkesültség és a konstruktivista érdeklődés körvonalazza.

Tamkónak Budapestre kerülése óta meghatározó élményei voltak a világvárosi lüktetés, a közlekedés dinamikája, a város szaporodó reklámjai és fényei. Vizuális törekvéseiben egyértelműen tapintható a film, a mozgó hirdetések hatása — első kinetikus és transzparencsszerű kísérleteit az utca látványa, a gyors információközlés ötlete inspirálja. „Vonalon belüli” költeményeiben azonban, hol gazdagabban és bonyolultabban jelentkezhet a személyiség érzelmi-gondolati világa, ellentmondásosan tükröződik az építésnek ez az avantgarde irányzata, a konstruktivista teória új perspektívákat nyitó lehetősége. Nem csak azért, mert a — lényegét tekintve — képzőművészeti és építészeti irányzatnak a líra verbális közegével kell megküzdenie, hanem azért is, mivel a befogadás pillanatában a dekadens hangoltságú költőben még alig-alig mozdul a rend, a káoszt igazító fegyelem igénye. Kezdetben a költői konstruktivitás még halál-képzeteket rendez mértani alakzatokba (*Keresztút*), s az értelmetlen létezés megkérdőjelezi a „társadalom geometrikus fegyelmét” is (*Arkalinof*). Dekadencia és konstruktivizmus között képi ötletek és a technika iránti rajongás teremti meg az első kapcsolatokat, a síkversek kísérletei és a költemények spekulatív képisége egyaránt egy közelgő technikai forradalom szükségyszerű emberi-társadalmi változásokat idéző hitéből fogannak. A szemléletváltás forrongásaira már a hangulati versek némelyikében is figyelhattunk, a Sirató-mítosz azonban „vonalon belül” a gondolati költemények vonulatában ragadható meg egyértelműbben. Ezekben a művekben a filozófiai stúdiumokat végzett költő a világ értelmezésének igényével lép föl, élet és halál problematikájának intellektuális megközelítésével próbálkozik, s — a társadalmi kérdések megkerülésével — a természettudományok fejlődésének vetületében ragadja meg a jövő társadalmának biztató perspektíváit. Ugyanakkor a gondolati versek fejlődésvonala világosan jelzi azt az utat is, melyen Tamkó költészete haladt az irredenta hangütéstől a metafizikus szemlélődésen át a technokrata mítoszképzés aktivizmusáig. Érdekes tünet, hogy amilyen gyorsan meghaladta a költő korai irredenta verseinek hamis eszmei sugallatait, legalább olyan nehezen szabadult az értelmetlen létezésnek, a céltalanságnak dekadens képzeteitől. Noha az izmusok bővületében számolta föl polgári múltját és társadalmi illúzióit, dadaizmusa személyes konfliktusokból fakadt, s nézeteinek radikalizálódását, balra tolódását sem a húszas évek hazai politikai légköre, sem alkotói elmagányosodásának belső kényszerei nem siettették. Teremtő nyugtalansága

¹⁹ Illyés Gyula: *Papíremler. Sirató Károly versei. Iránytűvel* I. Bp. 1975. 53.

sokáig megrekedt a képi ötletekben és a rombolás gesztusaiban, intellektusa az értelmetlenség demonstrálásának változataira összpontosított. Kezdetben még nem is annyira a dadaista hevület fűti Tamkó irracionálisizmusát — a világgal való szembenállásának, a cselekvéssel szembeni rezignált kételyének mélyén az életfilozófiák pesszimizmusa folytatódik. Már első nagylélegzetű avantgarde kompozíciójában, az 1924-ben írt *Őszi máglyában* föltűnik az a kettősség, mely a lázadás lehetőségeit fontolgató humánus, a „Csupa múlt-iszap a jelen!” felismerése és a szorongásokkal teli időélmény, a temetői hangulatokkal érzékeltetett mulandóságképzetek között feszül. A gondolati versek vonulatát sokáig meghatározza a formabontó költő újjító tudatának és kétségbeesésének ez a disszonanciája, az expresszionista technikával formált dekadens élmény a későavantgarde vers jellegzetes típusát-modelljét mutatja. A *Villamosjegy a temetőben* című költeményben már tudatosan formálódik filozófikummá, általánosító bölcséletté a tragikus időélmény. Az egyszeri utazás rekvizitumaival, a mikrokozmosz esetlegességeinek sokszorozásával a lét átmeneti jellegét, epizodikus voltát szuggerálja a költő. A sok apró látvány — s ezáltal az emberi létezés egésze — a „lassan mindörökké” zuhogó Idő metafizikus víziójából nyeri irracionális színezetét, véletlenszerűségét. Miként már a cím is jelzi, a költemény minden képe a széthullás, a megsemmisülés felé mutat, s a végesség aspektusából értelmét veszíti minden cselekvés és emberi akarás:

„Hiába
kapaszkodsz
a falevelekbe:
szeretőd mellébe
muzsikába
kőbe
pénzbe
harangszóba
végül mégis vízcsatákba
temetőbe sodor a szél.”

Az első gondolati versekben az a dekadens életérzés válik tehát tételszerűvé, logikailag bizonyítottá, mely az öngyilkosság motívumait is hitelesítette a költő komor hangulataiban, meghasonlott pillanataiban. A költői intellektus versbe vonásával azonban nem csak ez a nehezen értelmezhető kiábrándultság kap határozottabb körvonalakat, hanem megszületik a költeményekben a céltalanság meghaladásának, a rossz közérzetet szülő okok felderítésének igénye is. Az már más kérdés, s valamit a költői eszmeiségről is elárul, hogy az eszmélkedés során kevesebb figyelem esik a társadalmi-politikai viszonyok alakulásának, a korabeli társadalom átrétegződésének és belső mozgásának értelmezésére. Tamkónál a történetiség elve az ízlésváltozások és eszmei áramlások meg-

megújuló folyamataiként érvényesül, s fő vonalaiban a spengleri világtörténelem morfológiájának elméletét követi.

Pedig Tamkó Sirató gondolati verseiből kirajzolódik ekkor egy realista fordulat lehetősége is. Ha néhány művéről lehántjuk a stílavangarde alakítások manírjait és a meg-megvillanó képi bravúrokat, azt tapasztaljuk, hogy kora legégetőbb problémáin vívódik a költő, s a racionalizmus igényével közeledik dekadens életérzéseinek tudatosításához, pesszimizmusának feloldásához. A *Himnusz az orvosokhoz* ditirambikus soraiban a halál-döbbenettel már a gyógyításba vetett hit izgalma felel, az „Orvos” szimbólumában a tudományok életeket és sorsokat igazító ereje sűrűsödik. De számot vet szociális gondolataival is. Az *Ősz a köfolyókon* (későbbi változatban: *Ősz a pesti utcán*) — jóllehet, megoldásként a gyermekkor hamvas emlékeihez menekül a költő — szokatlan erővel veti fel „mélyen a polgári boldogulás sík rétjei” alá szorított tömegek kallódását, céltalan tengődését. A versben plasztikusan formálódnak a szegénység és az „elfutó pompák”, a „rongyos ősz” és a „selyem avar”, a koldus és a „suhanó autó” ellentétpárjai — s az eseteknek tündéri képekbe bűjtatott reménykedést üzen az együttérző költői humánus. Megnyugtató lírai megoldást az *Összevissza sóhajtozás egy márványlap felett* című költemény lezárásában sem találunk, ám a merengő költőben az önelemzésnek, a világgal szembeni megújulásnak a gesztusa munkál, a kávéházi impressziókból fokozatosan bomlik ki egyén és társadalom konfliktusának víziója. A törvénytelen-ségben, az „indulatok drótsövényén” saját tehetetlensége és kora ellen feszül a mű:

„nem akarok összeroskadni
nem akarok hazug egeket tartani
nem akarok száradt virág lenni a kínok albumában”.

Ez a merengésekből fogant aktivitás, a tényekkel való szembenézés igénye akkor is jelentős, ha nem beszélhetünk e művek kapcsán a költői pálya közvetlen gazdagodásáról, újabb poétikai-gondolati eredményeiről. Az idézett versek szemléleti módosulásokról tudósítanak, a nihilista mélypontról történő elmozdulás első jeleit közvetítik. A költői intellektus gyarapodásával, az értelmezés igényének szárba szökkenésével a mítoszteremtésnek azok a lehetőségei teremtődtek meg, melyek — az avantgarde vonzalom, a természettudományos érdeklődés és a filozofikus töprengések formájában — már régóta kísértették a tamkói lírát. Ebben a szituációban születik a költő e pályaszakasának legigényesebb vállalkozása, a *Tünődés egy lócán*.

A költemény (később *Villany-szimfónia* címmel jelent meg) tipikusan összegező mű, s mint ilyen, jellegében Kassák húszas évekbeli eposzaival vagy Barta Sándor *Idő kristálya: Moszkva* című művével rokonítható. Tamkó verse is korszakok határán áll, s a visszapillantás gesztusával idézi meg lázadó illúzióit és továbblépésének lehetőségeit az avantgarde költő. A mű itt is magába

szívja az izmusok stílustörekvéseit, az egyéni életsors lírai áttekintése szükség-szerűen együtt jár a különféle avantgarde irányzatok alakításainak szintézisé-vel. Persze, a *Tűnődés egy lócán* sem terjedelmében, sem társadalmi-történeti problematikájának gazdagságában nem versenyezhet az említett alkotásokkal. Ha Barta műve — Kassákéval szemben — az izmusok későbbi vonulatainak hatását és a proletkult szellemiséget is magába ötvözi, akkor ez a költemény már jellegzetesen későavantgarde kitekintés, s a sajátos költői világ színei mel-lett magában rejti a magányosság paradoxonának, a megkésetttség zavarának tüneteit is. Az agitatív szándék, a didaktikus célzatosság helyett már eleve csak a „tűnődés” lefokozott aktivitására, az „istencsordák utáni” imitációra vállal-kozik — a műből eltűnik a tablófestés igénye, a személyiség vívódásaira zsu-gorodik a társadalmi változásokat sürgető aktivista szándék. Ám azzal, hogy a féktelen áradásról lemondott Tamkó, s ezzel részben feladta a szuggesztivi-tás műben rejlő lehetőségeit, versének esztétikuma nem csökkent egyértel-műen. A személyes sorsra, a költői intellektus mozgására koncentrálna eszmél-kedésének mikrokozmoszában az előző költeményeknél homogénebb, egysé-gesebben formált szintézist alkotott — ugyanakkor törekvéseinek intenzív ér-telmezésével nem csak saját lehetőségeiből, hanem korának szelleméből is sok mindent megidézett. A *Tűnődés egy lócán* az „egyformán kell látni mindig” teoretikus meggyőződésével tekinti át a költői kibontakozás egyes szakaszait. A költemény négy szerkezeti egységében — a töprengést fölindító lírai szituá-ció expresszív megjelenítése után — a gyermekkor, az aktivista nosztalgiák, a megvilágosodott jelen és a mítoszképzéssel birtokba vehető jövő számvetés-perspektíváját alkotja meg a költő. A mű kronologikus folytonossága termé-szetesen következik az egymásra rétegződő felismerések összefüggéseiből, a vers intimitása és vallomásos jellege — mely szintén későavantgarde tünet — szerencsésen ötvöződik az expresszív képiségnek és az emlékezés szürreális lebe-gésének általánosító tendenciáival. Az „akáchajú falu” idilljének szétrombolásá-val a tagadás és az útkeresés éveinek jellegzetes alakításait ismétli meg Tamkó, az illúzióvesztésnek és a szorongásnak ismert motívumai térnek vissza az in-dítás gondolatrítmusaiban. A második rész az aktivista vágyak átértelmezésének, az izmusok meghasonlásának és a költő dadaista szimpátiájának új hangjait zendíti meg. Az „egyedül maradtam” felismerése, a „csak a szavakból tudok vasárnapot csinálni” önkritikus szkepszise az aktivisták nyomán fogant messia-nisztikus ambíciókat kérdőjelezi, s újabb illúziókat foszlat szét:

„hányszor akartam valami lenni
nagy mozdulatokkal felnőni a tornyok tetejére
zászlója lenni egy új hadseregnek
izgága viharokkal ezerfelé rohanni
hogy hang legyek a barrikádokon
hogy láz legyek a vajúdasok álmán

de az élet
elsikkasztott terveim romján
két perces kacagó sztrájkot rendezett”.

Az avantgarde teóriák irracionalizmusa és az örök emberi értékeket kutató szenvedély ütközik a költői tudatban a hőskorra való visszatekintés pillanataiban. A satirikus hangvétel az „anarchisták”, „új proféták”, „költők”, „futuristák” számbavételekor a romantikus aktivitás lehetőségeinek kimerülését, a visszajára fordult újító szándékok tüneteit érzékelteti, s már csak „az első elemibe toloncolt dadaisták” romboló gesztusaival képes azonosulni, „meghasonlott birodalmában” kerengve a hitetlen költő. Az izmusok revíziójának és technokrata meghaladásának kísérlete azonban közel sem mentes még szembetűnő ellentmondásoktól. Nem véletlen, hogy az eszmélkedés jelenéhez érkező harmadik részben kilazul a költemény szigorú gondolati menete, a mű meglehetősen koncepciótlanul sokszorozza a pénz és a szerelem megváltó hatalmának motívumait. Noha a költő megidézi a technika „monumentális szobrát”, s kozmikus révületében avantgarde szépségeszményét is demonstrálja:

„a szépség mégis beesőzi a földet
Ivan Goll az eifel tornyon kifeszíti a mellét:
s mint egy virág
rádiók szirmain
széthullanak a versei”

— az új sugallatok nem képesek áthévíteni a túltengő rezignált hangulatokat. A leendő Tamkó-mítosz komponensei már együtt kavarnak a mulandóság-
nak és értelmetlenségnek megtapadt képzeteivel, de még a pusztulásnak, a dolgok „különbejártatú agóniájának” vízióját idézi az először felbukkanó spengleri koncepció is. A bizonyosság előtti pillanatokot éli át ekkor a költő — nem sejtve, „múlt bálványok fakult árnyékában” vagy „új zseniként” értelmezheti-e törekvéseit Spengler teóriájának szuggesztív tükrében.

A pálya további mozgása kétségtelenül az utóbbi feltevést igazolja. Raith Tivadar korabeli méltatását, mely szerint „több hite van az életben, semhogy torz vigyorgással nézzen a romokra. Építeni akar. Keresi a megbomló civilizációban azokat az erőket, amelyek még vitális értékűek”²⁰ — mind következtetesebben vállalt vizuális kísérleteinek és néhány, épp a *Tűnődés egy lócnán* táján írt költeményének köszönheti. Tamkó a húszas évek magyar értelmiségi körében rendkívül népszerű spengleri formában bukkan rá avantgarde törekvéseinek filozófiai igazolására, s a keleti kultúrkör kialakulásának és az „ördöginek érzett technika” humanizálódásának hipotéziséből szerveződik tovább mű-

²⁰ R. T. (Raith Tivadar): *Sírató Károly: Papirember*. Literatura, 1928. 7. sz. 242.

vészi pályája.²¹ De váratlan, felszabadító hatást gyakorol költészetére a hazai későavantgarde egy különös produktuma, Palasovszky Ödön *Punalua* című kötete is. A mű, miként Kassák könyvei korábban, az izmusok önmegújító folytonosságának és aktualitásának érzését erősítették a költőben, meghatározó élményét többször is említi Tamkó. „Ez a könyv — írja öregkori cikkében — új világerzés kifejezése volt: az elektromos fények és színek mámoros ünnepe, táncokkal, fogalommimikával, utcai jelenetek együttesével felépítve. Alapjában pedig: lázadás volt, az ellenforradalom idején, a zsarnokság ellen, a brutalitás ellen, a fiatalok lázadása az öregek terrorja ellen.”²² A spengleri koncepciónak és a konstruktivista-technokrata szemléletet hangsúlyozó avantgarde törekvéseknek sajátos összekapcsolásával Tamkó Sirató lírája immár a lassan bomladozó Magyar Írás körében is magára maradt, de mítoszteremtő nagy költeményeiben — a *Paprtemberben* és az *Űr-Gilgamesben* — végleg legyűrte a dekadens életérzéseit. Teoretikus kedvének növekedésével autentikus újítóként közelített a nemzetközi avantgarde még eleven áramlataihoz, s ilyen ütemben távolodott a magyar irodalom akkor aktuális problémaköreitől.

Jóllehet, Sirató lírájában szinte kezdetektől kinyomozható valami kozmikus elvontság, természettudományos érdeklődés és experimentális hajlam — e jellemzők sokáig csak metafizikus töprengéseinek, halálhangulatainak bravúros elemeiként érvényesülhettek. A költői intellektus a kor trianoni hangulatának nyomása alól meglehetősen hamar kiszabadult ugyan, de progresszív társadalmi közeg és határozott világszemlélet híján nehezen birkózott az életfilozófiák végletes pesszimizmusával. Teremtő nyugtalanságának elsősorban az öngyilkosság és az emberi cselekedeteken uralkodó végesség irracionálisan felfokozott képzetektől kellett megszabadulnia ahhoz, hogy pályája konstruktív irányt vehessen s meghaladhasa a korszak irodalmának erősen megvetett konzervatív szellemét. Főleg ebből a szempontból nem mondhatott le az izmusok poétikájáról, s ez ösztönözte további tájékozódásra a modern mítoszokat termő filozófiák körében. Noha metafizikus szorongásainak föloldásával már korábban is próbálkozott (*Himnusz az orvosokhoz*, *Új Kolumbusz*, *Tűnődés egy lócán* — de ide sorolhatjuk túlfűtött erotikus verseinek hedonisztikus sugallatokat nyújtó vonulatát is), az *Űr-Gilgames* technokrata mítoszának megalkotásáig rendre kudarcot vallottak konstruktív törekvései. Ez a verse nemcsak a halál elleni küzdelem nagy eposzának szellemét idézi meg, hanem a mulandóság ellen fordítja a természettudományok — a fizika, biológia, csillagászat — beláthatatlan perspektívákat nyitó lehetőségeit is. A végtelen technikai fejlődés révületében munkálkodó költői ihlet, mely a „Történelmet liliomzúzza”, technikai fogalmak áradásával absztrahálja és tágítja kozmikussá az emberi viszonylatok rendszerét, s a mű végtelenné fokozott téridejében oldja fel az egyes ember létének

²¹ A korabeli értelmezést I. Szemere Samu: *Spengler filozófiája*. Bp. 1924.

²² Tamkó Sirató Károly: *A magyar szürrealizmus elindítója*. Élet és Irodalom, 1974. 9. sz. 2.

parányivá zsugorodott problémaköreit. A költemény, szemben a dadaista teória relativizmusával, már szigorúan determinált és megszerkeszthető világ víziójáról tudósít, „a véletlent csűrhen kasztrálja” — s épp a szellem programozhatóságával, társadalmiságának és történetiségének megkerülésével válik mítoszteremtő produkcióvá. A műben már ekkor felvillannak a kozmikus költészetnek, a sci-fi irodalomnak azok a lehetőségei, melyekkel Tamkó Sirató kései lírájában, a *Kozmogrammok* kötet egyes darabjaiban találkozhatunk ismét:

„Gilgames új útjára lendül

mágnesvihar, éterszél fújja
leszippantja a Darwin-hormont
bekattantja a fagy-kopoltyut
Orion-köd tejében fürdik...”

Persze, ez a technikai fantasztikum, az „ujjongónak látott anyag” képzete csak egyik láncszeme annak a szemléletváltásnak és ízlésmódosulásnak, melyet a húszas évek vége felé Tamkó költészete tükröz. „Sirató Károlynak sincs ugyan természettudományos világképe — írja erről a folyamatról Bori Imre — de az avantgarde oly feltétlen technikatisztelete mégis önála csapott ismét magasra, hiszen az expresszionizmusban lényegében egy technikaellenesség is érezte hatását, és csak a konstruktivizmusban rehabilitálódtak ismét a gépek, s váltak az emberi világ természeti formái közé sorolhatóvá.”²³ Dekadens életérzéseinek konstruktív meghaladásával posztexpresszionista versízlését is revízió alá vonja a költő, hogy néhány dadaista-szürrealista alakítás után (*Számok a mellemben, Gyufazseni*) — elvben legalábbis — feladja a „vonalon belüli” líra összes eddigi lehetőségeit.

Ha csak a *Papírember* kötet verseit vesszük szemügyre, ezekből is látható, hogy Tamkónak az 1925 — 1928 közé eső későavantgarde korszaka — mely csak modorában, verstechnikai sajátosságaiban nevezhető későavantgarde periódusnak, valójában pedig a költő eredeti formabontó törekvéseit vezeti be — közel sem egységes. Bár „vonalrab” műveit mindvégig az expresszionizmusnak, dadaizmusnak és szürrealizmusnak, később pedig a konstruktivista ihletettségek kevert stílusjegyeiből alakítja — a nagyjából homogén stílavantgarde gesztusok mögött jelentős szemléleti váltás zajlik. Végletes pesszimizmustól a rajongó konstruktivista lelkesültségig, alanyi költészettől a gondolati líra uralmáig, majd — főleg a képversekben — az experimentális jelleg fokozódásáig jeleznek az elmozdulás főbb irányai. Nem véletlen a kötet címadása sem: Tamkó Sirató líráját ebben az időben már a könyv élére vett *Papírember* című költemény reprezentálja. E műben úgy őrződik meg a dadaisztikus színezet, a kutató elme

²³ Bori Imre i. m. 138.

felszabadult játékossága, mint az „irtózatossá diadallal” győzedelmeskedő tudományokba vetett hit lírai attitűdje. A groteszk-félautomatikus képhasználat, az ihlet szertelensége ugyanabból a technokrata révületből fakad, mely az *Űr-Gilgames* természettudományos fantasztikumát is inspirálta. A vers konstruktivista tipográfiája, a „leszakadt a misztikus hit hőzentrágeré” féle sajátos racionalizáló törekvés a sükversek tudományosan megalapozott lehetőségeit, a teoretizáló kedv megújulását előlegezi, a *Papírember* — mint Papp Tibor írja — „a fikció-ember, papír-ember létéről beszél, arról hogy az írott anyag elszakad a valóságtól, valóság lesz maga is”.²⁴ Tamkó újfajta mítoszt teremtett tehát „a betűk rotációs legelőjén”: a beláthatatlan technikai fejlődésnek embert megváltó mítoszáat. Ekkorra már több sükvers áll mögötte, melyben „a vers akusztikai esztétikája mellé kapcsolja az optikai esztétikát”.²⁵ A műnek új dimenzióval, a látvánnyal való gazdagodása pedig izgalmas felismeréshez vezet a költőt — a látvány többletében érzi egyedül megvalósíthatónak a modern civilizációban élő ember bonyolult viszonyainak ábrázolását.

Géza Aczél

Première période poétique de Károly Tamkó Sirató

Károly Tamkó Sirató est l'une des figures les plus étranges de la poésie hongroise du 20^e siècle, un poète qu'on n'a découvert que dans ces dernières années. Sa poésie reste isolée, ou peu s'en faut, au milieu des diverses tendances. Dans les années 20 — à côté de Ödön Palasovszky — il est le représentant le plus conséquent de notre avant-garde tardive qui va à Paris, déjà muni d'une théorie valable. Son *Manifeste Dimensioniste*, publié en 1936, est accueilli avec faveur par des artistes aussi marquants que Kandinsky, Duchamp, Arp, Delaunay, etc. Après son retour en Hongrie, commence une longue période de crise dont il ne sortira que dans les années 60. La présente étude analyse la poésie des années 20 dont la synthèse est un recueil, paru en 1928, intitulé *Papírember*, qui a provoqué un scandale retentissant. C'est par les oeuvres des années 20 que le poète aboutit, parti de l'idéal poétique décadent et postimpressionniste, à la création du mythe technocratique, lequel constitue le fond non seulement de ses futurs écrits théoriques, mais aussi de ses expériences visuelles très originales. Ses poèmes illustrent en même temps, de manière diverse et personnelle les possibilités de notre avant-garde tardive.

²⁴ Papp Tibor: *Szavak hatásfoka*. Tamkó Sirató Károly: A Vízöntő-kor hajnalán. Magyar Műhely, 1969. 35. sz. 62.

²⁵ L. A *glógoizmus* manifesztumát a *Papírember* kötetben. Békéscsaba, 1928. 42.

Görömbei András

A SZOMSZÉDOS ORSZÁGOK MAGYAR LÍRÁJÁNAK ÚJ NEMZEDÉKE

Az irodalom közege, hordozója a nyelv. Ezért a szomszédos országokban élő több mint három millió magyar nemzetiségű román, jugoszláv, csehszlovák és szovjet állampolgár magyar nyelven szóló nemzetiségi irodalma a magyar irodalomnak is szerves része. Egyre erősödő belső autonómiájával együtt az. Ezeknek az irodalmaknak önálló fejlődése következtében egyre erősödő sajátos jellemvonásai teszik szükségessé, hogy a magyar irodalom egészében külön fejezetként tárgyaljuk őket. Az egymástól is, s a magyarországitól is lényegesen eltérő — csehszlovákiai, romániai, jugoszláviai, szovjetunióbeli — adottságok között fejlődő magyar irodalmak olyan élményekkel, esztétikai értékekkel gazdagítják az egyetemes magyar irodalmat, melyeket csak speciális helyzetük teremmelhet ki.

A nemzetiségi magyar irodalmakat a két világháború közötti időben az rokonította, hogy saját „sorskérdéseikre” koncentráltan fejlődtek, a kisebbségbe szorulás élményét fogalmazták, a kisebbségben való élet lehetőségeit kutatták, erkölcsi többletet kerestek szenvedéseik jogán. Először a pusztulás, szétszóródás veszélyével szembenézve latolgatták esélyeiket, és sajátos, megőrző kisebbségi küldetést kerestek. Helyi adottságaik, helyi színeik külön értékét becsülték meg. Alapvetően morális, nemegyszer romantikába és messianizmusba hajló művészetszemlélet volt az újkeletű létezés természetes következménye, később, a harmincas években nagyfokú világnézeti, irodalomszemléleti differenciálódás ment végbe az egyes irodalmakon belül. Az erdélyieknek az önálló létezéshez régi hagyományaik is voltak, s ez jelentősen hozzájárult ahhoz, hogy csak ők nőhettek egyetemes szempontból is jelentőssé. Fontos tényező ez a nemzetiségi magyar irodalmak legfiatalabb nemzedékeinek megértéséhez, hiszen a jugoszláviai és csehszlovákiai magyar irodalom fiatal generációi éppen a provincializmus, a partikularitás veszélyétől félve igyekeznek a romániaiaknál sokkal élesebben szakítani és szembefordulni korábbi nemzedékeik irodalomszemléletével, egész esztétikájával és világlátásával.

A romániai magyar irodalom megújulási törekvései az ötvenes évek végére tehetők. Tehetséges fiatalok kértek szót, s a kiteljesedő idősebb generációk ekkor érkeztek művészetük magasabb, intellektuálisabb és modernebb fázisába. A Forrás-nemzedék ezért nem a feltétlen szakítás igényével indult, művészete újításai ellenére is folytatta a romániai magyar irodalom hagyományait is. Mindenekelőtt erős történelmi érzékét, történelmi látásmódját, szemléletét tartotta meg, s egyetemes gondolati értékeket teremtett modern formában (Páskándi Géza, Lászlóffy Aladár, Szilágyi Domokos). A Forrás első nemzedékének legnagyobb költészettörténeti vívmánya a líra terrénjának lényeges kiszélesítése, s a költői hangvétel megfosztása a romantikus stílussajátosságoktól. Lászlóffyék a romániai magyar irodalom hagyományaiába az avantgarde szemléletet és stílust oltották bele. Látásuk könyörtelenebb volt, mint az előtük járó nemzedéké, nem viszonyítottak visszafelé, számonkérő hangjukat nem tompította a korábbi idők történelmének személyes élménye. A szocializmus lehetőségeiben gondolkodtak, s az egyéniség sorsát vizsgálták a szocializmus keretei között. A személyiség előtérbe kerülése az ötvenes évek kollektív évre alapozott költészetéhez viszonyítva minőségi változást jelentett. Az egyéniség-központú líra természetszerűleg hozta előtérbe a morális érdeklődést, hiszen az egyéniség történelmi esélye egyre inkább visszaszorult a személyiség területére. A morális érdeklődés megerősödése egyrészt folytonosságot tudott tartani a két világháború közötti kisebbségi irodalmak alapvetően morális karakterével. Másrészt azonban az új, nemzetiségi helyzet szükségessé tette a líra összetettebb és racionálisabb hangvételét. A szubjektum élményeinek kifejezése magával hozta a történelmi analógiáknak, s az egyetemes létproblémáknak a szembesítését az egyéniség gondoljaival. Ítéleteit ezekből is bontotta, ezekkel is szembesítette. Így jött létre a Forrás első nemzedékének szentimentalizmustól és romantikától mentes, a hagyományokat befogadó és mégis erősen avantgarde és korszerű költészete.

A Forrás második nemzedékét azok a költők alkotják, akik a hatvanas évek végén jelentkeztek köteteikkel, első jelentős bemutatkozásuk pedig a Lászlóffy Aladár szerkesztésében megjelent *Vitorlaének*-ben történt 1967-ben. Számuk még néhánnyal bővült az ugyancsak 1967-es sepsiszentgyörgyi antológia, a *Kapuállító* révén. A második nemzedék egyenes ágon kapcsolódhatott az első nemzedékhez is, annak ellenére, hogy lényeges különbségek is vannak a két generáció között. Mindenekelőtt az, hogy az első nemzedék egyfajta romantikus-sematikus líra-eszmény szétrombolásával lépett fel, ily módon a romboló szenvedély hevében erősen magánéleti jellegű, személyiség-központú lett. Ezzel szemben a második nemzedék előtt ők már utat nyitottak, így a második nemzedék erősebben épített az egyéniség közösségi vonzásaira, közösségi ihletére. A két nemzedék szemléleti különbségének életrajzi és kortörténeti okaira

helyesen mutat rá Pomogáts Béla, amikor megállapítja, hogy amíg az első nemzedék legtehetségesebb képviselői a hatvanas évek legelején szinte izolált szellemi közegben értek költővé, addig a második hullám képviselői a hatvanas évek közepén végezték az egyetemet s ezután tanárnak, tanítónak kerültek valamelyik székely, mezősi vagy szatmári faluba, s csak később, a hatvanas évek végén kerültek kisebb szellemi központokba, többen a sepsiszentgyörgyi Megyei Tükör vagy a csikszeredai Hargita munkatársai közé. Közvetlen kapcsolatuk lett a romániai valósággal, az erdélyi népi kultúrával, a romániai magyarsággal, erősebb és konkrétabb volt a közösségi élményük, figyelmük elsősorban a nemzetiségi létezés gondjaira irányult, s keményre kovácsolódtak bennük a nemzetiségi öntudat és elkötelezettség. Költészetük az egyetemi tapasztalatoknak, szellemi élményeknek, az első Forrás-nemzedék ösztönzésének, valamint a népi kultúra szemléletének és erkölcsi irányultságának a szintézisét igyekszik megteremteni.

A népi kultúra erős asszimilációja egyeseknél valóban érezte időlegesen azt a veszélyt, hogy amíg eszményként József Attilát vállalják, addig a másik legerősebb forrásuk nem intellektuális, hanem erkölcsi jellegű, következésképpen lírájuk elsősorban csak etikai erejű lehet. Ez a veszély azonban csak az induláskor jelentkezett, s a legjobbak éppen azt a szintézist tudták megteremteni, amelyben a népi kultúra közösségi élménye és erkölcse a modern gondolkodás könyörtelen igazmondásával, mindent végig-járásával társul. Az archaikus és népi anyagot modernizálták, elkötelezett és egyetemes értékű művészetet tudtak teremteni, mely az előző nemzedék művészeténél sokkal közvetlenebbül megmutatja plebejus jellegét, harcos közéletiségét, nemzetiségi érdekkörét, s határozottan romániai magyar vagy még jellegzetesebben helyi: székelyföldi, mezősi vagy szatmári, mégis általános érdekű és érvényű. Ezért eddig esztétikai értelemben is jóval maradandóbbat alkottak, mint a másik három nemzetiségi magyar líra fiataljai együttesen. Ez az új nemzedék indulásakor talán többre becsülte az etikai értékeket az esztétikaiaknál. Ezért tudta mostanra teljes egyensúlyba, harmóniába társítani a kettőt. Nem fél attól, hogy kötődésének megvallása provinciálissá teszi, sőt művészetének célját jelöli meg plebejus és romániai magyar küldetésében, hiszen éppen a morális felelősségtudat emeli a konkrétat az egyetemesbe, a nemzetit az európaiba.

A Forrás második nemzedékének szemléletében a történetiségnek rendkívül fontos szerep jut. Míg jugoszláviai és csehszlovákiai társaik minden kötődéstől elszakadni látszottak, addig ők tudatosan vállalják a történelmi látást, a folytonosságot, szemléletükben a társadalmilag-történelmileg kialakult törvény fontos szerepet kap. A fiatal költők plebejus indulatának a történelmi témák a leggyakoribb hordozói, Dózsától Kőrösi Csoma Sándorig. Nem félnek az érzelm megvallásától sem. Érzelmi kötődésük egyaránt kapcsolja őket a szülőföldhöz és az elődökhöz. Követik az erdélyi magyar irodalom legjobb hagyományait abban is, hogy művészi kifejező eszközeiket a népművészetből

erősítik. A legjobbak szinte kivétel nélkül avantgarde tanítványok is. Páskándi, Lászlóffy, Szilágyi hatása vagy legalábbis az ő jellegzetes szemléletükkel való komoly számvetés érződik is legtöbbjük pályakezdésén. Egy végletekig kiteljesített, már-már folytathatatlanak tetsző költői utat így tudnak megújítani, modern szemlélettel és modern kifejezési formákkal frissíteni. Spontán természetességgel vállalják nemzeti-nemzetiségi kötődésüket, a közösség gondjait. A társadalmilag felelős alkotót a közösségi érvényű mondandóért folytatott művészi küzdelem nagyobb koncentrációra, megalapozottabb, sokrétűbb világgép és kifejezésmód teremtésére indítja. Ebben rokoníthatók a magyarországi fiatal lírának azzal az irányával, melyet leginkább Utassy József, Kiss Benedek, Kovács István, Nagy Gáspár, Baka István és mások neve jelezhet. Kifejezési formákban, nemzeti gondokban és indulatokban is sok hasonlóságot fedezhetünk fel közöttük. Tudatosan és hivatásuktól elválaszthatatlanul vállalják a nemzetiségi költő szerepét, s művészetük nehezen lenne érthető az erdélyi magyarság sorsproblémáinak ismerete nélkül. Nemzetszemléletükből teljesen eltűnt a romantika és a fátyolozottság, kegyetlen és őszinte számvetéseket végeznek, „nagyranőtt álmok ravatalánál” kezdenek új, korszerű éneket.

Feltűnően népes nemzedék. Még ha — meglehetősen formális megoldással — az első Forrás nemzedékhez vesszük mindazokat, akik a két hullám közötti időben jelentkeztek, vagy életkoruk szerint kapcsolhatók Lászlóffyékhoz, akkor is külön bemutatás igényével kellene szólni legalább Balla Zsófiáról, Cseke Gáborról, Elekes Ferencről, Farkas Árpádról, Kenéz Ferencről, Király Lászlóról, Magyar Lajosról, Miklós Lászlóról, Molnos Lajosról, a *Vitorlaénekek*ben nem szereplők közül Páll Lajosról, Éltető Józsefről, Czegő Zoltánról, Csiki Lászlóról, Oláh Istvánról, Bogdán Lászlóról, Máthé Imréről, Ferencz S. Istvánról. Sőt, 1974-ben újabb harminc költő mutatkozott be immár a Forrás harmadik hullámaként a *Varázslataink* című antológiában (Bágyoni Szabó István, Kónya Sándor, Markó Béla, Murgu Pál, Nagygarda József, Pethő László, Szócs Géza stb.). Közülük azóta többüknek kötete jelent meg; az antológiában egy-egy költő csupán 4–5 verssel szerepel, így elhamarkodott lenne még az ítékezés, az sem látszik lehetségesnek, hogy ilyen szűkmarkú válogatás alapján az új hullámot az előzőektől meggyőzően elkülönítsük. Az azonban bizonyos, hogy Markó Béla első kötete (*A szavak városában*, 1974) jelentős művészi teljesítmény. A hatvanas évek vége óta indult több mint félszáz romániai magyar költő közül ötöt mutatok be röviden. Közülük Farkas Árpád és Magyar Lajos erősebben kötődik a hagyományokhoz, Kenéz Ferenc és Csiki László pedig az avantgarde-hoz, Király Lászlónak sikerült eddig a legértékesebb szintézist létrehoznia.

első könyvében (*Másnapos ének*, 1968) a fiatalság robbanóan nyílt kitárulkozása, harcossá váló politikai-közéleti szenvedély és könnyedség találkozik a szülőföldhöz, útrabocsátó néphez való ragaszkodással. A „panyókára vetett kabáttal” érkező (*Huszonévesen*), begombolkozni sohasem akaró fiatal költő, a „fállábon ugráló, rövidnadrágos / víg kölyök” dinamikus életlátása adja a versek alaphangját. Ez a hetyke költői én legtöbbször a közösséghez fordulás gesztusaival nyilatkozik meg, verseiben vagy megszólít, vagy többes szám első személyben beszél, s ez erős közéleti elkötelezettségének közvetlen megnyilatkozása. Közösségi mondandóiban rendkívül erős a folytonosság, a kötődés szükségessége és morális értékelése, valamint a világformálásra törő szociális együttérzés, cselekvésre ösztönző részvét. A lelkes vállalás olykor még dadogást okoz, de helyenként már megcsillan Farkas Árpád – a második kötetében majd gazdagon kibontakozó – képi látása, mely lírája gondolatívá válásának is alapja lesz. Intenzív képei felerősítik azokat az eszméit, melyek más verseiben a közlés deklaratív módja miatt hatástalanok maradnak. *Apáink arcán* című versében is az eget ostromló fiúk társa a költő, de a képek erejével mondja ki, hogy amíg e földhöz közünk van, addig hagyományainkra is létérdekű szükségünk van, mert a holt apáink ’forradalmas-szép arca foszforeszkál’, hogy „megleljük az utat hazáig”. A szükségesen túl a kegyelet etikai fontosságát is az új költő-nemzedék parancsaként jelöli meg: „apáink hűlő, drága arcán járunk”. A forradalommal való teljes azonosulást összekapcsolja a forradalom feltétlen tisztaságának igényével (*Ilyen forradalom*). A hit kemény vállalása az övé, szinte védőbeszédet mond érdekében, elutasítja azt a magatartást, amelyik elvonulásra, a küzdelmekben kapott sebek őrzésére cseréli fel a hitet (*Köszörű-időben*). Erős lírai részvéte kap hangot *Cipőfűzőárus* című versében, melyről Lászlóffy Aladár írta, hogy „ez szocialista líránk egyik legszebb, leghumánusabb, legtisztább darabja”. Joggal dicsérte ugyanő Farkas Árpád szerelmi lírájának friss hangját és társadalmi problémákkal vívódó verseinek meggyőző erejét, csatlakozásra csábító dühösségét, amellyel a „nyugalom állóvize, a pusztulás és poshadás ellen lázad és lázít”. A *Másnapos ének* kötet értékeit azonban főleg a tartás, az egyéniség önalakítása, önformálása jelenti, a lírai kifejezőerő elmarad még a szándék mögött. — Nem sokkal később megjelent második kötete (*Jegyekör*, 1970) azért hatott a meglepetés erejével, mert egyszerre jelentős költészetet teremtett, s Farkas Árpádot a romániai magyar líra élvonalába emelte. Igazságkereső szenvedély, friss képi látás, összetett történeteszemlélet, s az erdélyi magyar költészet Kányádi Sándor által „potenciális szimbolizmus”-nak nevezett sajátossága jellemzi. Képei pontosak, egységes, áttekinthető látványt nyújtanak, nem szükséges feltétlenül másik dimenzióban értelmeznünk őket, mégis igazi

erejüket a bennük rejtőző jelkép-lehetőségtől nyerik, s ezzel a képet nagyobb összefüggések hálójába köti a költő. *Kályhák lázadása* című versében így írja le a pusztulást:

S kihull az üregek szájából másfél-
millió egyenes szálfenyő,
hatalmas zölddel lobban az égig,
és másfajta álmok is buknak elő.

Farkas Árpád egyetlen egyszerű látványból is a korral való erkölcsi szembenézés követelményét bontja ki magától értetődő könnyedséggel és felelőségre hívó komolysággal. *Mikor az öregemberek mosakodnak* című prózaverséről írta Kántor Lajos, hogy „plebejus valóságsszemlélet, történelmi érzék, magasrendű erkölcsi igényesség esztétikailag meggyőzőbb példáját nemigen idézhetnénk mai líránkból” ennél. Ebben a versben az egyszerű cselekvésben a történelem szólal meg, az elmúlt háromnegyedszázad szennyét akarják lemosni magukról az öregemberek: „Mikor az öregemberek mosakodnak, hatalmas tisztaságsszomjjal hajlik a zöld vizek fölé a Huszadik Század.” Farkas Árpád tájat és történelmet, sorsot egyesít egyetlen képben is: „Véraláfutásos ég alatt”; máskor a kép szinte az emberiség sorsával való történelmi számvetéssé tágul, a látvány gondolati erőforrássá lesz (*Por*). Attól sem fél, hogy — romantikus vagy agitatív költők módján — életeleket, programokat hirdessen költői szóval, mert romantika egy szemernyi sincs már nemzetszemléletében, de a morális erőnek is valóságos jelenést tulajdonít illuziótlan látása:

Orra bukva az avaron,
és menni tovább mégis,
ébreszteni a nagyra nőtt,
de alvó jegenyét is,
nem hagyni, hogy a fenyvesek
zöld tűkkel beférceljék
mindazt, ami mitosztalan már,
de lelkiismeret még.

Magyari Lajos (1942)

a népi kultúra elemeinek rendkívül bő asszimilálásával tűnt fel (*Hétarcú ballada*, 1969). Indulásakor szinte túlzott zártsággal tapadt a népművészet anyagához, már-már a folklorizmus veszélye fenyegette, kritikusan a tájszótár szükségességét emlegették költészetével kapcsolatban. Némely verse alig volt több, mint imitáció vagy direkt, szinte prózai vagy modoros hűségvallomás a szülőföldhöz, a néphez. De már korai lírájában, így a *Kapuállító* antológia címadó versében is rátalál a tradíció modern és korszerű művészi folytatásának

hetőségére: szimbólummá emeli az ismert motívumokat, ezzel kioldja azokat a csak történelmi időből, mai érvényüket emeli fel, a jelen érdekei, mondandói szerint mozgósítja a patinás motívumokat. Szimbólum-alkotásában a közönségi ihlet, a társadalmi érdekű mondandó a meghatározó.

Második kötete (*Kötések*, 1976) hibáival és erényeivel együtt szerves továbbépítése a *Hétarcú balladának*. Színeit, hangulatát „Csikország szigorú, pontos, fenyves-övezete”, „Keresztúr nyerges dombjai”, „Udvarhely szelíd lankái”, „Gyergyó kegyetlen, villogó telei”, Háromszék „Áron vérevel bepermetezett televény”-e határozzák meg. Gondolatait ennek a szülőföldnek és embereinek a megváltatlan élete, s a hozzájuk való kötődés gondjai indítják és alakítják. A tájba, szülőföldbe-gyökerezettséget tapogatja körül a költői szó, s az ösztönös kötődésen túl a gondolattal is megnyert, megvédelmezett vonzalomra, a „hű számvetés” kötelékeire is utal. Legnagyobb művészi érdeme mégis e tájnak és embereinek láttató megjelenítése marad, mert kötésein az evidenciaszerű vállalás, az adott, veleszületett hűség a legbiztosabb ereje, a gondolatok, eszmék következetes és perspektivikus szembesítése ezzel a világgal lényegében elmarad. Értékesebbek azok a versei, melyekben szintézisbe képes hozni a gondolatot és a képet, s az anyagból gazdag viszonylatrendszer fejlődik ki. Hűségvallomás a *Borvizek fölött* című verse is, de szemben a *Kötések*-sorozat darabjaival, a képek tömör, sugallatos és egyértelmű, gazdag kapcsolatrendszert vallanak ki. Benne van ebben a rövid versben az erdélyi táj szeretete, a tájnak és embereinek elválaszthatatlan egysége, a szegénység kötése, a paraszt-szülők kereszt-sorsa, s az is, hogy ez a sors történelmi, századokon próbált. Az apa „kopott Dózsa-arca” s az anya „krumplivirág tekintete” a személyesség közvetlen kötelékeivel is erősíti azt a nagyfelelősségű és tiszta etikájú szemléletet, mely csak úgy tudna otthonra találni a mában, ha ezeknek a sorsoknak s ennek a földnek a megváltásáról megbizonyosodhatna, különben: „elébe térdel álmainnak / sorsuk méltatlan fakesztje”. Ugyanilyen gazdag vonatkozásrendszerű, ám szinte aprólékosan pontos részletezésre építő, jelentős vers a *Vándorlás*: a vándorló munkáséletnek a bemutatása, a megélhetés-kényszer s a szülőföld és a paraszti életforma, a sokszázados megszokottság és érzelmi kötöttség ütközésének tükrében.

Magyar Lajos költészetében rendkívül sok a művelődési motívumra építő vers. Ezek egy része a költői világ tágitási kísérletének tekinthető, más részük az önkifejezés már ismert szimbolizáló lehetőségeivel él. A személyes, nemzeti- és nemzedéki program megfogalmazásának és a lelkiismeret-vizsgálatnak eleven alkalmait kínálják ezek a motívumok.

Költészetének legszebb értékeit összegzi a kötetet záró poéma, *Csoma Sándor naplója*. Ez a tizenhárom versből álló kompozíció 1970-ben külön könyvben már megjelent. Az emlékidézés programadás, program-megvallás alkalmá a költő számára. A különféle gondolati-érzelmi elemeket különféle versformával is hangsúlyozó, de egészében töretlen egységet alkotó kompozíció

a költő leggyakrabban hangzó vallomásainak, kötéseinek, kötődéseinek drámai vizsgálata és megerősítése. Csoma Sándor erejét küldetésének közösségi értelme sokszorozta meg, és segítette túl az érzelmi gátakon is. Portréja a környezete megváltására elszánt, ezért környezetéből kiemelkedő-kiszakadó értelmiség drámájává tágul, de magába öleli a nemzetiségi lét lehetőségeinek korszerű vizsgálatát is. Az igény-vállalás költeménye ez, nyilvánvaló belőle, hogy a felismert küldetés teljesítése nélkül nincs mód a magánélet kis örömeire sem. Kiszakadni, eltávolodni sem lehet az útrairdító közösség gondjaitól, mert a közösség nélkül értelmét vesztené minden küldetés:

Akit feldob magából a nép
az nevében akarjon nagyot.
Kit érdekelne különben Bokharában,
hogy székely-magyar vagyok!

Kenéz Ferenc (1944)

költészetéből teljességgel hiányoznak a nemzeti hagyományok és kultúrélmények asszimilálására való törekvések. Ő is új erkölcsöt akar teremteni, de építő-eszközül a hétköznapi egyszerű és szokványos történeteinek szociográfikus pontosságú versbeemelését választotta. *Fekete hanglemezek* (1968) című kötetében megtalálta ezt a sajátos lehetőséget, s azóta megjelent könyveiben (*Ólomtánc*, 1970; *Homok a bőröndben*, 1972; *Az átvilágított földgömb*, 1976) következetesen alakítja, tágítja ennek a poézisnak a lehetőségeit. Programszerűen hiányzik verseiből a lírai emelkedettség. Bemutató-leleplező a költői szó, szinte az élet minden mozzanata témává válhat nála a veradástól az abortuszig, a hagyományos falusi életforma mozzanataitól a békevágyig. Korai verseinek hatását csökkenti a direkt moralizálás. Az *Ólomtánc* kötettől kezdve szerencsésen váltja ezt fel egyfajta rejtekezőbb, de hasonlóképpen egyértelmű és összetettebb ítélkezés, melynek forrása a költői szemléletben egyre nagyobb teret hódító groteszk. Szociális érzékenysége, igazságtevő indulata szerencsésen erősödik meg az élet fonákságainak, törpítő tragédiáinak bemutatásában. Lány líraiság és hetyke szembeszegülés, groteszk és ironikus látásmód fogalmaz verseiben egy új etikát:

Lemondok
a rend-őrző rokonok tiszteletéről,
ha azt kívánják,
hogy külső renddé hulljon széjjel
a bennem folytatódó új világ

A dolgok finoman időzített pillanatsfelvételei és az epikus szálra fűzött vallomás-líra egyaránt egy új világról tudósít. S ennek lényege az őszinteség, a berögzött hamis képzetek újakra, tisztákra, egyenesekre cserélése, ezért kell lelepleznie a hazugul festett, lényeket eltakaró formákat, szokásokat. Kenéz Ferenc lírájának különös érdeme, hogy a groteszk villanófényben megmutatott új valóság-képnek is megteremti sajátos őszinte áhítatát, mely főképpen a sorsvállalásból származik, a leleplezéseken túli élet-hitből. Újabb verseiben szinte csak kivágásokat készít az élet képeiből, helyesebben az élet-elmulasztás képeiből, s ezeket szembesíti egy tisztább, nagyobb élet vágyával (*Lovak a virágoskertben*). Ezeknek a verseknek — többször nagyméretű kompozícióknak, stilizált riportoknak — az elmulasztottság-érzés, a nagyobb igényű élet feladásának a tragikuma adja a belső izzadást, az éles szembesítések az ebbe való belenyugvást tagadják meg (*Kérem, de hát ki mondta neki, hogy repüljön?*). Sajátos — az avantgarde hirdető ódáira emlékeztető — hangvétellel fogalmazza Kenéz Ferenc társadalmi követelményeit, morális igényét. Költészetének újabb szakasza egyszerre mutatja a merész kísérletezést, s a szigorú fegyelmű szintézis-igényt, de nyilvánvaló az is, hogy szaggatott, merész konstrukciói még nem teljes sikerrel törnek az új formák meghonosítására. A második Forrás nemzedék költői közül az ő versein érződik mindmáig meghatározó erejűnek Lászlóffy Aladár és Szilágyi Domokos avantgarde formatörekvéseinek ösztönző hatása.

Csiki László (1944)

a formátlanságot választotta kifejezési formául (*Esőt-kaszáló*, 1968; *Kellékek*, 1972), az ő költői hitvallása „ars poetica licencia”, de ez a tüntető szabadosság abból a meggyőződésből és törekvésekből ered, hogy meg kell találnia a kellékek között, azok mögött az emberi lényeket. A látszat és a lényeg ellentéte az ő igazi költői témája, képeinek sajátossága a groteszk ellentét, a két végletet a leleplezés hetyke gesztusa kapcsolja össze, s ebben kap teret a költő intellektusa is. Láthatóan Villont tartja mesterének. A világot pórére vetkőzteti, de ennek a kifosztásnak, leleplezésnek nem a mélységes fájalmát, hanem az intellektuális fölényt szólaltatja meg, keserősége ezért kemény, kacaj-szerűen tragikus hangoltságú. Idegen tőle az érzelmesség, költői eszközeivel is ellene küzd. A tragikumot kiabálóan játékos rímekkel minősíti át tragikomikussá. Az „ez van” gesztusával vesz tudomásul mindent, de hogy mi van, arra metsző, szinte kaján intellektusa világít rá. Öniróniája is szarkasztikus: elterül, mielőtt leterítenék, de így gyűjt „egy kis erőt s könnyet is”, hogy tüzet oltson. „Negyed balladá”-ja már-már erkölcsi megbecsülés áhítatával eszményíti a kényszerhelyzet által kiprovokált viselkedést, de nem késik az egészet szétütő — mert lehetővel szembesítő — fintor: „Egy év előtt írtam volt ezt a balladát, / s hogy ma is igaz még: megaláz”. Csiki László egyre erősödő szuverén látásmód-

jának fontos eleme a felülről nézés, az ebből a pozícióból nyert arányok szembeállítás a konvencionálissal. Ezt a pozícióját is ironizálja, a szellemit a fizikai szituációval fejezi ki: a VII. emeletről néz le Európára, „Európa – / micsoda nagyképűség, / micsoda luxus idefentről...” A játéknak fontos szerepe van költészetében, mert funkciója mindig az önvédelem, az egyéniség megőrzésének lehetősége van rábízva: „ha a világ már ily fonák, / hogy felnő körénk a penészen: / munkát keressetek a pénzen”. Csiki László látványosan kerül a kötött formákat, illetve a vers hagyományos kellékei az irónia költői eszközeivé válnak nála, mert a sor végén összecseng „a kölni dóm harangja / és a természet, aki hangya”.

Király László (1943)

„Ösöket hordozó önérzet és nyugalom, a huszadik századi érzékenység, a marxista meggyőződés és a korszerű, teremtő formaérezék impozánsan tükröződik eddigi költészetében” – írta Király László első kötetének ajánlásában Lászlóffy Aladár, aki nyilvánvalóan erősen hatott a fiatal költőre. Király László első kötete (*Vadásztánc*, 1967) tele van erőtől és elszánástól izzó lelkesedéssel, feladatvállalással. Eleven hang, de inkább programokat fogalmazó féliglírai versbeszéd még ez. A sokrétűen körvonalazott program azonban kivételesen nagy igényű: a cselekvés feltétlen vállalása, a közöny, hitvesztés megtagadása, etikai igényű életparancsok, közösségi elkötelezettségű aktív szemlélet társul a szülőföld üzeneteivel és szigorú józanságával. Józansága nem visszafogja, hanem a „gondolat lármafái”-t gyűjtja ki benne. Magáénak érzi a kort: „Éber lármafák lobognak bennem, / mert nem vagyok e korban puszta vendég!” Hetykeség és keménység, játékos könnyedség társul ebben a lírában a hagyományok befogadásával. A hangját kereső költő József Attila-i „araszoló”, spirálosan motívum-variáló versben vall a szerelemről (*Nyugalom*), s egyéniségét extenzitásban igyekszik kifejezni a tárgyak és a személyiség viszonyának mozaikszerű versfüzéreiben (*Tengerparti város*). Az ígéretes indulást gyorsan követték a bizonyítás verseskönyvei (*Rendhagyó délután*, 1968; *Ballada a fáradt asszonyokról*, 1970, *Sétalovaglás*, 1976). Ezekben megerősödött a költői kifejezés ereje, Király László létrehozta azt a tág szemléletű lírai szintézist, melyben a székely balladák, a szülőföld egyszerű és kemény erkölcsű parancsai szövetkeznek az avantgarde eleven, nézőpontváltó formateremtő elveivel. A költői szó szelídebb hangvételő lett, de nem vállal kevesebbet, mint a programokat fogalmazó kötetben, a hangváltást láthatóan az okozza, hogy Király László teljesíti saját programját, nyilatkozat, útra, cselekvésrehívás helyett cselekszik: a líra törvényei szerint birtokba veszi a világot. Szemlélete kivételesen széles ölelésű: összeér benne a nehéz parasztok ostorának cserdülése a „visongó rezes kürtök ritmusával”, az erdei ösvényekkel a rakétaiv felesel. Falu és város, balladák és modern technika együtt szerepelnek lírájában.

Ciklusainak számozással is alárendelt versei egy rendkívül eleven szemléletet tükröznek, az egyes versek kiegészítik egymást, olykor egymással felelnek. Az álomszerű elemekkel gazdagított versvilág az egyenesívű gondolat intenzívebb kifejezésére válik alkalmassá (*Az ivó katona, A halottak emlékezete*). A frivol ötletet („Egy szemüveg megy az utcán / Mögé állok / Igyekszem át- nézni lencséin...”) a tények valóságának és a rájuk rakott hamis látszatoknak a szembeállítására használja. Nemzedéki cselekvés-toborzó indulat is fűti, az egymásratalálás szükségességét vallja (*Lovasok*), s az új nemzedék erejét etikájában látja (*Mesterek*). Kivételesen fejlett érzéke van ahhoz, hogy a pillanatot a teljes létezés egy kinagyított pillanataként áramoltassa magán keresztül, s a létérzékelés új aspektusait teremtsen meg (*A tenger, Az ember emléke*). Merész képzettársításai erkölcsi célzatú szembesítések (*Elégia Kolumbusz Kristófról*): „Aztán fogadta / az udvaroncok vállveregetését / Rémülten gondolt arra / hogy idővel udvaronccá válik ő is”. A portréversek elevenen megrajzolják egy-egy példakép vagy ösztönző sorsát, de a költő személyes viszonya ezekhez mindig önvallomás is; a világ kitárulkozásának, a kemény őszinteségnek, a mindent megismerni vágnak és szociális elkötelezettségnek magába asszimilálása a Kassákról szóló vallomás (*Támadjon fel halottaiból*), a *Kőrösi Csoma Sándor útja* pedig az „otthon-tudó gondolat” célratörő erejét vallja meg. Az *Elhírhatalatlan* halottsirató és eszmélkedés, a fájdalomból kemény vállalásba mozdulás megjárja a kétségek meredélyeit is („Kisemmizett ki ittmarad / s joggal leköpött lesz / ki elmenekül”), de a megadás ellen szervezi meg művészetét:

Fegyver vagyunk
értelmetlen hatalmak ellen
Tudom s bizom
hogy földi testet ölt egyszer az értelem
(Azt álmodom néha hogy bennem)

Király László költészetének formakultúrája, a formák rendkívüli változossága, a ballada-modernizálástól, a könnyed játékon át a prózaversekig, a szigorú, szinte kopogóan zárt szerkezetektől a csak belső ritmussal irányított szabadversig ível már az első köteteiben is. A *Sétalovaglás* (1976) kötet világát is a nagyfokú személyesség határozza meg. Motívumai rendkívül színesek, egymástól élesen különbözőek, de a személyesség egyeduralma olyan meghatározó, hogy még a látszólag portréverseket tartalmazó *Régi mesterek* ciklust is szétszórta a kötetben. A kötet egy jól szerkesztett, folyamatos, még a ciklusokra bontást is megtagadóan folyamatos tudatfelmérés, tudattérkép, erős művészi átvétítésben. Ez a kötet szembesülés az ifjúkor versekben is megörökített feltétlen hiteivel, erőt sugárzó vonulásaival, reménységeivel. Ily módon Király László eddigi legkomorabb verseskönyve ez annak ellenére, hogy a játékos elemek most sem hiányoznak költői eszközei közül. Világképében azon-

ban egyre erősebben a groteszk és az önirónia eszközeivé minősülnek, a könnyed játékok, vagy az emlékek homályosuló képeiben villannak meg. A felnőtt kor s az illúziótlanná forduló történelem új állásfoglalásokra készíti a költőt, helyesebben, az új, kegyetlenebb, kilátástalanabb közegben is meg akarja őrizni hitét, ezért áramoltat drámai módon verseibe minden olyan élményt, amely elszánt közösségi erkölcsöt az új helyzetben is érvényre segítheti. A régi mesterek is eme belső elszántság megszólaltatásához adnak történelmi hitelű, a téli időn is diadalmaskodó példákat, nem portrék ezek, hanem az önkifejezés alkalmai: „szellem elé akadályt nem vet a téli idő” — vallja a *Heltai*-ban, a távoli emberek „iga-rontó gondolata” olvasztja a lélek mai jegeit. A *Tinódi* a veszteség-érzés intenzív kifejezését segíti, a *Szenci Molnár Albert* a szegénységbe, porba és térdre alázottak iránti művészi felelősségnek, az értük való küzdelemnek és alkotásnak a szükségét és akadályait hozza, a felelős művész belső drámájává nemesítve a régi motívumot, a költő lelkét emésztik izzóvá a „*lehető* zsoltárok, könyvek, grammatikák”. Azt a törekvést támogatják ezek a versek, hogy az új társadalom teremtsen meg a saját eszményeit, erkölcsét, magatartásnormáit, s ehhez értékelje át és asszimilálja önmaga érdekei szerint a múlt hatalmas anyagát. Korszerű programot és nemzeti hagyományt fejez ki bibliás és mitologikus-látomásos elemekkel a *Petőfi-arc*. Ez a Petőfi-értelmezés a mozgósító egyéni példa erejét vallja, ha már nincs „vonuló” közösség: a kihívóan egyéni erkölcsi tett közösségteremtő erővé nemesül Király László szemléletében. Hangsúlyosan fejezi ezt ki a *Dózsa György imája, 1514* is:

Ha kinek hangja van, orditson, mire tartja?!
Legyen egy tekintet legalább, rásugárzó ennyi arcra,
melytől idegen a bádög-agyakban kotyvasztott értelem;
hiszen falvakat sorolhatnék, és városokat —
s a számuk végtelen.

Ezt a könyörtelen igazmondást mint a költői karakter alappillérét a legváltozatosabb verstípusokban gyakorolja Király László, s a legváltozatosabb élményeit, élmény-lehetőségeit formálja verssé. Félelmeit, szorongását, s az ezzel való szembeszegülést tiszta látomássá formálva szólaltatja meg a *Krónikás ének*-ben. A *nyugalom érkezése* helyzetkép, a mozaikok szinte félálomszerűen őszinte füzére tekinti át a lírai én mozgósító motívumait, *A dolgok arca* negyvennégy apró versből álló sorozata is a költőt változtatja át verssé, az ő szubjektuma olvas a hóarcú tárgyakról, dolgokról eleven sugalmú jelentéseket. Korszerű és értékes költészet a Király Lászlóé, egyes versei éppúgy emlékeztetnek maradnak számunkra, mint színesen villódzó szemléletének gyémánt-karaktere.

II.

A *jugoszláviai* magyar irodalomban a hatvanas évek legelején fellépő nemzedék nyugat-európai ösztönzéseket követett, a teljes szakítás jelmondatait írta lobogójára, mindenféle folytonosságot megszakított az ötvenes évek jugoszláviai magyar irodalmával. A Symposium nemzedék olyan szervezeten és provokatívan lépett fel a hatvanas évek legelején, amilyen kihívó jelentkezés magyar nyelvterületen még nem volt. Sokféle körülmény segítette, de az átgondolt provokatív koncepciónak is bizonyára jelentős része van abban, hogy ez a nemzedék rendkívül fiatalon érkezett be, s huszonévesen a jugoszláviai magyar irodalom hangadójává lett.

A felszabadulás utáni néhány év lírájának — melyet a jugoszláviai magyar kritika a „traktoros versek korszaká”-nak nevez — fő jellegzetessége az volt, hogy a versből igyekezett eltüntetni az egyéniség jellegzetességeit, közösségi szemléletet állított az individuális magatartás minden megnyilatkozása helyébe. Annyira csak a társadalmi problematika, a közösségi én kötötte le figyelmét, hogy az utána fellépő nemzedéket ez a másik végletbe kényszerítette: a Symposium első nemzedékének lírikusai programszerűen fordultak el mindattól, aminek a közvetlen társadalmi valóságához köze van, s főleg programszerűen fordultak el a vajdaságiasságtól s a hagyományoktól. Az utánuk következő fiatalok felzárkóznak hozzájuk, s még a legfiatalabbak is lényegében szemléleti azonosságot mutatnak velük. A kötetükkel csak a hatvanas évek végén jelentkező fiatalok a Symposium nemzedékéhez már annak bizonyos meghiggadási periódusában kapcsolódnak. A Symposium első nemzedéke a hetvenes évek közepére az összegzés, a belső számvetés stádiumába érkezett, s az összegzés a bizonytalanság jeleit is mutatja. A kezdők, fiatalok fokozatosan zárkozhatnak föl, kapcsolódhatnak be a jugoszláviai magyar költészetbe, nem ütköznek ellenállásba, de nem is igen alkothatnak új nemzedéket, ami bennük nívum, az lényegében a líra újabb törekvéseivel egybehangzó klasszicizálódásnak egy árnyalattal erősebb foka. Egyszóval a Symposium viharos indulásakor megtagadott értékekhez is visszanyúlnak, de ezeket a Symposium első nemzedéke is elkezdte már asszimilálni.

Az első Symposium-nemzedékhez felzárkózó jugoszláviai fiatalok szakítanak legélesebben a magyar irodalom hagyományaival. Esztétikai alapelveik, világlátásuk lényegében nem különbözik az első nemzedékétől, csupán helyenként olykor szelídebb. Ez az irodalom mentesíti magát a társadalmi küldetéstől, az irodalmat önértéknek tekinti, a verset teremtménynek, melynek értelme és létezése önmagában van. Célja a lázadás, a jugoszláviai magyar irodalom korábbi szakaszaival „már a tagadás szintjén sem vállal közösséget” (Bányai János). Azért hoz létre egy „negatív esztétikát”, hogy mindenben az előző korok művészi felfogását cáfolja és elkerülje. A teoretikus gondolkodás jegyében alkot, eszméit, életérzését a nyugati katasztrófa-filozófiákból éppúgy kölcsönzi,

mint a jugoszláv példákban. Eszközei a neoavantgarde túlhajtásai: szimbolikus sejtelmek, szürrealista álomtechnika, dadaista halandzsaszöveg, féktelen szabadosság, a nyelv törvényeinek teljes „felújítása”, a szabad asszociációk elkepesztő fordulatai és szigorúan konstruált szerkesztésmód keverednek benne. A sugallatban a vers vizuális képének fontos szerep jut, a vers inkább érzékelhető, mint érthető és értelmezhető. A nyelv már nem a megértés és megközelítés közösségi eszköze, hanem csupán „magánjelrendszer”. Az abszolutizált kötődésnélküliség azonban buktatókat rejt. Ez az elrugaskodás, a „korszerűség”-nek ez a fetiszizálása lényegében romantikusabb, mint az a régi művészeteszmény, melyet romantikusnak minősítve kiirtani akar, hiszen végképp nem számol az egyéniség társadalmi és történelmi meghatározottságaival, az egyéniségnek — célja szerint is — csak a legegységesebb koordinátáit kutatja. Teljesen idegen tőle az „itt és most” elve. A jugoszláviai magyar valósággot lényegében nem tükrözi ez az irodalom.

A Symposium nemzedéke ma már belátja, hogy ha érvényes szintézist akar teremteni, folytonosságot kell alkotnia, kötődnie kell — legalább az ítélezés szintjén — előzményeihez is. Ha — korábbi gyakorlatától eltérően — a műveket nemcsak leírni akarja, hanem értelmezni, értékelni, minősíteni is, észreveszi, hogy „a hagyomány látható ismerete és meghatározó jelenléte nélkül a költői szó, bármennyire is természetes és jogos meghatározója a radikális hagyományellenesség, ihletét bármennyire is negatív kategóriák töltik fel, valójában légüres térben hangzik, kívül egy sűrű és népes világon, amit a múltnak a jelenben is visszhangzó értékei töltenek fel. TÖRTÉNELMI TUDAT NÉLKÜL A JELENBEN NEM LEHET OTTHON LENNI ÉS NEM LEHET VERSET ÍRNI.” (Bányai János). Ez az eszmélkedés egyre erősebben tapasztalható az utóbbi években a szintézis-teremtés növekedő gondjával együtt. Azok a fiatalok, akik verseikkel a hatvanas évek elejétől-közepétől, kötetikkel pedig a hatvanas évek végétől, hetvenes évek elejétől kezdve jelentkeztek a jugoszláviai magyar lírában, a Symposium nemzedék eme gondolat- és eszmekörében fejlődtek, a Symposium első nemzedékének szemléletváltozásában maguk is részesek.

Ezeket a fiatalokat csoportosan először a *Hol ó hol* című antológiában mutatta be Tolnai Ottó 1968-ban. Nem kovácsolódtak nemzedékké, fejlődésük íve sok hasonlóságot mutat a Symposium első nemzedékéével, de az egyéni utaknak mégis vannak közös jellegzetességeik. Indulásukkor a parttalan áradás, mindent-akarás jellemzi őket, majd a harmóniára törekvés erős igénye munkál bennük, a népköltészet egyszerű formáihoz igyekeznek kapcsolódni, felfedezni a költői szó mágikus erejét s ebben a teremtésben lelni harmóniát. Ez a törekvés hozott pillanatnyi megnyugvást, értékes képi ösztönzéseket, de az egyéniség érvényesülését, kiteljesedését nem szolgálhatta eléggé a közösségi mentalitású és archaikus kultúra. Így csapott az ellentétébe érdeklődésük: a primitív kultúra felé való tájékozódás után erős gondolati, filozófiai igény, lo-

gikai rendszerező vágy tör fel: „A személyiség autonómiájának keresése a létezésbe, a lét által behatárolt idő egyénileg feltöltött tartományaiba való elmélyedést követelte meg.” (Túri Gábor). Stilisztikailag nézve: a varázsszók után a fegyelmezett, szikár és pontos versbeszédbe vetették bizalmukat. Ez a törekvés felszámolta a dinamizmust, a túlaradást, a rövidebb, zártabb formák felé vette a lírát. A világ gondolati felmérésére, pozitív megítélésére azonban kevésnek bizonyult az új nemzedék ereje, vagy túlságosan illúziótlan a szemlélete, mert a fegyelmezett gondolkodás végső eredménye a bizonytalanság, kiúttalanság bizonyossága lett. Különös, feleselő verstípus képződött így: a szinte aforizmákból álló vers egyik sora, egysége tagadta vagy kérdésessé tette a másikat. Más esetekben töredékessé vált a vers, kihagyások jelezték, hogy a költő nem tud mit mondani, bizonytalan a megnevezésben. A vers olykor csak a töltelékszavakat hozza, a kulcsszavak helye üres, a lényegét a hallgatásra bizza a költő. Így érkezett el a fiatal líra a következő fázishoz: hite még őrzi a világ értelmes rendjét, de filozófiailag kezdi kérdőjelezni a nyelvi kifejezés erejét, elégségességét, kialakul egy határozottan nyelvellenes szemlélet, mely az eddigi nyelvet ellenségnek, a valóság torzító eszközének minősíti. Ezért új nyelv teremtésére törekszik, s ennek egyik módja az új szavak, szóösszetételek, új grammatika teremtése, a másik pedig az, hogy a megbízhatatlannak minősített nyelvet egyre inkább kiírtják: a vers lényegre redukált, töltelékektől megtisztított, rácsszerű, axiomatikus kifejezést keres. Az élményhez, a kifejezendő gondolathoz viszonyítva rendkívül szűkszavú jelzéseket hordoz. „A költészet paradoxális helyzetbe került: úgy létezik, hogy megsemmisült” (Túri Gábor), a versek gyakori motívuma és témája lesz a kifejezés lehetetlensége, a csend tisztasága, a hallgatás etikai erénye. De nem szűnik meg a költőkben a világ „pontos, zárt csodái” (Danyi Magdolna) iránt tanúsított hit, a harmónia és rendteremtés következetes igénye, a sikertelenségek mindig újabb próbálkozásra ösztönzik őket. A folytonos küzdelemben nyerik el egyéni színeiket az egyes pályák is.

Brasnyó István és Ladik Katalin a Symposion nemzedék jelentkezése után indult. Pályájuk külön útnak tekinthető a Symposion és a *Hol ó hol* költői között. A *Hol ó hol* antológiában jelentkezett fiatalok közül a viszonylag kevés verset publikáló *Jung Károly* lírája (*Ég az erdő*, 1968; *Leng*, 1970) a szürrealista poéma kísérletétől a szintézisteremtés igénye felé mozdul. Az antológia legfiatalabb költője, *Fülöp Gábor* mindkét kötete (*A négydimenziós ablak*, 1970; *Az erdő én vagyok* 1974) a könnyed, képtelen képzettársításokkal groteszk hatást kiváltó líra képviselője, *Veszteg Ferenc* (Kis Jovák Ferenc) törekszik legerősebben a nyelv gyökeres megújítására, *Utasi Mária* pedig (*Hajnali ravatal*, 1970) legközelebb áll a hagyományos lírához. Böndör Pálról, Maurits Ferencről, Podolszki Józsefről és Danyi Magdolnáról külön szólok. A legfiatalabbak közül Sziveri János látszik a legerőteljesebb tehetségnek.

Ladik Katalin (1942)

1962-ben jelentkezett először verseivel s gyorsan igyekezett felzárkózni a Symposion nemzedékhez, első kötete azonban csak 1969-ben jelent meg (*Legenda az ezüsbicikliről*). Költői pályáján láthatóan a Symposion nemzedékek teremtette új költészethelyzet indította: mindenképpen újat akart ő is. Ezt szözuhatagokkal, újfajta kötésekkel, versbéli lazasággal kezdte, majd a véletlen kapcsolások a szürrealizmus lehetőségét villantották fel számára, ezzel szinte egyidőben a szürrealizmusnak és a népművészetnek a közös gyökérzete csillant meg előtte. A népköltészeti formák bizonyos rendszert adtak annak a mérész képvilágnak, mely a tiszta szürrealizmusban szervesen kavargott, s csak egy-egy emlékezetes képe maradt meg. A népművészettől átvette a primitív szemléletet és primitív motívumokat, verstechnikát is, a kötöttebb formák felé kezdett tájékozódni (*Sámándob, Ólomöntés*), s kihívó modernségét azzal igyekszik megőrizni, hogy nem az értelem, hanem a verszene és a forma érdekli elsősorban:

süsd le szemed jön az ár
kacsóimban túskevár
gyetyáim most nyertettek
megszülték a harmatot

Ladik Katalin nem tudta — néhány szerencsés darabtól eltekintve — sajátjává teremteni a népdal formát. Újabb tájékozódást neo-dadaista irányba tett, s verseit a kaotikus parttalanság jellemzi. „Lázadásnak talán elég, költészetnek mindenképp kevés!” — írta róla találóan Utasi Csaba. Újabb kötetében (*el-indulnak a kis piros buldózerek*, 1971), valamint azóta közölt verseiben egyfelől megmaradt egy bizonyos dadaista-szürrealista jellegű kaotikus, kihívó képszerkesztés, másfelől viszont — meséiben — a népi szürrealizmus jellegzeteségeit szerencsésen ötvözi a modern életérzéssel. „Mese-verseit (és általában egész költészetét) valami belső abszurdnak tűnő logikai rend, a tudatalatti művészi játéka, a cselekmények rövid, drámai sorozata jellemzi” (Gunda Béla). Újabban még inkább eloldódik a hagyományos művészet minden elemétől, a konceptualista művészet híve. Vizuális költészeti alkotások fonikus interpretációjával foglalkozik. Lemezén konceptualista művészek vizuális műveit tisztán fonikusan, saját hangjával alkotja újra — *Phonopoetica*, (fonikus versek) lemez, 1976.

Brasnyó István (1943)

a jugoszláviai magyar irodalom legtermékenyebb költője. Ő is a hatvanas évek elején kezdte pályáját, első kötete 1966-ban jelent meg, azóta — novelláskötetei mellett — szinte évenként jelenik meg újabb lírákötete (*Vadvizek*, 1966; *Ar-*

nyék és fű, 1969; Űres királyok, 1970; Könnyűatlétika, 1971; A levegő titkai – Gazdanépek, 1972; Szociográfia, 1973; Égetni viszik? 1973; Kialudt tűz, 1974). Ő sem kerülte el indulásakor a symposionisták szélsőséges kísérleteit, kezdetben ő is a világ „elámítására” törekedett, költészete azonban egyre mértéktartóbb, fegyelmezettebb lett, első három kötetében nyomon követhető ez a kristályosodási folyamat, a laza kompozícióktól, erőtlen szókapcsolatoktól az egyre sűrűbb, keményebb versek felé, melyeknek líraiságát a leszűrt, objektív látásmódról tanúskodó, kevés eszközzel élő versek adták. Aztán, mintha eme versek objektív líraisága megigézte volna, ezzel a módszerrel fordult egyre erősebben szülőföldjéhez és szülőföldjének embereihez, mint költői témához. *Könnyűatlétika* című kötete óta egyre tudatosabban teremt meg Brasnyó István egy sajátos tájköltészetet. Objektív leírásai megtelnek epikus elemekkel, a versek középpontjába egy-egy közép-bácskai történet, jellem, tájrészlet kerül, s a versek ezeket szinte kimerítik, statikusan bemutatják. Brasnyó István felvett egy objektív költői látásmódot, szinte tudományos szociográfiát ír Közép-Bácskáról. Az egyes képek egymás mellé illeszkednek, s extenzíven és intenzíven egyaránt gazdagítják ezt a nagyméretű lírai szociográfiát. Objektivitása elkerüli a hagyományos tájlíra érzelmi elemeit, mégis hangulatosak és érzelmi-
leg is dúsak ezek a versek, mert a bemutatott képek önmagukban hordozzák a sajátos bácskai hangulatot és életérzést. Költészete ily módon nemcsak mint egy sajátos modern tájköltészet érdemel figyelmet, melyben a táj és az ember modern dialektikája nyilatkozik meg, hanem szociográfiai értéke is nagy, mert egy letűnő világ lírai feltérképezését is vállalja. Viszonylag egynemű témakörét a versstruktúrák változataival frissíti: a tömör, lírailag dúsitott darabok mellett epikusan leíró versek és prózaversek egyaránt ezt az életkört jelenítik meg. A bemutatás, leírás pontosságában, a tények hangulatosságában megnyilatkozó értékek ellenére meg kell említenünk Brasnyó István költészetének azt a lényeges fogyatékoságát is, hogy verseiben nem találjuk a tények és a költői egyéniség olyan gazdag viszonyrendszerét, amely a vers látvány-világát gondolatilag és érzelmileg elmélyíthetné, gazdagabb jelentéstartalmakkal dúsitáná. „Hiányzik verseiből a költői látásmód alakító erejének intenzitása, mely a részletet mindig az egész kedvéért, a parciálist az egyetemes sejtésének, megnevezésének eszközeként használná” (Danyi Magdolna). Vagy a József Attila-i igény felől nézve: verseiben nem a határolt végtelent látjuk, hanem az egészből kiszakított részletet. Ezért van az, hogy Brasnyó Istvánnak nem egyes versei, hanem a mozaikokból összerakott egész költészete jelenti az emlékezetes élményt. A leltározó részletkultusszal függ össze rendkívüli termékenysége is, hiszen a valóság intenzív megragadására és kifejezésére a részletek összeadásával és nem elmélyítésével, rétegezésével, szervezésével törekszik.

költői útja ellentétes a Brasnyó Istvánéval: végső eredményeiben nem az élmények és tárgyak egyértelmű pontos visszaadását vállalja, hanem éppen az élmények sokféle értelmezésének a lehetőségét, illetve már-már a gondolati megértés lehetetlenségét szuggerálja olyan versközegben, melynek pedig fő szándéka a gondolatiság. Első könyve (*Eső lesz*, 1970) tipikus verseskötete a Symposion nemzedék feltörése után indulóknak: idomulásában, egyéni színeinek az elfogadott mögé rejtésében az első Symposion nemzedékéhez való csatlakozás, felzárkózás igényét láthatjuk, egyéni lehetőségeit alig-alig csillantja meg. Már ekkor éles szemmel vette észre Bányai János Böndör Pál egyéni útjának a lehetőségét, az eltérés feltétlen szükségét, s jól jelölte meg azt a gondolati lírában: „A nyelvi szigorúság mint versstrukturáló erő és az időben való létezés kérdéseinek a felismerése mint költészetének gondolati horizontja szavatolják... az eltérés lehetőségét”. Böndör későbbi versei igazolták ezt az elgondolást (*Karszt*, 1974), versbeszéde leegyszerűsödött, szinte szikáran gondolatívá vált. Hosszú versei is tömondatokból állnak, s ezek a szinte kopogóan konkrét megnevezések az ellentmondás, a viszonylagosítás logikája szerint sorakoznak egymás mellé. Lírájában így megmarad a tények feltétlen tisztelete, de ezek a tények olyan nagy tömegben nyilatkoznak meg, hogy mintegy követelik a gondolati rendteremtést. A felsorakoztatott tények azonban nem egy irányba mutatnak, nem segítik egyetlen erős gondolati ív megfogalmazását, hanem inkább bizonyos gondolati relativizmus irányában munkálkodnak: a kételkedéssel, bizonytalansággal, értelmetlenség-érzéssel helyettesítik a gondolatot, a vers egységes élményét pedig a tehetetlenség fájdalmas iróniája adja:

a hangosbemondó a lakásproblémáról beszél,
a tömeg nem mozdul a helyéről,
a második féldőre felinjekciózzák a csüggedteket,
senki sem maradhat közömbös,
néhol új munkaidőre térnek át,
végre megszületik az egyenlítő gól,
tarkaság hattól kilencig, bő választék, jutányos árak,
kedvezményes nyaralás,
rendszeres kompjáratok a szigetekre
ötször enni naponta és tíz órát aludni,
mérőszalaggal becsületesen kimérni a távot

Ez a verseszmény végül is a beszéd értelmének megkérdőjelezéséig vezet, mert „a lényeges értelmezésének örökös kudarcára figyelmeztet” (Danyi Magdolna), ezen újabb verseiben úgy lép túl Böndör Pál, hogy erősebben visszatér a tisztább, egységesebben átgondolt, egyetlen gazdag sugallatú gondolat köré szervezett verseszményhez (*hamisítvány*).

Maurits Ferenc (1945)

kihívóan egyéni utat jár: művészetében szinte keveredik a líra és a képzőművészet. Bori Imre találóan „képírónak” nevezte. Első könyvében (*Piros Frankenstein*, 1970) szürrealisztikus lírai szövegek váltakoznak különös, halál-érzést sugalló, abszurd vonzaskörű képekkel, rajzokkal. Újabb verseiben (*Telep*, 1975) pedig a költői szociográfiának egy, a Brasnyóéval éppen ellenkező előjelű változatát teremtette meg. Gyermekkorának világát, az újvidéki Telepet idézi fel prózaian egyszerű versfüzéreiben, melyek szürrealisztikus villanásaikkal a naiv művészetre emlékeztetnek. Maurits vállalja az alakítatlanság veszélyeit, s így őrzi meg világának sajátosan primitív, egyszempontú, mégis teljes, mert hiteles emlékezetű egyéniségét. A Brasnyó-féle lírai szociográfia racionális objektivitásával szemben itt az emlékképek szubjektív, szinte mitológikus megidézése áll, de ezek az emlékképek éppúgy kiegészítik egymást, mint Brasnyó költészetének mozaik-darabjai. Maurits költészetéből nem a Telep objektív szociográfiája bontakozik ki, hanem — ami legalább annyira izgalmas és értékes művészi értelemben — az a világ, amely a múltból a költőben érintetlenül, szinte a gyermekkori szemlélet naivitásában megőrződött:

gyere velünk pista
a bozótba
harangozó néni
most jár
most jár
suttymban a holdra
döglött verebeket visz a kötényében

Maurits emlékképei a kifejezés egyszeri, ismétелhetetlen, spontánul fegyelmezetlen erejével hatnak, tiszta kifejezését adják egy letűnt világ szubjektív képeinek. A versvilág egészét mégis a rendkívüli esetlegesség érzése hatja át: „az ő Telepén valami végzetszerű determinizmus miatt minden mozdulat bármikor a visszájára fordulhat” (Danyi Magdolna). Egységét a következetesen vállalt szürrealisztikus szemlélet teremti meg, művészi értékét pedig ennek a sajátos szemléletnek és a szemlélet tárgyául szolgáló életanyagnak a harmóniája jelenti.

Podolszki József (1946)

költészetének egyik legfőbb alapmotívuma a szenvedélyes társadalmiság, a közösségi érdekű indulatok nyugtalansága, ennek rendeli alá versei esztétikumát is (*Hinta*, 1970; *Koponyatörés*, 1974). Költői útján a lehiggadás, a gondolatívá szikárodás figyelhető meg. Első kötete még lázas indulatokkal,

nagy mozgalmassággal hívta fel magára a figyelmet. Később sem veszi el lírája ezt a motívumot, de egyre erőteljesebben megnyilatkozik benne az elbizonytalanodás, s az elbizonytalanodás elleni küzdelem. Másoknál ennek a vetülete a töredékesség, a versek lefosztása, Podolszki Józsefre az úgynevezett dimenzionáltság jellemző: az emberi és művészi létezés az egyetemes térbe transzponálja, lehetőségeit a világegész sorsával együtt szemléli, annak bizonytalanságával növeli meg az emberi szorongást, hogy kifejezve szabaduljon tőle. Neki is „megadatott a végső bizonytalanság”, s a kételkedés és bizonyosságkeresés áll művészetének középpontjában. Kételkedik a szóban, s a kifejezhetetlenség, megfoghatatlanság kínja elől menekül a világ poláris minőségeivel való azonosságba: „vajúdik az ember / kialakulóban / e megformálás anyaga / és öntőformája vagyunk”. Az ő verseiben a legmozgékonyabb a költői szemhatár: egy-egy motívumtól a versen belül annak a motívumnak az ellentétéig vagy groteszk kiürítéséig ível. Ez a tűnődésben is erősen munkáló dinamizmus különös szint ad azoknak a klasszicizálódási törekvéseinek, melyekben a népdalemlékek asszimilálásával kísérletezik, s a népköltészet harmóniaelvét beoltja saját világlátásának, tapasztalásának diszharmóniájával. Ezek a kísérletei más összefüggésben újra felhasználják korábbi verseinek ismétlő, ellentétező stilisztikai eljárásait.

Danyi Magdolna (1950)

verseiben a leginkább tudatos az újfajta klasszicizálódási törekvés. (*Sötéttiszta*, 1975). Rendkívüli fegyelem szervezi versvilágát: élményeit gondolatívá párolvasűrítve emeli verseibe, de az erős gondolatiság, illetve a pontosság maximális igénye egyre erősebben a csend tisztelete felé vezet. Lírája mintegy felhívás a pontosságra, a fegyelemre: a versírást a lényeg megnevezésének tekinti, de élesen szembekerül a megnevezés erőtlenségének, pontatlanságának elméleti dilemmájával is:

Álmodban kiáltozol?
Emléktelen, ne beszélj, szeress.
Pontosan mér a fájdalom.
Minden szó embertelen.

Az „embertelen” szavakkal szemben felmerül benne a „szótartó csend” (*hajnalfelé*) lehetősége is, de el kell vetnie, mert a csend sem ad menedéket:

ha kezéd elárult
ha a csend is elárul,
ha idejutottál,
hogyan tovább?

A költő a gyermeksírást tartja az igazsághoz legközelebb álló, egyedüli emberi hangnak, s lírájának központi érzése a fájdalom, a semmivel való küzdelem. A fájdalomról és semmiről azonban rövid, kemény és pontos verssorokban szól. Költészete a Pilinszky-líra közelségéről vall, de egyéni kérdésfelvetésekkel. Verseit rácsszerűen lényegre redukálja, olykor ezáltal a tiszta absztrakcióig jut el. Danyi Magdolna versbeszéde azzal újít, hogy visszatér a versmondattal szigorú fegyelméhez, s ezzel a módszerrel hatol a valóság rejtettebb tartalmaiba.

III.

A hatvanas évek közepétől kezdve a *csehszlovákiai* magyar irodalomban is egész kis költőcsoport tűnt fel. Az új nemzedéket az Irodalmi Szemle Vetés rovatára nevelte, 1966/4. számától kezdve rendszeresen közölte együtt anyagukat. 1970-ben pedig a Tözsér Árpád által szerkesztett *Egyszemű éjszaka* című antológiában mutatkoztak be. A csehszlovákiai magyar líra megújulását az 1958-as antológia kezdte meg, Tözsér, Cselényi és Zs. Nagy erőteljes, „világ-tágító” fellépésével. A hatvanas évek végén induló költőnemzedék azonban még hozzájuk viszonyítva is főleg pesszimizmusával, rosszérzésével, a kisebbségi-nemzetiségi sorsból fakadó felelősség-elkötelezettség látszólagos megtagadásával, a hagyományok semmibevevésével tüntetett. A kisebbségi irodalmaknak korábbi hangsúlyos közösségi jellegét, etikai irányultságát hiába keressük műveikben. Alapélményük az, hogy az ember teljesen idegen a világban és kiszolgáltatott. S annál kiszolgáltatottabb, minél komolyabban veszi ezt a kaotikus világot. A közösségi eszme nem segít az egyén gondjain. Magára marad az egyén, sorsán nem változtathat, reménytelenül önmaga ketrece. De mint ilyen, a világ egy szelete is. Egyéniségét, belső világát kell kifejeznie, s így megragadja a világot. Rend, értéknormák, fontossági sorrend csupán rögeszmék. A pillanatnyi ötlet esetleg értékesebb, mint az egyébként is megbízhatatlan emberi tervek, a kigondolt normák szerinti cselekvés. Az egyén és a közösség dialektikája megbomlani látszott, a fiatal költők világát csak az izolált individuum töltötte ki. Ez a fiatal nemzedék az egzisztencialista filozófiai klíma hatása alatt indult, egzisztencialista életérzését legtöbbször ironiával, önironiával vagy közönnnyel enyhítette. Mindig az egyént vizsgálta, de egzisztencialista módon, nem történetiségében, hanem pillanatnyi helyzetében, társadalomtól, közösségtől elszakítottan. Ezek a fiatalok „a közösség előtt az individuumnak adnak előnyt, a gyakorlati politikummal szemben az elméleti elvonatkoztatásnak, a társadalmi kép helyett a lélek belső látomásainak és intellektüel élményeinek” (Duba Gyula). Szinte teljesen személytelenné vált a líra.

Amikor ezek a fiatalok eszmélkedni kezdtek, a csehszlovákiai magyar irodalom túljutott már a naiv lelkesedés, a virágos-éneklő illuzionizmus korszakán. Az irodalom egésze realisabb mértékkel mért, komorabb lett a hangja, nagy hiteit a realitásokkal szembesítette. Ezzel a belső fejlődéssel párhuzamosan

a kulturális élet szabadabb szelleme következtében beáramolhattak a nyugati irodalom és filozófia termékei, de azok kellő színvonalú marxista kritikájára ritkán volt erő. Ahová az egzisztencialista jellegű filozófiák gondolatilag eljutottak, oda a csehszlovákiai magyarság történelmi tapasztalatai révén érkezhetett: az egyéniség kiszolgáltatottságához. 1964 után módja nyílt a csehszlovákiai magyar irodalomnak arra, hogy az utóbbi húsz esztendő történelmével is számot vessen. Regények és történelmi tanulmányok, statisztikák jelezték, hogy 1945 után nem, vagy nem kellőképpen érvényesült a lenini nemzetiségi politika Csehszlovákiában. Ez a történelemtudatosítás az emberi értékek veszendőségének érzését erősítette, az emberi cselekvés értelmét kérdőjelezte. A tapasztalati távlattal nem rendelkező fiatal nemzedék világra nyitott szemmel eszmélkedett. A történelmi és társadalmi tapasztalatok egy kellő távlat nélkül meditáló fiatal nemzedék előtt Kerouac Dean Moriarty-jének elgondolását látszottak igazolni, miszerint az emberi élet értelmét és boldogságát egyetlen pillanat döntheti el, nincs értelmük a morális konvencióknak, csak az egyetlen pillanatot kell hajszolni. Másoknak Ginsberg lett az eszményük: ha a világban nem értelmes törvények uralkodnak, akkor a költő se akarhatja ezt a nemlétező rendet megteremteni. Mutassa meg inkább kaotikusan, elrendezettség nélkül azt, ami eszébe jut. Hiszen a világ értelmessége is csak ennyi. A fiatal nemzedék hazai tájon termett életérzése így kapcsolódott bele egy egészen más indítékú, csupán okozatában hasonló nyugati divatáramlatba. Jellemző, hogy a fiatal költők elődöket, példaképeket keresve leginkább a jugoszláviai Új Szimposion lírikusaihoz kapcsolódnak a magyar lírából. A csehszlovákiai magyar irodalom hagyományaitól való elszakadásukat a symposionisták törekvéseivel egybehangzóan ösztönözte az is, hogy a hatvanas évek végének magyarországi irodalomszemléletében fokozatosan megtörténik Weöres, Pilinszky, Nemes Nagy Ágnes költészetének elfogadása, elismerése. A hatvanas évek végén induló magyarországi költőnemzedék is polarizálódik. Nagyon leegyszerűsítve: az aktív közéletiséget, a magyar irodalom történelmi folytonosságát, nemzeti gondok és nemzeti történelem vállalását következetesen képviselők mellett jelentős az az irányzat is, melynek eszménye a Weöres, Pilinszky, Nemes Nagy féle ezoterikusabb líra, a közéleti funkciók megtagadása. A „tisztalíra”, az „elvont tárgyiasság költészete” nagy hatással van a fiatal csehszlovákiai magyar költőkre. Ők is háttérbe szorítják a líra hagyományos funkcióit, elsősorban az elvont dolgok iránt fogékonyak, az idő, tér, létezés, a lét ellentétes pólusai kötik le érdeklődésüket, közérzetüket pedig a sivárság és reménytelenység élményei határozzák meg.

Az indulás kihívó nyersége után meghiggadt, érettebbé, átgondoltabbá vált költészetük. Sorra megjelenő köteteik azt is bizonyítják, hogy nem a hagyományok teljes semmibevevéséről kell velük kapcsolatban beszélni, hanem a hagyományok asszimilálásának új módjáról. Pontos, a lényegyet megnevező Kulcsár Ferenc versbéli válasza az őket elmarasztaló vádakra:

s ha sorsomtól elfordultam mint a szélkakas
ez volt a válasz életünkre
lásd be bár tér vagyok
nem az akropolisz ritmikus oszloprendje borítja eszméletem
ha lázas vagyok sebhelyes történelmünk ölelget.

Ennek a fiatal nemzedéknek az esztétikai bátorsága elősegítette a csehszlovákiai magyar irodalom „irodalmibbá” válását, kiemelte a közvetlen élményszerűségből, összetettebbé tette a művészet szemléletét. Érvényt szerzett az irodalom „valóságának” is a valóságirodalom mellett. Megtisztította a költői képet, keményebbé tette a költői látást, mélyítette gondolatiságát, a filozófiai igényt otthonossá tette a költészetben. Az általa tükrözött valóságnak megfelelően új esztétikai minőségekkel gazdagította az irodalmat, főképpen a groteszk és az irónia, valamint a törvényeket kifejező „tisztá kép” meghonosításával. Az utóbbi idő lírai termése a „szelídülés” jegyeit is mutatja. Szélsőségei, meghökkenési is kívánó játéka szigorúbb törvényekhez kezdenek igazodni, a hagyományok és a külső ösztönzések beolvasztása is fokozottabbnak látszik.

A népes fiatal nemzedék egyszerűsítéssel két csoportra különíthető. Az elsőhöz azokat soroljuk, akik az új nemzedék jellegét adják, akiknek újszerűsége kihívó. A „delirizálók” tartoznak ide, akik „az elme absztrakt költészetét” teremtették meg: Német István, Tóth László, Aich Péter, Keszeli Ferenc, Kmeczkó Mihály, Varga Imre. Közülük Varga Imre és Tóth László eddigi teljesítménye emelkedik ki. A költők másik csoportja inkább őrzi a csehszlovákiai magyar líra folytonosságát, de világlátása közelebb rokonságot tart a fiatalok előbbi csoportjával, mint az úgynevezett hagyományos költészettel. Költői eszközeik hagyományosabbak, „témáik” empirikusabbak, mint a „delirizálóké”, kísérletezésük visszafogottabb, elkötelezettségük, társadalmi felelősségtudatuk közvetlenebbül nyilatkozik meg. Kulcsár Ferenc, Mikola Anikó és Szitási Ferenc sorolható ide az *Egyszemű éjszaka* költői közül. Az antológiában indulókhöz az utóbbi időben újabbak zárkóznak fel: Varga Erzsébet, Balla Kálmán, Zirig Árpád és mások.

Varga Imre (1950)

a csehszlovákiai magyar líra új nemzedékének legmerészebb kísérletezője és leginkább egyéni hangú tehetsége. Az *Egyszemű éjszaka* összeállításakor még nagyon fiatal volt, ottani versei alapján nehéz lett volna eldönteni, hogy külön világgá fog-e szerveződni a pusztá ötleteknek az a bő villogtatása, mely leginkább szembetűnő jegye volt első verseinek. Az idő igazolta Tózsér Árpád előlegezett bizalmát. Varga Imre nyelvi fantáziája kiemelkedik nemzedékéből, de az egész szlovákiai magyar lírából is. Képteremtő ereje kivételes és kihívóan

egyéni. Megkésített első kötete (*Crusoe-szaltók*, 1976) őrzi a legtöbb merész kísérletet, s hozza a legtöbb új értéket, eredetiséget is e nemzedék lírájába.

Varga Imre világerzékelése filozófiai és empirikus jellegű egyszerre, színes, sokrétű verseskötetében a gondolati világértelmező versnek éppúgy helye van, mint a már-már agitatív lírának. A drámai szemlélet, feszültség jellemző általában a *Crusoe-szaltók* verseire. Koncsol László létköltészetnek nevezi Varga Imre líráját, mert az ellentétek küzdelmében mindig a létezés kontúrjáig tágul a költői szemlélet; eszmény és valóság, dinamizmus és mozdulatlanság, nyíltság és zártság, élet és halál drámai küzdelme jelenti ennek a költészetnek a koordinátarendszerét, s az egyes versek, sőt képek érvényét is ez szabja meg. Fölépít egy világot, hangulatot, reménységet, majd a vers második tételében, olykor csak egyetlen utolsó sorában egy ironikus fintorral, egy másik nézőpontról érkező ítélettel szétzúzza azt. Határozottan arra tör, hogy minden eddigi értéket, szemléletet átértékeljen, hogy az általa másformának látott világ kifejezésére az eddigiektől eltérő, saját világa természetéhez igazodó nyelvet hozzon létre. Látszat és lényeg ellentéte éppen nyelvi értelemben kerül vizsgálódása középpontjába: „Nem téptük le még / a szó álarcát a / csendről zenéről / színekről” — írja a *Megközelítésekben*. A tegnapi száj, a hajdani mondattan elégtelenségét vallja a *Purgatórium* is. Az új költői nyelv megteremtésének igénye vezeti a konkrét költészethez közelítő kísérletekhez (*Vers melyben egy Eibiszi Vilmos nevű úr meghalondul*).

Azok a versei, melyek ajánlásukkal valamely aktuális eseményhez kapcsolódnak, az elvont lírai anyagot állásfoglalássá értelmezik (*A tűzbögyöl*, 2. *Anti*). A kötet címadó ciklusa a művészi alkotás kínjának-kényszerének személyes és egyetemes érvényű vallomása, a Robinson Crusoe-i élethelyzet sikerült parafrázisa: iszonyú magányban világot és eszközöket kell teremteni. A magány kínzása, a teremtés gyötrelme, kényszere és a teremtő kételye egyszerre, együtt szólal meg a ciklusban, melynek esszenciája a *Ceruzavázlatok a Crusoe-szaltókhoz* című háromrészes kompozíció. Az első részben még formátlanul kavargó az anyag, „még nem rándul össze képpé”, ez még nem élet, csak az élet, a létezés feltételrendszere. A második részben magának a születésnek — mindennemű születésnek-teremtésnek — az aktusa jelenik meg, „más alakra vált most a sajtás”. Végül ez után következik a születés-teremtés legfontosabb mozzanata, a fogalmi megszületés, a névadással, megnevezéssel létezővé avatás, a világba való bekapcsolás. Itt már egyértelműen a művészi alkotásról van szó, s a Crusoe-parafrázis éppen ebben a leglényegesebb mozzanatban a leginkább tragikus: a tökéletes megnevezés nem sikerül:

a hangokon nehéz por törmelék
takarva a volt befedve a még
csak a csonka csönd remeg

Ha pedig sikerül, értelmetlenné teszi a kommunikáció eleve reménytelen helyzete, hiszen nincs, aki felfogná, megértené:

Itt-ott egy hangzó mégis
megnyurgul felkuszik a salakra
holdba fonja gallyait
— a Senki hűsöl alatta

Ilyen közegben, az „ezen a köszálon mit tegyek” magányában kell Varga Imrének „a kőből is kicsikarni a fényt”.

Tóth Lászlót (1949)

már az *Egyszemű éjszaká*-ban közölt versei alapján pontosan jellemezte Tőzsér Árpád: „A világot az első és második jelzőrendszer síkján egyetlen időben érzékeli, tapasztalásai mindig paradoxálisak, azaz önmaguk ellentmondásaival terhesek.” *A hangok utánzata* (1973) címen megjelent első kötetében még szembe-tűnőbb a valóság tágitásának ez a sajátos módja, melyben az ellenzés nem groteszk játék, hanem valóban összetett világérzékelés. A képek struktúrája jelzi, hogy Tóth László a közvetlen látványt mindig filozófiailag kitágítja, végső összefüggésrendszerbe állítja. Éppen ez teszi statikussá költői világát a szélső pólusok közötti intenzív mozgás, nagy dinamika ellenére is. Az ellentétek egyetemes kiegyenlítéséből, a negatív és pozitív töltésű képek feleléséből az ember predesztináltsága, tehetetlensége válik világlélménnyé. Hamarosan nyilvánvalóvá vált Tóth László számára, hogy a paradoxális gondolkodás nem elegendő a költő világlátásának kifejezésére, s az is, hogy a modern versnek nem kell feltétlenül felismerhetetlenné párolnia a lírai szituáció indítékait.

Második verseskötetében nyíltan vállalja azt az eszmei-érzelmi örökséget, melyet a korábbi versekben felismerhetetlenné szigetelt. A paradoxális gondolkodás dialektikussá érlelése az *Ithakából Ithakába* kötet (1975). Helyesebben: annak a megmutatása, hogy a költő gondolkodása, világlátása nem paradoxális, hanem dialektikus, csupán a képalkotás kihagyásra, hallgatásra építő technikája hozhatta a paradoxonokban való gondolkodás látszatát. Versbeszéde átmeneti elbizonytalanodást mutat, mert veszített szikárságából és egységes átformáltságából egyaránt. „Hagyományosabb” lett, de asszimilálta előző kötetének minden értékét, s elhagyta annak szélsőségeit. Az *Ithakából Ithakába* az eszmélkedés könyve. Cikluscímei („Örökség”; „belső vándorlások”) jelzik ennek az eszmélkedésnek a tájait. Az egyetemes léttörvények megnevezését célzó törekvést láthatóan a költői egyéniség örökségeinek és mibenlétének vizsgálata: titkainak kutatása váltja fel, s ez a törekvés nyitottabbá és összetettebbé teszi a költői világképet. Összefüggő jelképiség erezi be a kötetet. Bizonyos szavak, szóképek — kés, gyökér, mag, arc, tükör, hó, út, kereszt, vi-

rág, madár stb. — szinte versről-versre visszatérnek és sajátos jelentéstartalommal emelkednek a költői világgép tartópilléreivé, kulcsszavaivá. A költő maradandó emberi értékeket keres és nevez meg. Édesapja emlékének ajánlott *mérsékelt égöv* című verse az egyszerű emberben a teremtés erejét, lehetőségét láttatja meg, pusztulásával a világ szegényedik, veszti el teremtő lehetőségének egy részét: „Kiköpött / szilvamag így a táj: / bévül rügyekkel, levelekkel”. *A feltételes idő* Petőfi életének, művészetének eredményét kutatja és találja fel minden időben és térben: „Bastille-en túl. Madridon Vietnamon innen... szél tűz tiszta ég lett belőle”.

Az eszmékkel, örökséggel való gazdagodást s ezeknek az örökségeknek szükségszerű átértékelését, önmagunkhoz igazításának parancsát is több vers vallja. Tóth László lírája nem vált szelidebbé a szó lefokozó értelmében, hanem gazdagabbá lett: modern költészeti formaeszményéhez egyre inkább megtalálja a mondanivalót is. Zenei építkezésű nagy kompozíciói most simulnak igazán össze a dialektikus gondolkodásban és életszemléletben megtalált tartalmakkal. Az Eliot-i eszményt, a kötőanyag nélküli képek szigorú és szikár rendjéből épített verseket az egyre jobban áttekinthető, sajátos jellegű és szimbolikus sugárzású formanyelv teszi gazdag jelentésűvé és érthetővé.

Kulcsár Ferenc (1949)

első kötete (*Napkitörések*, 1972) türelmetlen keresést, sokirányú kísérletezést mutat. Szerkezetileg a költő lírai énjének lényegi mozdulásait követi, a minél teljesebb önmegismerést tekintve elsődleges céljának, majd efelől nyit utat a teljesség kísérletének, hogy végül a vers túloldalán rejtőző motiváló szociális és társadalmi, egyéni és közösségi gondokra is fényt vessen. Költői világgépét „az általános emberi és a specifikusan csehszlovákiai magyar vonatkozások egyensúlya, a modernség és hagyomány egymást gazdagító kölcsönhatása” (Zalabai Zsigmond) jellemzi. Verseinek alapélménye az a nagy belső feszültség, mely a fiatal költő helykereséséből és a világ kegyetlen kuszaságának látványából eredeztethető: „Mert nirvánába zuhant itt az éden”, az ember pedig „oly magányos, mint a Föld”. Ez az alapélmény általános a fiatal csehszlovákiai magyar költőknél. A reá való reakció azonban sokféle, s Kulcsár Ferenc világának egyéni színét is a reagálás sajátossága adja. Verseiből társaiénál közvetlenebbül szól a hűség, az elvont filozófiai régiók helyett a föld- és életközeli szociális érzékenység (*Úlj oda, Menj el, Festőnő vallatása, Pincérlány*). Modern lírával kísérletezik ő is: a költői nézőpont gyakori változtatásával a világ megértésének újabb és újabb aspektusait keresi, gyakran bizza magát a szabad asszociációk játékára is. Különösen fontos szerepet juttat a groteszknak. Láthatóan törekszik arra, hogy a nyelv egymástól erősen eltérő rétegeiből — Ady, avantgarde, biblikus hangvétel, zsargon és szaknyelvi elemek — építse verseit. Ezzel különféle idősíkokat emel egyszerre a lírába. A teljességre törő

ember világtágító próbálkozásai adnak nagy szerepet az ötleteknek s a groteszknak (*Távirat Istennek, A hermafrodita éneke, A kétnemű isten hegedőse, Halottsirató*).

Második kötetében (*Édennek neveztem, 1975*) rendkívüli méretűre erősödik a költő imitáló készsége. A versek nagyobb része felismerhető módon kötődik valamely költő-előd modorához, hangvételéhez. Leggyakrabban Ady hangjára ismerünk, de Ady lírájának végleteket teremtőn ötvöző ereje s Ady világképének új értékrendszert felállító karaktere nélkül. A költő szinte túlzottan megtért a hagyományokhoz: a Nyugat-nemzedék költészeti vívmányait a szereplíra lehetőségei szerint használja személyes élményének erősen stilizált kivallására. Az imitáció lazaságra is csábítja, az invenciót képek átvétele vagy a szerep könnyebb kívánalmi csökkentik. Kötetének azok a legértékesebb és leginkább előremutató darabjai, melyekben a személyiség szuverenitása nem csorbul ki a stilizációban, vagy pedig a versépítkezésbeli imitáció a világképek szembesítését tartalmilag is nyíltan, szuverénül vállalja (*Ki vagyok?; Történelmi porom; Én szeretlek és nem hiszem az Istent*).

Ars poetica jellegű versei az elkötelezettséget és tudatosságot vallják. Legnagyobb művészi érvénnyel az *Ének strás után II.* című. Ez a vers a művész teremtő szenvedését, nagyratörő álmát-vágyát, társadalmi érvényű és érdekű cselekvését, szociális elkötelezettségét, közösséghez és hazához való kötöttségét „világvégi vén óráig” tartóan vállalja. Legjobb verseiben Kulcsár Ferenc nem az elődök hangját imitálja, hanem eleven sodrással kapcsolódik a felelős irodalom legszebb hagyományaiba, s közben megőrzi a modernség kiküzdött igényét.

Mikola Anikó (1944)

az *Egyszemű éjszaka* költői közül a leginkább hagyományos költészet képviselőjeként indult. Első kötetében (*Tűz és füst között, 1973*) nem törekszik látványos költői újításokra, még az írásjelek rendteremtő funkcióját is megőrzi. Versei spontán líraiságát érzelmi bőség táplálja. Közérzete, érzelmi világának belső mozgulásai teremtik a verset. Nem filozófia, hanem az érzelem alakítja élményeit. A buktatója is ez: az érzelmi túláradás könnyen társul a versben a közhelyekkel, elkoptatott, kiüresedett képekkel. Amíg a filozófiai indítású fiatalokat a túlzott általánosítás veszélye fenyegette, addig Mikola Anikó lírájának értékét az érzelmi élet alapdrámáinak közvetlen kitárulkozása csökkentette, mert az „örök” témákhoz a nagy érzelmi izzás következtében könnyen kapcsolódnak a hagyományos képek, s mondanivalójának intenzitását fokozni kívánván, ezek extrémebb rétegei, melyek az avitt képkinccs és a szentimentalizmus veszélyét hozzák: „Rám zártad ajtóm / A kulcs elveszett.” Sikerültebbek a balladai szemléletmód töretlen átvételei. Legjobb verseiben a természet antropomorfizálásának módja sugallja a mában is helytálló emberi tartalmakat,

s tiszta színekkel ékesítik Mikola Anikó éjszakai hangulatú költői világképét. Második kötete (*Fák és hajók a szélben*, 1976) jelentős szemléleti érlelődésről, letisztulásról tanúskodik. Szikárabb lett lírája, mégsem vesztett érzelmi gazdagságából. Vizuálisan könnyen megragadható, áttetsző képekből épített látomásai a létezés tragikus aspektusaira világítanak (*Hajó a szélben*), a pillanatnyi gyönyört az időben szélesre tárt szemlélődés foszlatja szét. Most is a természet a lírai terepe Mikola Anikó költészetének, de sikerült új színekkel tágitania ennek befogadóképességét. Újabb költészetén erősen érződik a primitív világszemlélet lírai kamatoztatásának igénye. Költészetét az ösmotívumoknak, a természet legelemibb mozgásainak létszemléleti aspektusába állítása jellemzi. Lírája egyszerre kamatoztatja a dél-amerikai folklór, valamint az európai primitív költészet hatását. Versei az ősi műfajokat idézik: mesét, idéző éneket, altatót, ódát, szerelmes éneket, siratót, könyörgést ír. A költői én a világ egy-egy elvéhez kapcsolódik, a napfény szétáradásának misztériumában vesz részt, máskor az irracionális látomások, mítoszok a félelem és szorongás-élményt szóltaltatják meg:

Mondják, a Rossz Hold
a tarlóra szállt,
s a járomban csak
lerágott csontokat hagyott.

Mikola Anikó úgy folytatja újabb verseiben saját költészetét, hogy alapélményeit, gazdag érzelmvilágát a világlélményen szűri át, így egyrészt kioldja egyedi konkrétságából, másrészt megnöveli intenzitását a világgal való azonosulás révén.

IV.

A *szovjetunióbeli* (kárpát-ukrajnai) magyar irodalomban nem beszélhetünk irodalmi folyamatokról, nemzedékek egymást nevelő fejlődéséről, mert 1957-ig lényegében csak Balla László képviselte ezt az irodalmat, az 1957-től 1965-ig tartó második korszakban jelentkezett ugyan néhány lírikus is (Kovács Vilmos, Kecskés Béla, Sütő Kálmán), de ez az időszak sem kedvezett az irodalmi élet megszerveződésének, inkább csak az egyéni vállalkozásoknak biztosított némi teret. Az 1965-tel kezdődő s máig tartó harmadik korszak nyitánya volt 1965-ben Kovács Vilmos regénye, a *Holnap is élünk*. Ez a könyv a kárpátaljai magyarság problémáira irányította a figyelmet, jellegzetesen kárpátaljai magyar regény volt, s a megváltozott irodalompolitikával egyidőben erős ösztönzést adott a kárpátaljai irodalom megszerveződésére, egyéni színeinek megteremtésére. 1965 óta önálló napilap a Kárpáti Igaz Szó, s 1967 óta vasárnaponként *Neon* címmel irodalmi melléklettel jelenik meg. Ez biztosít teret a fiatal

lírikusoknak is a beregszászi Vörös Zászló című lap és a Kárpáti Kalendárium irodalmi mellékletével együtt. 1965 táján egész csoport fiatal lírikus jelentkezett: *Balla Gyula, Balla Teréz, Balogh Balázs, Benedek András, Dupka György, Fábíán László, Ferenczi Tihamér, Fodor Géza, Peleskei Jenő, Zseliczki József* és mások. A fiatal lírikusok irodalmi stúdiókban igyekeznek szemléletüket tágítani, irodalmi közegre találni. A korábbi évekhez viszonyítva számuk feltűnően nagy, s őket is újabbak követték. Az utóbbi évtizedben több mint harmincan jelentkeztek verseikkel az említett fórumokon. Kötetek, bő lírai anyagot tartalmazó antológiák híján nagyon nehéz köztük határozott különbséget tenni. Globálisan nézve irodalomszemléletükre, költői látásmódjukra a többi nemzetiségi magyar költőhöz viszonyítva nagyfokú egyszerűség, túlságosan közvetlen ideológiai megnyilatkozások, erősen romantikus-patetikus hangvétel jellemző. A bonyolultabb világképnek, az összetettebb esztétikai minőségeknek nincs elég pezsdítő erejük ebben a lírában. Összbenyomásunk olyan, mintha ünneplőbe öltöztetett költők szavalnának. Útjuk még teljesen nyitott, néhányuk hangja azonban elüt az említett sablontól, értékes, egyéni színével már figyelmet érdemel. A hagyományfeltáró filológiai munkáiról, irodalomtörténeti tanulmányairól Magyarországon is jól ismert *Benedek András* verseire a történelmi tájékozottságból fakadó, szenvedélyes lobogású kurucos attitűd jellemző, de erős tájélménye is van, s ezt érett, tiszta költői képekben fejezi ki. *Balla Gyula* „komor, darabos, nehéz beszédű. Esetlenül, szívszorítóan játékos” (Varga Lajos Márton). Érzékenyen reagál a létezés végső kérdéseire, s plebejus elkötelezettségét történelmivé tágított egyszerű képekben fejezi ki. A szintén tehetségesnek ígérkező Fábíán László, Fodor Géza, Zseliczki József Benedek Andrással és Balla Gyulával együtt hiányzik újabban a Kárpáti Kalendárium — a kárpát-ukrajnai magyar irodalom pillanatnyi keresztmetszetét adni kívánó — mellékletéből. Érthetetlen módon egyikük sem szerepelt az 1972-ben kiadott *A várakozás legszebb reggelén* című antológiában sem. A még fiatalabbak közül *Füzesi Magdolna* a népköltészeti ihletést elevenen társítja kultúrigényeivel és egyéniségének játékos, könnyed vonásaival. Az említetteknel lazább, alacsonyabb művészi színvonalú, túlságosan közvetlen módon vallomásos lírát alkot a gyakran szereplő Kecskés Béla, Ferenczi Tihamér, Balogh Balázs.

A fiatalok nagyszámú jelentkezése azt bizonyítja, hogy a kárpátaljai magyar irodalom egyes alkotásai is irodalmi folyamattá fognak szerveződni. Egyelőre nem látszik eléggé ebből a lírából az egyéniségek szuverenitása, a kárpátaljai jellegzetességet pedig jobbra csak negatívumokban tudjuk megragadni, de szigorúbb, mélyebb teremtő küzdelemmel ez a fiatal irodalom is beválthatja ígéreteit, s vállalni tudják a magasabb színvonalú kárpátaljai magyar irodalom megteremtését.

Une nouvelle génération dans la poésie hongroise des pays limitrophes

Presque un tiers des Hongrois vivent hors des frontières du pays, avant tout dans les pays socialistes limitrophes, en Roumanie, Yougoslavie, Tchécoslovaquie et, en moindre proportion, à l'Union Soviétique. Ainsi, dans ces pays, il existe une abondante littérature hongroise. Cette étude analyse la poésie de la génération qui a commencé sa carrière dans les années 60. Elle passe en revue les courants littéraires auxquels il faut remonter pour comprendre cette nouvelle génération, puis elle établit sous ce rapport un bilan poétique et idéologique. Enfin, elle présente, sous forme de petits portraits, les plus marquants des jeunes écrivains en question.

TARTALOMJEGYZÉK

<i>Juhász Béla</i> : Ady harmadik műfaja	3
<i>Fülöp László</i> : Az anekdotától a satíráig	21
<i>Tamás Attila</i> : A Jónás könyvéről	57
<i>Aczél Géza</i> : Tamkó Sirató Károly költészetének első korszaka	71
<i>Görömbei András</i> : A szomszédos országok magyar lírájának új nemzedéke	95


TABLE DES MATIÈRES

<i>Béla Juhász</i> : Un troisième genre chez Ady	3
<i>László Fülöp</i> : De l'anecdote à la satire	21
<i>Attila Tamás</i> : Sur le Livre de Jonas	57
<i>Géza Aczél</i> : Première période poétique de Károly Tamkó Sirató	71
<i>András Görömbei</i> : Une nouvelle génération dans la poésie hongroise des pays limitrophes	95

Felelős kiadó: Dr. Kónya István, a KLTE rektora

Felelős szerkesztő: Dr. Barta János ny. egyetemi tanár

Példányszám: 600 — Terjedelem: 8 fv — Készült monószedéssel, íves magasnyomással

78.594  Kner Nyomda, Gyoma