

ANDRÉ KARÁTSON: LE SYMBOLISME EN HONGRIE

L'influence des poétiques françaises sur la poésie hongroise dans le premier quart du XX^e siècle. Paris, 1969. Presses Universitaires de France. 498 p. (Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Paris—Sorbonne. Série „Recherches”, tome 40.)

Ez a mű, a Sorbonne-on megvédett doktori értekezés, mindenekelőtt az induló *Nyugat* költői forradalmát és francia mintáit rendszerezi. De a körképet nem korlátozza a *Nyugat* nagy nemzedékére és tanítványaira, hanem a költői mozgalom hazai előzményeit és epilógusát egyaránt bemutatja, sőt, mivel irodalomszemlélete társadalmi alapú, panorámája a korabeli társadalom- és politikatörténet fő mozzanataival kiegészülve, tulajdonképpen a kiegyezés időszakától a harmincas évekig terjedő, költészet-központú művelődéstörténet. Vizsgálatának körvonalai maguk is jelzik kivételes érdemét, azt, hogy a magyar szellemi életről, s elsősorban modern, megújult líráról alkotott hírünket öregbíti a világban. Ugyanis sem hozzá fogható széles körű, sem hasonlóan elmélyült tudományos bemutatása a magyar költészetnek nyugaton eddig nem volt. A költők életművét, kivált a szimbolista problematikát magába ölelő ifjúságukat viták keresztjében, poétikájukkal párhuzamosan, műfordítói tevékenységüket is érintve ábrázolja, tehát műve egyszerűsége és a korabeli magyar irodalmi élet gazdag és szinte mindig árnyalatokig hű áttekintése.

Már maga a cím modern irodalmunk egy erősen vitatott korszak- és áramlat-meghatározásának kérdésére ad egyértelmű választ. Az utóbbi időben több — s nem egy tiszteletre méltó — kísérlet történt arra, hogy a századforduló irodalmát is a szecesszió fogalmával magyarazzuk. A tanulmányok közül azonban még a legelmélyültebbek is mellőzik az elsődleges akadály elhárítását, a szecesszió képzőművészeti jegyeinek mintegy az irodalmira fordítását, ezt a problémát eleve megoldottnak tekintik, s így homokra építenek. Karátszon kormeghatározása egybecseng René Wellekével, aki tudvalevően a szimbolizmus fogalmát tartja a periódus átfogó jellemzésére legalkalmasabbnak. Szerzőnk annál több joggal beszélhet a szimbolizmus korszakáról, mert vizsgálatának tárgya az irányzat autochton műfaja, a költészet, másrészt a fogalommal meg nem közelíthető két költőt, Füst Milánt és Gellértet, a problémát

jelezve, kiiktatja tanulmányából. Természetesen épp ez a jelenség hívja fel újra figyelmünket az egységes korszakmeghatározás gondjaira, de a szabatos eljárás jobban hozzásegít megoldásukhoz, mint elhallgatásuk. A szerző azzal is enyhít a problémán, hogy tárgyalása során nem azonosítja hiánytalanul sem a dekadenciát, sem az impresszionista technikát magával a szimbolizmussal, hanem amazt eszmei, emezt egyik poétikai vetületének tekintve, az irány rendszerező elvét szerencsésen árnyalja.

A monográfia jelentős mértékben módosítja eddigi ismereteinket. Eredményei csak részben összehasonlítható természetűek a remiszesszenciától a motívum-kölcsönzésen át a poétikák általánosabb ösztönzéséig. Ezek az új összefüggések Karátsont a *Nyugat* nagyjai értékének lényegében elfogadható és nem is teljesen rokontalan felülbírálására készítetik. Példa erre Szép Ernőnek a legnagyobbakkal egy szinten tárgyalása.

A *Nyugat* nagy nemzedéke mellett, mely Karátszon elsődleges kutatási területe, a mű kisebb hányada jobbára az odavágó tanulmányok tájékozott mérlege. Líránk határon túli megismertetéséhez így is hasznos a rövid Vajda-, Reviczky- és Komjáthy-portré. A szerző nem él a hazai tudományban egyre inkább elterjedt „preszimbolista” jelzővel, sőt, noha filológus udvariassággal utal Komlós Aladár ellentétes nézetére, azt vallja, Baudelaire hatása Vajda líráján nem mutatható ki. E három arcképvázlat finom és világos előadása ellenére mégis marad hiányérzetünk: Karátszon nem veti föl a kérdést, holott erre műve alkalmat adott volna, vajon miért észlelhető csakugyan eltérés e magyar költők és nyugati pályatársaik poétikája közt, bár filozófiai forrásaik — a francia szimboliztákról Guy Michaud beszél — azonosak. Ugyancsak nyitva marad e mű után is a szimbolizmus közvetlen hazai előzményeinek kérdése. Igaz, a szerző Czöbel Minkát, de futólag Szalay Fruzsint is ebben a vonatkozásban említi, sőt az előbbi eddig inkább csak megpendített szimbolista érdeklődését a költőnő vizionárius látása, a jelképek iránti fogékony-sága alapján találó idézetekkel szemlélteti,

mégsem érinti a szimbolista szabadvers első magyarországi visszhangját, „rhythmicus prózáját”, ami tudvalevően műfaji jelzete ellenére vers.

Nem véletlenül ír Karátson épp Kosztolányiról a legihletettebb hangon: a legtöbb újat és érdekeset róla tudja. Már a kurta beköszöntő pályakép igen meleg hangú és szinte hiánytalanul jellemző. Ezután a fiatal költő Leconte de Lisle és Baudelaire hatásának jegyében megfigyelhető parnasszista, ill. dekadens témáit, eljárásait emeli ki. Tanulságos, ahogy egy-egy vers mintájára, eszményére mutat, pl. az *Alföldét* Leconte de Lisle *Midi*, a *Fekete Vénusz*, II. c. zsenge ösztönzőjét — jobb ügyhöz méltó buzgalommal — Szilágyi Géza, ill. Baudelaire verseiben jelöli meg. Figyelemre méltó leleménye, ahogy *A szegény kisgyermek panasza* két darabjában, *A rít varangyot* . . . és a *Most itt vagyunk* . . . kezdetűekben fedi fel a parnasszista, ill. a baudelaire-ista poétika modelljét. Kivált a varangy színes, dekoratív leírásában napfényre hozott parnasszista szemlélet bizonyítása hat hitelesen. Még néhány hasonló szemléleti vagy motívum-kölcsönzés feltárása után a *Modern költők* fordításainak szellemi forrásvidékét világítja meg, majd az ifjú költőt körülvevő „impresszionista klíma” címén, Verlaine- és Jammes-hatások nyomában egy-egy korai Kosztolányi-vers illanó légkörű, sejtelmes tájrajzában, egy zene-darab hangulatának felidézési módjában, filológiai párhuzamokkal igazolja egy kialakulóban levő impresszionista poétika jellegét.

A Kosztolányi-portré legjelentősebb felfedezése és az egész mű fontos újdonsága *A szegény kisgyermek panasza* ciklus irodalomtörténeti helyének meghatározása. A ciklus alapeszméjét és situációját, ezen belül egyes versek témáját Verhaeren *Les premières tendresses* c. versfüzéréhez kapcsolja, és az egész művet a megfelelő világirodalmi környezetbe állítja, amikor a gyermekkort mint önálló és magasabb rendű világképet festő tematikát Verhaerenén kívül Henry Bataille, Fernand Gregh és Francis Jammes hasonló felfogású sorozatához, a szegény kisfiú problematikáját Richepin verseihez, a kisváros és vidék hangulatát, mint jellegzetes dekadens költői tárgyat Rodenbach, Maeterlinck, Mikhaél és Laforgue lírájához csatolva, Kosztolányi alkotását a szimbolista költészet prototípusának minősíti. Utal Rilke példájára is, de saját álláspontját egyes verseken eredményesen szemlélteti, pl. a *Már néha gondolkodom a szerelemre* . . . sorában egy Bataille-, a *Ti, akik zárt ajtók előtt szepesgtek* . . . egyes részleteiben egy Richepin-vers reminiscenciáit deríti ki. Még vagy féltucat konkrét kép- vagy motívum-kölcsönzés hitelesnek tűnő igazolása után nagy esztétikai fogékonysággal jelzi a Kosztolányi-vers eltérő vetületeit, egyéni vere-

tét is. *A szegény kisgyermek panasza* forrásvidékének teljességéhez egyedül a freudizmus tagadhatatlan ismeretének jelzése hiányzik. Ellentmondást lát továbbá a kritikus Kosztolányi klasszikusban világos nyelvszemlélete, lineáris syntaxisa és gyakran retorikus stílusa, valamint a csakugyan bizonyítottan vehető szimbolista ösztönzések közt, erről a problémáról azonban Karátson nem szól.

A fejezet másik újdonsága Kosztolányi abszolutizált esztéticizmusa mintájának ha nem is fölfedése, hiszen ezt részben ő maga megtette, hanem részletes és elmemozdító összevetése Esti Kornél írói magatartásával. Miután a szerző Kosztolányi „l'art pour l'art”-ra vonatkozó nézeteinek és formakultuszának ösztönzőit, Rilke-rajongásának a francia szimbolizmussal egybevágó vonásait („a dolgok szimbolumok”) s ugyanakkor panteizmusának sarkalatos különbözőségeit kimutatta, és a költő már önállóan ítélte kései lírájának maga is lírai sorokat szentelt, a „homo aestheticus” programjának eszmei összetevőit Jules de Gautier *Jésus*, *homo aestheticus* c. munkája némely tételéből származtatja. Kosztolányi csak a francia szerzőre hivatkozott, művere már nem, így ezúttal is Karátson érdeme, hogy a forrásmunkát megelente és költőnk etikaellenes esztétikai hitvallása tételeinek meglehetősen szorosan következő előképét megvilágította.

Kosztolányi költői fejlődésének egyetlen vonását látjuk másképp, mint a monográfia. Karátson olvasata szerint az öregeid Kosztolányi versei a szépség és az élet gazdagságába vetett hit, a mutatványos rímek és szójátékoknak az elmúláson aratótt diadalát bizonyítják. Mi Babitscsal tartunk, aki nekrológiájában azt vallja, hogy régi barátja utolsó műveibe „egy súlyos és kemény gondolat”, a halál tudata lopódzott be. Az öregeid Kosztolányit a halálfelelem nagy költőjének tartjuk.

A monográfia másik legtanulságosabb fejezete a Szép Ernő-portré. Karátson „perújrafelvétele” a tiszta hangú impresszionizmus költői meglepetésekben gazdag lírikusára hívja föl figyelmünket. Nem esik abba a hibába, mely a korszakot tárgyaló egyik-másik elődét jellemezte: költőjének jelentőségét nem a témán kívánja mérni. Ez a méltatás abban keresi és meg is találja a költő nagyságát, ami annak csakugyan erőssége: az árnyalatok megörökítésének, a világra csodálkozó szem pillanatokra szóló felfedezéseinek művésztében, s ezt a költői eredményt joggal ítéli a magyar lírában sajátosan egyéninek és megnyerőnek. Szép Ernőnek, Claudel első magyar fordítójának francia mintáit kutatva, a szerző figyelme — Kosztolányi és Tóth Árpád nyomán — Francis Jammes felé fordul, s ezen a ponton is megisztítja képzetünket. Eddig ugyanis a költő felsoroló természetű, csatangolásoktól ihletett, litániás verseiben

Ilyés, majd Komlós Aladár útmutatására Apollinaire szimulacizmusának hatására gondoltunk, ami komoly időrendi és a magyar költő olvasmányaira vonatkozó problémákat vetett föl. Karátson e versek (*De kár, Csúnya és ártalmas dolog*) néhány kevésbé érdekes Baudelaire-reminiscenciáján túl, Jammes költői eljárásainak konkrét és alapvető strukturális hatását mutatja ki. Megfigyelésének lényege abban áll, hogy a tárgyak áttelekesítésének, a színek jelkép-beszédének és az analógiás látásnak (pl. a *Hét szín*) szimbolista módszerét szövegpárhuzamokkal szemlélteti, s miután még Verlaine tő- és csonkamondatos syntaxisának visszhangjára is felfigyelt, a folt-szerű ábrázolást a szimbolista technikára, a vélt „szimulacizmust” Jammes mellérendeléses, mintegy lajstromszerű költeményeinek (pl. *Les Villages*) modelljére vezeti vissza. Mivel azonban Jammes-nak ez az eljárása a francia népköltészetből ered, fokozott hangsúllyal, tehát nemcsak a magyar népdal hatása címén vetődik fel Szép Ernő lírájának és a népköltészetnek párhuzama.

Az arcképsor élén az Ady-portré áll. A szerző a franciás Ady problematikáját két gyújtópont köré csoportosítja: az egyik Párizs-mitosa, a másik az új költői magatartás kimunkálása. Ady újszerűsége francia gyökereinek áttekintése a szerencsésebb és eredeti meglátásokban gazdagabb.

A fejezet elsősorban Baudelaire és Verlaine poétikájának hatását követi nyomon Ady költészettanának formálódásában. Először a *Les Fleurs du Mal* néhány témájának visszhangját szűri ki, főként az első nagy Ady-kötetektől, hiszen a későbbi gyűjteményekben ennek szinte nyoma sincs. Rámutat Baudelaire szerelem-felfogásának sajátos, szadistikus egoizmusára, mely költőnk szerelmi líráját is befolyásolta, és egyszerűbb példának az *Add nekem a te szemeidet* és *A Mese meghalt*, dekadensebb változatként az *Örök harc és nász*, valamint a *Héja-nász az avaron* című versekre hivatkozik; különösen meggyőző a vér és pusztulás képzeletével összefonódott szerelem baudelaire-i felfogásának kimutatása a *Hiába kísértés hófehéren* soraiban. De Karátson a hasonlóságban megállapítja a különbséget, az Ady vitalizmusa és Baudelaire bűntudata közti, meghatározó érvényű eltérést. A szinesztézia ismertebb példái után az érzékek elvarázsolásának eddig kevésbé észlelt változatára is rámutat. (*Bolond, halálós éj*) Bár az eszmény és érzés materializálása költői eljárásában (*Bűgnak a tárnák*, stb.) szintén Baudelaire-nek a dolgok jelentését erősítő kendőzés iránti vonzódására ismer, de Babits 1909-es tanulmányának megállapításából kiindulva, az *Új versek s a Vér és arany* antropomorf mitológiájában észreveszi az újat, az egyéni szemlélet bélyegét. A szerző a két költő versbeszéde közti különbséget is tanul-

ságosan érinti, amikor a francia logikusabb, retorikusabb, a magyar affektivebb kapcsolásmódjára hivatkozik. Ezen a ponton Karátson Verlaine példáját fűzi az előzőhöz. Ez utóbbi párhuzamra ugyan már *Az új magyar lírában* utalt Komlós, de most ezt konkrét szöveg-vizsgálat szemlélteti, amikor a *Kocsiút az éjszakában*, ill. *az én virág-halmom* impresszionizmusáról: a csak atmoszférájuk révén rokon hangulatok és benyomás-töredékek, analógiás verskomponálási mód példáján két hasonló alkat formaszervező nyugtalanságáról olvassunk. Viszont nem úgy találjuk spontánnak Adyt, mint Verlaine-t: emennek csakugyan a pillanat törvényeinek engedelmességed, pszichológiai mondat-modelljéhez viszonyítva amannak lineáris versmondattal nagyobb expresszivitásra és dinamikára vallanak.

Mivel a szerző Ady többi „mitoszt” nem tárgyalja, a Párizs-mitosz irreálisan erős hangsúlyt kap. A költőben kialakult Párizs-kép, „az Élet temploma” megértéséhez a fény városában szerzett — főként közvetett — benyomásokat, a Léda-szerelem szerepét, az egyidejű újságcikkeket és nem utolsósorban francia versfordításainak tanulságát sorakoztatja föl. Egységes, hatásos képet ad, ehhez azonban le kellett mondani esetleg még vitatott kérdések problémafelvetéséről, és fenntartás nélkül az egyik véleményhez kellett csatlakoznia. Nem biztos, hogy a valószínűbbet választotta, amikor Léda ösztönzésének és a Párizs-élménynek a fordulat jelentőségét tulajdonítja. Rónay György, Bóka és Komlós álláspontja szerint már a *Még egyszer* kötetben, de itt-ott még a *Verszekben*, Bóka és Varga József szerint a költő korai publicisztikájában is megfigyelhetjük későbbi nagy stílusának előképét, érzésvilágának néhány jellegzetes elemét. Karátson jelzi Nietzsche (sőt, Bergson!?) vitalizmusának hatását Adyra, súlyát azonban a valódinál kisebbnek ítéli. Nietzsche tanait pl. már a debreceni joghallgató ismerte, vitalista ösztönzésre tehát nem kellett Párizsba utaznia. Tanulságos viszont, ahogy a szerző a francia szimbolizmusnak és szakirodalmának alapos ismerőjeként kimutatja Adynak kedves franciáiról kialakított képzeletét és e költők valódi arcéle közti különbséget. Persze az ilyen elrajzolásokban az önarckép is mindig benne van: amennyit csak pedz belőle, a lázadó Ady „életessége” és Baudelaire-nek a művészet főkélyébe vetett hittel összekapcsolt profanzáló lázadása közti eltérés önmagában is elmozdító párhuzam.

Ady francia műfordításairól szólva, érzékenységére valló elemzésekkel fejleszti tovább a debreceni Kiss Sándor okos dolgozatának meglátásait és eredményeit. Kár, hogy a Verlaine-fordítás címén nem merít Zolnai Béla műfaji példának tekinthető tanulmányából, noha már Kiss Sándor is ennek a tanul-

ságaiból indul ki, Karátson viszont csak egy elmarasztaló megjegyzést tesz rá, s ez túl szigorú ítélet. A szerző maga is szembe kell hogy nézzen a műfordításkritika nehézségeivel, amikor az eredeti és az átültetés közti különbségekben látja, bár nem érzi eléggé az átadó és átvevő nyelv karakterbeli tükröződését.

Jóllehet Babits elsősorban az angol irodalomhoz (és a görögökhöz) vonzódott, a monográfia az ő francia forrásairól és eszményeiről az idevágó tanulmányok után is tud újat mondani. Parnasszista poétikai modell követését figyeli meg a *Szonettekben*, melynek prerafaélita remiszenciájára Szerb Antal hívta föl a figyelmet, és a *Turáni induló* ismertté vált Richépin-forrása után is szemléltetően szól a vers parnasszizmusáról. Kevésbé meggyőző Verlaine-hatások jelzése után a szintén többször görccs alá vett *Csipe-rózsában* egy Tennyson, ill. Richépin-vers világának visszfényt veszti észre, de legérdekesebb eredménnyel a már kimerítettnek tűnt Baudelaire—Babits párhuzam új vizsgálata jár: vagy féltucat vers mintáját fedi föl a *Les Fleurs du Mal*-ban. Miután még újabb Rimbaud-remiszenciákra is utal, Karátson nem áll meg a mikrofilológiai problémáknál, hanem a költő álarcai mögött a játékoság rendező elvére mutat, s ennek a meglátásnak azzal ad egyéni veret, hogy mindebben a költői személyiség-teremtés sajátos, távolságtartó magatartását, vagy ahogy a fejezet címe fogalmazza meg, a labirintusok költészetét látja. A magunk részéről a fiatal Babitsra vitathatlanul jellemző játékoságot első kötetei színeképe egyik színének véljük. A találó és elmélyült Babits-portré végső benyomását tömpítja az utolsó alfejezet, amelyben egy szembetűnő Valéry-remiszenciából és a helytelenül datált *Az óriások költögetéséből* von le túl messzemenő következtetéseket.

A szerző Tóth Árpád- és Juhász-értékelése tér el leginkább a köztudattól. Még a *Lélektől lélekig*ben is észlel dekadenciát, Juhászt pedig szintelennek és egyhangúnak tartja. El kell ismernünk, ahogy Babits lírája egyre több izgalmat nyújt, a két költő életműve az utóbbi években romlékonyabbnak bizonyult, mint akár a hatkötetes magyar irodalomtörténet ítélete. Karátson a Tóth Árpád-portrét úgy summázza, hogy „a félig szimbolista, félig impresszionista francia örökség leghívebb képviselője”, s az még kevésbé számít dicséretnek, hogy „talán” utolsó verseskönyve vall teljes önállóságra és eredetiségre. Noha ez a kritikai törekvés nem teljesen indokolatlan, a szerző elmarasztaló megjegyzései sem mindig megalapozottak.

Mindenesetre Karátson negatív álláspontja magyarázza azt, hogy Tóth Árpádtól távolabb állván, átsiklik egy-két filológiai problémán, ill. pontatlanul határozza meg. Ez áll az egyes kötetek megjelenési körülmé-

nyeire vagy arra a hiedelmére, hogy a költő „félénkségből” nem is vizsgázott a bölcsészkaron, holott 1913. február 18-án magyar—német szakon alapvizsgát tett. Némi elfogultságra vezethetjük vissza, hogy nem látja és nem jelzi a költő magyar előzményeit (l. Csokonai), hanem saját igazolására Szabó Lőrincet idézi, aki pedig — ha helyesen olvasuk véleményét — épp az ellenkezőjét mondja: „Fiatalkori érzékenysége a magyar mesterektől átvett annyi formai eszközt, amennyi a folytatáshoz szükséges, a többi aztán ő maga építette ki, magából és külföldi tanulmányaiból.” Karátson az első kurziválást csak megszorításnak értelmezi, a másik erősítő hangsúlyát viszont elhagyja tolmácsolásából.

Mindezek ellenére ez a fejezet szintén gyarapítja ismereteinket. A költő szinesztéziáinak és hangfészenek művészi eszközeiről, ezek, valamint kép- és struktúra-alkotásának, fél-álombeli metaforáinak mintáiról tanulságos képet kapunk. Tóth Árpád antropomorfizmusát Baudelaire animizmusáé mellé állítva — pár motívum-átvétel periférikus jelenségén túl — a szerző a kölcsönzés és egyéni színezetű áthasonítás jellegéről és mértékéről is érdekes információkat közöl.

Mintha azonban túl sommásan ítélné meg Kardos László monográfiáját. Minden tudományos munka kopik idővel valamit, de ez a monográfia abban a periódusban, amikor az írók „zászlók” voltak vagy számon kívül maradtak, éppenséggel egy tabut tört meg, amikor a *Nyugat* akkor vajmi kevésbé ajnrozott költőjéhez nyúlt, sőt a formai elemzés akkori parlágára is példaadóan kimerészkedett. Csak a polémikus hévnek tulajdonítható, hogy ez a megbízható tudományos munka mégis olyasmit tulajdonít Kardosnak, amiről épp az ellenkezőjét mondja, az *Invokáció Csokonai Vitéz Mihályhoz* „utolsó—kopersó” rimpárjáról. Karátson itt Baudelaire tematikus ösztönzését előbbre valónak minősíti a rimpár sugalló szerepénél, de hadd utaljunk pl. Jakobsonra, aki a rímet szimbólumnak tekinti és hadd említsük a Tóth Árpádéhoz hasonlóan teljes rímekkel élő Kosztolányi Carducci-fordításából (*Beszélgetés a fákkal*) ugyanezt a kézbe kínálkozó rimpárt, s hadd hivatkozzunk Tóth töredékeire, ahol kész rímek előtt kipontozott sorokat olvasunk. Ami pedig a tematikus párhuzamot illeti, az a lírában nem minősülhet hatásnak. Mindezt azonban mi mondjuk, nem Kardos.

Nem véletlen, hogy a Juhász-fejezet motója Béranger két programadó sora. Karátson ismételt fenntartásokkal szól a költőről; ezt előlegezi első alcíme is: „Elátkozott költősors, egyenetlen életmű”. Épp Juhász túlzott spontaneitásában, túl könnyed és szerinte nem ritkán súlytalan vénájában látja gyöngegségét. Mindamellett ebben a portréban is

nem egy kutatói eredmény akad. Igen eszméletető rész foglalkozik pl. a költő parnasszista, ill. impresszionista modorának jellemzésével, és néhány vers konkrét forrásával.

Az arcképcsarnok után a szerző a *Nyugat* körüli kisebb költőket különböző szimbolista eljárásaik alapján mutatja be. A tizennégy újabb név ellenére itt, az érdemi tárgyalás végén hiányoljuk a népdal ihletésének hatását. Példa erre a francia nyelvű költészetben Maeterlinck, s a magyarban tanítványa, Balázs Béla. A szimbolistákat poétikája címén elmélyült megállapításokat olvastunk költői képeik természetéről, arról az ún. „stíloromantikáról” azonban, melyet annak idején Horváth János mint a *Nyugat* jellegzetes „magyartalanságát” támadott, szinte nem esik szó, pedig neologizmusaik és mondatfüzési újításaik említése legalább választ adhatott volna arra a kérdésre, vajon a magyar szimbolista a kifejezés eszközein túl az irány hazai változatát felfogták-e úgy, mint a fölfedezés, a megismerés eszközeit. A *Nyugat* „stíloromantikájá”-nak jelzése hiányában érthető a negatív felelet.

Karátson jelentős eredményeket és új szempontokat sugalló forrás- és hatáskutatásának szenvedélye itt-ott túlhaltott párhuzamok feltalálására bátorítja. Így Czöbel Minka *Sirályok* c. versét (e sorok írójára hivatkozva) baudelaire-i allegóriának minősíti, de nem éri be a megállapítással, hanem a téma „közvetlen forrását” Verlaine *Sagesse*, VII.-jében látja. Am a magyar olvasó e sorok láttán: . . . *repes szárnyuk/Egyedül, egyedül/Csak fejemen felül /Zaklatott sirályok . . . Nagy tenger zúgása,/Égnek villámlása,/Besötétült lelkem legigazabb társa*, sokkal inkább Lévy *Mikesére* és nem Verlaine-re gondol, akinek jelzett verse egy sor erejéig sem mutat kifejezésbeli hasonlóságot a magyar költőnével. Ugyanígy bármennyire jó romanista is volt Babits, fiatalkori *Párizs*-a aligha tükrözi „meglepő egyszersmind meggyőző módon” annak a XVI—XVII. sz. fordulóján élt Du Perronnak a Mária-himnuszát, akire Kibédi Varga Áron, az amszterdami magyar romanista alig pár éve irányította a figyelmet, — közös latin minta fölvetett lehetőségére inkább gondolhatunk. Viszont a komparatista módszer szélesebb körre terjesztése megnyugtatóbb következtetésre vezetne, pl. a Samain—Tóth

Árpád párhuzam esetében, hiszen Ruben Darío, a spanyol 98-as nemzedék vezéralakja is — Verlaine mellett — Samaintól nyert ihletet a „modernismo” kialakításához, és ez a körülmény a kismesterek követését más, kedvezőbb megvilágításba helyezi.

A mű általában a hazai szakirodalom alapos és megértett ismeretéről tanúskodik. A félig kamaszkori Babits—Juhász—Kosztolányi levelezés valóban érdekes anyagának túlbecsülése, perdöntő tanúsággá avatása az itthoni kutatók magatartásával közös hiba. A szakirodalom felhasználásában, a nagy térbeli távolság és a feltehetően nem könnyű kutatási feltételek ellenére alig-alig tapasztalható hiányosság. Ilyen hiány pl. Németh G. Béla Komjáthy-portréja tanulságainak melőzése. A könyv verstani függeléke viszont erősebb bírálatot kíván. Itt csak arra hivatkozunk, hogy pl. Ady prozódijának kérdésében nem veszi kellőképpen figyelembe a Horváth Jánossal ellentétes álláspontot, és mintha nem ismerné a rendszerkeveredés jelenségét, hiszen egy-egy Ady-versorban jambusok és trocheusok egyidejű alkalmazását véli fölfedezni.

A francia nyelvű könyv szövege érdekes, vonzó olvasmány. Élvezetessé teszi körültekintő, mérlegelő okfejtése, könnyed és közvetlen hangú előadásmódja, erős érzeke az élenk véleményalkotásra és módjával a megjelenítésre. Talán ennek az aktív előadásmódnak tulajdonítható, hogy néha túlfogalmaz. Így miután két Ady-vers verlainéi modelljét fölfedte, olyan következtetésre jut, hogy a magyar költő társadalombírálatához az elégikus Verlaine-tőgáját öltötte fel, ami annál kevésbé helytálló általánosítás, mivel a két kimutatott forrás sem közéleti témákban figyelhető meg.

Karátson Endre könyve legújabbkori irodalmunk fényes mozgalmát anyagfeltárása, szövegelemzése révén fontos korszakhoz kapcsolta és látható szálakkal fűzte a világ-irodalom áramához. Vizsgálódásai módszertani szempontból is ösztönzők lehetnek, hiszen egyrészt a poetikai analízis eredményességét az összehasonlító képalkotás elhanyagolt területén bizonyította be, másrészt világ-irodalmi, új tájékozódási pontjai a hazai Nyugat-kutatás és értékelés felfrissítésére vezethetnek.

Rába György

IL ROMANTICISMO

Atti del Sesto Congresso dell'Associazione Letteratura Italiana. (Budapest e Venezia, e T. Kardos. Bp. 1968. Akadémiai K. 720 p.

A cím első tekintetre megtévesztő: a kongresszus témája ugyanis az *olasz* romantika volt, s nem a romantika. Am az előadások,

Internazionale per gli Studi di Lingua e 10—17 ottobre 1967.) A cura di V. Branca

hozzászólások olvastakor mihamar meggyőződik az ember arról: egyetlen nemzeti romantikáról sem lehet úgy beszélni, hogy