

PETŐFI SÁNDOR: AZ ÉV VÉGÉN*

Petőfinek bevezetőül elhangzott költeményét több okból is idézni kívántuk mai megemlékezésünkön. Először is azért, hogy megszólaljon a legnagyobb pápai diák, a magyar és az egyetemes irodalom egyik szellemóriása. De azért is, hogy e halhatatlan, ám mégsem eléggé ismert, pályázáró remekmű titkaihoz közeledve, a legújabb stíluskutatások eszközeivel próbáljunk feleletet találni arra a kérdésre, mi teszi széppé a lírai költeményt.

Úgy gondolom, mai ünnepélyünk méltó kerete lehet e kísérletnek. Hiszen éppen most 440 esztendeje annak, hogy ősi iskolánkat megalapították és 130 éve annak, hogy ebben az ősi kollégiumban Petőfi és Jókai ösztönzésére a magyar nyelv és irodalom művelésére hivatott képzőtársulat kezdte meg működését. Itt gyulladt ki az a láng, mely a magyar költészet és próza e két kiemelt művelőjének útjára rávilágított. 130 évvel ezelőtt itt kezdett felfelé ívelni Petőfi pályája, mely a magyar irodalom megújítása, a szabadságharc előkészítése és szellemi irányítása után, 1848 végén záró szakaszához érkezett.

Petőfi, a volt nemzetőr, kapitányi ranggal 1848-ban került a magyar honvédséghez. Eleinte kiképző tiszt Debrecenben, de miután december 15-én fia megszületett, az év végén harctéri beosztást kért Kossuthtól, hogy Bemhez indulhasson az erdélyi hadszíntérre. Ilyen körülmények között búcsúzott, szokása szerint versben, a távozó évtől.

* Elhangzott 1971. október 30-án, a Magyar Irodalomtörténeti Társaság pápai Jókai – Petőfi-ankétján.

Íme a baljóslatú külső körülmények, amelyek között ez az örökbecsű alkotás megszületett. Az ifjú költő, a fiatal házaspár, az újdonsült apa, amikor éppen végső csatákra, az utolsó leszámolásra indul, amikor Európában a forradalom tüzei már kihunyóban voltak, s az évszázad emelkedő ívben felfelé haladó első fele hanyatlani kezd. Íme, a világtörténelmi szituáció, mely e poémának keretet ad, létrejöttét magyarázza és jelentését sugallja.

A legújabb stilisztikai kutatásokban egyre jobban előtérbe kerül a nyelvi közlés funkcióinak elemzése. Ne feledjük, hogy a puszta szóbeli érintkezés is mily sokrétű és bonyolult folyamat. A beszélni kívánó, meghatározott körülmények között kapcsolatot teremt valakivel, hogy valamit nyelvi formába öntve neki elmondjon. Üzenetét úgy kell megszerkesztenie, hogy társa megérthesse. Mindkettőjük számára közös nyelvi alaphoz kell kiindulnia. Ha pedig már létrejött kettőjük nyelvi úton szövődött kapcsolata, akkor gondoskodniuk kell ennek mindvégig zavartalan fennmaradásáról. Ily szituációba ágyazódik mondanivalójuk szövevénye, mint eleven kontextus. E szövegyszerű üzenetnek, a konkrét beszédhelyzettől függően igen sokféle rendeltetése lehet. A megszólaló gyakran csupán saját magáról, lelkiállapotáról, szorongatott helyzetéről vagy éppen örömről kíván hírt adni valamilyen formában. Híradásának célja azonban a másik fél felhívása, figyelmeztetése is lehet. Megint máskor a kettőjükön kívülálló világ dolgaira vonatkozik ez az emberi hangos üzenet. De az is gyakori, hogy e közleményekben sajátos módon elegyedik e háromféle mondanivaló, a beszélő önkifejezése, a társához intézett felhívás, s a külső világ dolgaira való utalás. Már régen felismerték, hogy az egyes költői műfajokban e háromféle funkció közül hol az egyik, hol a másik kerül előtérbe. A lírai költészetben az első személyre irányuló önkifejezés a legszembevetőbb. A forradalmi költemény, vagy a lelkesítő csatadal viszont másokhoz intézett felhívás. Az elbeszélő költemény ugyanakkor a külső világ felé való kitérkedés, erre való utalás.

E különféle funkciók azonban a költői műfajokban is sajátos

módon elegyedhetnek, más-más arányban és értékrendben fejeződve ki. De az említett három funkción felül a lírai alkotásoknak van még egy rendeltetésük is, amit röviden költői funkciónak nevezhetnénk. A verses alkotásokat épp e sajátos funkciójuk emeli ki a konkrét szituációból, amelyben létrejöttek, szakítja ki őket a földhözköttöttségből, a megrogzítettségéből, olyanformán, mint az *Ezeregy éjszaka* meséiből ismert varázsszőnyeg, hirtelen a magasba röpítve a közlést, s közben hol távolítva a földi valóságtól, hol pedig sejtelmesen közelítve hozzá. Így válik az egyszeri közlés folyamatában a mulandó múlhatatlanná, az egyszeri és egyedi örökkévalóvá, a megismételhetetlen megismételhetővé, az eltűnő újra meg újra visszatérővé. Mindezt a költők ősidők óta tudták, vagy inkább csak ösztönösen sejtették. De az egész világirodalomban kevesen fejezték ki ezt oly szépen, oly egyszerűen és megragadóan, mint éppen Petőfi idézett költeményében. Ezért, úgy érzem, kevés vers született, mely ennyire önként kínálkoznék arra, hogy belemertülve a költői alkotás legrejtettebb titkaiba is behatolhassunk.

Ma már szinte közhelynek számít az a megállapítás, hogy a költői alkotás lényegéhez tartozik a többértelműség és a több szólamúság. A lírai költemény azáltal válik többértelművé, hogy a kontextusba ágyazódó és a konkrét szituációban kibontakozó jelentéséhez hol nyiltabban, hol leplezettebben mindig valami többletjelentés is társul. A nyílt és rejtett mondanivaló közt ily módon támadt feszültség ragadja ki a költői alkotást a prózai világ alantas szféráiból, a mindennapi nyelvi közlések folyamatának szürke áradatából. S mert a lírai alkotásokat hajdanában énekelve vagy hangszeren kísérve adták elő, s így a nyelvi megformálást közvetítő hangsorokhoz zenei hangok is társultak, a versek több szólamúsága közvetlenül is érzékelhetővé vált.

Hogy az ihletett költő verse miként válik valóban többértelművé és több szólamúvá, arra csak úgy cszmélhetünk rá igazán, ha a lírai költészetnek az énekkel és a zenével való szoros kapcsolatát mindvégig szem előtt tartjuk. Sokan úgy vélik,

hogy az emberi beszéd valamikor még szételemezhetetlenül, egyben ének is volt. Ám ahogy a fogalomalkotás nyelvi szükségétől hajtva az emberi beszéd feladata mindinkább a gondolatközlés lett, a hangos beszéd egyre inkább elvált az énektől, amelynek fő funkciója továbbra is az érzelemkifejezés maradt. E két közlésforma funkcióinak elhatárolódása azonban máig sem teljes: áttételesen az ének és a zene is fejezhet ki a nyelvi közlésre némileg emlékeztető mondanivalót, másfelől pedig a hanglejtés, a beszéddallam révén, vagy az indulatszavak segítségével a nyelv is utalhat érzelmeinkre. A lírai költészetben a beszédnek és az éneknek, a fogalmi kifejezésmódnak és az érzelemkifejezésnek ez az ősi befefonódása, s az ily módon támadt többértelműség és több szólamúság tárul elénk. Így ötvöződik egybe többféle elemből a sajátos költői mondanivaló, a nem egyszer csak alig-alig szételemezhető poétikai dikció. Ezért, ha a lírai költészet hatásának elemeit kívánjuk kibogozni, meg kell ismerkednünk az ének és a zene, legfőképpen pedig a dal titkaival is.

A beszéd és a dal közös vonása, hogy mindegyik időbeli sorrendben, lineárisan következő hangokból tevődik össze. Míg azonban a nyelvi közlésben a hangoknak elsősorban mint a fogalmi mondanivalóra utaló szavakat és mondatokat kifejező *beszédhangoknak* van szerepük, az énekben és a zenében felcsendülő hangoknak mint *zenei hangoknak* van alapvető funkciójuk. A beszédhangok rövidségének és hosszúságának, sőt hangfekvésbeli különbségének is lehet szerepe a nyelvi közlésben. Ám ilyen módon a beszédben csupán egyes szavakat szoktunk megkülönböztetni s számos nyelv van, mely az effajta különbségekre alig-alig épít. Ezzel szemben a zenei hangoknak magasságbeli váltakozása a dallam kialakulásában tudvalevőleg alapvető fontosságú, s ugyanígy kimagasló szerepe van a dallam létrejöttében a hangok időtartamának is. Hiszen a ritmus hullámzását éppen ez hozza létre. A beszédhangokból felépülő nyelvi közlés fogalmi tartalmát szükség esetén leválasztjuk a hangok soráról, hiszen ugyanazt a mondanivalót más nyelven rendszerint teljesen más hangok sorakoz-

tatásával is lényegileg egyenértékűen kifejezhetjük, egyik nyelvről a másikra fordítva át a közölnivalót. Az a mondanivaló azonban, amit a zenei hangok a pontosan megszabott és előre kimért szakaszokban és strófákban sorakozva kifejeznek, sohasem szakítható el az egyes alkotóelemektől és ezek megszabott sorrendjétől. Egy matematikai értekezés mondanivalója számtalan nyelven és lényegében egyenértékűen is kifejezhető. A nyelvi közlés tisztán fogalmi tartalma tehát elválasztható egy-egy adott formától, míg a zenei közlésben kifejeződő tartalom a formával megbonthatatlan egységet alkot, oly módon, hogy a tartalom egyben forma és a forma tartalom is. Mindebből azonban az is következik, hogy a lírai költemény akkor, amikor a dalszerkesztés követelményeihez igazodva, s megszabott strófák rendje szerint tagolódva, előre kijelölt ritmust követ, a zenei alkotásokhoz hasonlóan formailag kötötté válik, s ezáltal a költői mondanivaló tartalma és a megformálás módja között szétválaszthatatlan kapcsolat jön létre. Ez a formai meghatározottság teszi a költői alkotást változtathatlanná, véglegessé és örökké, és emeli ki a konkrét beszédhelyzet térbeli és időbeli zártságából. A lírai költeményt tehát a formai kényszer egyfelől megköti, másfelől pedig fel is oldva időtlenné, örökkévalóvá teszi.

Lássuk most, hogyan valósul meg mindez Petőfi idézett költeményében. E vers 10 ötsoros, lényegében egyező terjedelmű strófából áll, s így teljesen megfelel a dalszerűség követelményének. Ez szükséges is, hiszen maga a költő is említi, hogy talán éppen utoljára pendítve meg lantját, dalt készült írni: „És ki tudja? tán utósó, Legutósó lesz e dal. . .”

A strófák számának kerekése mellett nem kevésbé figyelemre méltó a sajátos strófaszervezet is. Trochaeusi lejtésű, 8, illetve 7 szótagnyi terjedelmű, öt-öt sorból épül fel minden versszak, úgy, hogy először egy-egy rímtelen nyolc szótagú sort találunk, s erre hét, majd két 8—8, végül pedig egy záró, 7 szótagú rímelő sor következik. A strófák öt-öt sora tehát eléggé bonyolult, ám mégis jól érzékelhetően ölelkezve, szabályosan ismétlődik. A dalszerűség tehát nyilvánvaló s ezt

erősíti a rímek elhelyezése is, a már említett rímtelen első sor után a többi sorok végei mindig összecsengnek más-más sorokkal, a második sorvég az ötödikkel, a harmadik pedig a negyedikkel. Így az első sor a maga rímtelenségével zenei ütemelőzőként, felütésként hat.

A hosszú és rövid szótagok váltakozásán alapuló trochaeusi lejtés, bár időmértekes, mégis igen közel áll a hangsúlyos magyar versek lüktetéséhez. Ezért van, hogy a trochaeusi verssorok könnyen átjátszhatók hangsúlyos magyar verssé. Ez a kétféle értelmezési lehetőség pedig még csak fokozza az így szerkesztett költemények belső feszültségét. Így a Petőfi választotta versforma az ősi nyolcas hagyományos ritmusától sem szakad el, s ezáltal a népi és nemzeti verseléshez is közel áll, ám ugyanekkor a klasszikus, görög–római és európai hagyományokat idéző időmértekes verselés ritmusát is hordozza. A költő nyilván nagyon is tudatában volt annak, hogy az örökkévalóság bérci felé kiáltott és az egész emberiséghez intézett évszázó búcsúdalához alig felelt volna meg a népdalokat idéző, hagyományos népi versforma, az ősi nyolcas. Másfelől azt is éreznie kellett, hogy mondanivalójának súlyosságához inkább illik az ereszkedő lejtés, mint a nyugtalanul felfelé szökellő, jambikus sorok emelkedése. Így a választott trochaeusi lejtésű strófák tökéletes összhangban vannak közölnivalójának rendíthetetlen, sírontúli nyugalmaival.

Az időmértekes, nyolcas, hetes trochaeusi lejtésű rímes verssorokból való strófaszerkesztésnek költészetünkben a múlt század közepére már igen számottevő hagyományai voltak. Csokonai, Vörösmarty és mások után, már maga Petőfi is gyakran írt ilyen verssorokból álló költeményeket. Alig egy évvel korábban, 1847 szeptemberének első napjaiban, Szatmárban írt egyik költeményét, melynek címe: *Ősz elején*, a nyár tovatűntén méltázva, már ugyanennek a ritmusnak ringása szerint önti formába:

Üres már a fecskéfészek
Itt az eszterhéj alatt,
Üres már a gólyafészek

Ott a messzeség homályin,
Ott az égnek magasán.
Látom még mint kis felhőket,

Tetejében a kéménynek . . .
Vándornépe ott halad,

Vagy már nem is látom őket?
Csak úgy képzelem talán.

Hogy azonban e komoly léptű verssorokból felépített versszerkezethez mennyire illett az elmúlás, a búcsúzás, az elválás hangulata, arra nézve a Petőfit megelőző évtizedekből idézhetnők Csokonai sorait is:

De a múzsáknak szózatja
A sírt is megrázkódtatja,
S életet fuvall belé.

De idézhetnők 1865-ből Tompa Mihály híres utolsó verseinek e strófáját is:

Pályánk nem tart már sokáig,
A nap gyorsan éjre válik,
A nyár téllé zordonult . . .
Míg futottunk, s fennre törtünk
Minmagunknak nem növeltünk,
Csak halotti koszorút.

Mindezt figyelembe véve aligha kételkedhetünk abban, hogy Petőfi számára év végi költői merengésének dalbaöntésekor már mint egyik kész lehetőség, önként kínálkozott e korábban már többszörösen is kipróbált dalszerkezet. Egy-egy ilyen, előre megszabott versmodell, kötött és szabályosan váltakozó soraival, rímeivel és strófaival, s ezekben szigorú mérték szerint lüktető ritmusával egyfelől az ismétlődő azonosság, másfelől pedig a szavak kifejezte tartalom állandó változásával az egyidejű különbözőség egységét rejti magában.

A búcsúdal költői mondanivalójának rendkívül tömör és kristálytisza megfogalmazása lángelmére valló művészi teljesítmény. A lantot végső megszólalásra hívó költő néhány egyszerű hasonlatra és ellentétre építi fel költeményét:

Zengj tehát, zengj édes lantom,
Zengd ki, ami benned van,
Szólj vadul, és szólj szelíden,
Ragyogóan és sötéten,
Szomorúan és vígan.

Vadság és szelídség, világosság és sötétség, szomorúság és vigalom azok a mély ellentétpárok, amelyeknek szélső pólusai közé egy lezáruló költői életpálya lírai kifejezésformáinak egész gazdagsága befér.

S majd még tovább folytatódik ez az ellenpontozásosan felépített, több szólamú dalszerkesztést utánzó kifejezőmód: az ősi tölgyeket szakító vihar dühét éppúgy idézni kívánja lantján a költő, mint a mezők fűszálait mosolyogva, csendes álomba ringató szellő szelídségét. Azután pedig, e hasonlatok után, inunár példázatosan szólva, a tükör szerepét szánna lantjának, hogy belőle még egyszer felcsillanjon egész élete.

Ezt a zenei ellenpontozást tudatosan is vállalva, a költő, tűnő élete legszebb két virágának a mulandó ifjúságot s a múlhatatlan szerelmet nevezi, a világirodalom egyik legszebb strófáját alkotva meg. Majd pedig az utolsó versszak mindent feloldó csodálatos záróakkordjait előkészítve a végső búcsúvétel tékozló adakozását a lenyugvó nap sugárözönének pazarló szétáradásához hasonlítja.

Petőfi hasonlatait elemezve önkéntelenül is az a sokat idézett, rejtélyes sor jut eszünkbe, mely Goethe *Faust*-jának legvége felé döbrenti meg az olvasót: „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis” (Mind, mi elmulandó, csupán hasonlat). Az egyik legnagyobb élő stíluskutató a költői hasonlatban, sőt magában az egész költői alkotásban is újból meg újból élénk táruló hasonlóság keltette szimbolikus, sokrétű, több értelmű lényegre való, sejtelmes utalásként értelmezte Goethének e talányos sorát. Úgy érzem, megállapításai igen találóak, s feltétlenül közelebb visznek bennünket a költői hatás titkainak feltárásához. De talán még ezzel sem érhetjük be, s még ennél is mélyebbre hatolhatunk. Mi a költői hasonlat lényege? Ha Petőfi a maga, oly sokféle formában kifejeződő költészetét hol viharhoz, hol szellőhöz, hol meg tükörhöz, a végső búcsúvételt pedig a napnyugtához hasonlítja, valójában igen különböző dolgokat vet egybe. De mégis, az ilyen hasonlatokban az összevetésnek mindig van valamiféle szemléleti alapja: a magával ragadó sodrású költemény, bizonyos tekintetben,

valóban olyan, mint az elemi erejű vihar, a megejtő lágyságú dal is olyasféle benyomást kelthet, mint a szelíd szellő. Ám a költői hasonlat feszítő ereje nemcsak az azonosításban rejlik, hanem abban is, hogy a merész egybevetések tárgyai közti egyidejű különbség képzelet sem halványodik el bennünk. Mert ösztönösen érezzük, hogy a dal olyan is, mint a vihar, a szellő, vagy a tükröz, de más is, s az emberi élet túnta olyan is, de más is, mint a napnyugta. De ugyanez vonatkozik mindenre, ami Goethe-i értelemben elmulandó: az elmúlás folyamatában is minden pillanatban van még valami a régiből, a múltból, az életből, de van már, egyre inkább, egyre több, a halálból is. Az elmúlás folyamata tehát bizonyos tekintetben valóban olyanféle, mint az egybevetés, a hasonlat, a példázat, sőt mint maga az egész költői alkotás. Hiszen a lírai költeménynek szabályos ritmus szerint lüktető, előre kimért soraiban, egymásnak felelő sorvégi rímeiben, vagy szókezdő alliterációiban is, mindig valami azonosság újul meg, de mégis, mindig változó formában. Megdöböntő élességgel utal erre *hasonlat* szavunk is, melynek töve ugyanaz, mint a *meghasadásé*: aki önmagával meghasonlik, már csak részben azonosul régi énjével, melytől elszakadva, elhasadva, alapvetően megváltozik.

Már a költészet hajnalán is ugyanennek az elvnek az érvényesülését láthatjuk. Az ótestamentumi *Énekek Énekének* híres sorai is mind megannyi hasonlatok, s bennük a gondolati párhuzam szintén az egyidejű azonosság és az egyidejű különbözőség feszültségét idézi elő, mint ebben a találomra kiválasztott részletben is:

Erősítsetek engem szőlővel,
 üdítsetek fel engem almákkal,
 mert betege vagyok a szerelemnek.
 Az ő balkeze az én fejem alatt van,
 és jobb kezével megölel engem.

A *Kalevala* is így mondja el, hogyan épít bárkát Louhi, Észak varázsló úrasszonya:

Bárkát épít Pohjolának,
 Csata-csónakot csináltat.

Bárka népét besorozza,
 Had fiait helyre hozza,
 Mint a kácsa kicsikéit,
 Réce rendezí csibéit,
 Kardforgató száz leventét,
 Íj hordozó hősök ezrét . . .

A mindig megújulva visszatérő azonosság lüktetését érezzük az alábbi vogul énekben is, amely a lóáldozat bemutatásakor mondott ima szavait idézi:

Lába ha tán gyarló volt,
 Vas lábat illessz rá,
 Háta ha tán gyarló volt,
 Vas hátat illessz rá,
 Feje ha tán gyarló volt,
 Vas fejet illessz rá.
 (Képes Géza fordítása)

Vagy *Kömlíves Kelemenné* székely balladájában:

Amit raktak délig, leomlott estére,
 Amit raktak estig, leomlott reggére.

Vagy a magyar gyermekversben:

Pénn volnék, perdülnék,
 Karika volnék, fordulnék . . .

Vagy Arany János lantján, a népdalok hangulatát újra keltő, varázsos formában:

Száll a madár ágrul-ágra,
 Száll az ének szájrul-szájra:
 Fű kizöldül ó sírhanton,
 Bajnok ébred hősi lanton.

Mi hát a titka az ilyen párhuzamos sorok hatásának? A ritmus sejtető szabályos ismétlődésével felkeltett, párhuzamosságbeli azonosság érzése, mely azonban az e keretek közti, előre sejtető váltakozás bizonyosságával szövődik egybe, úgy, mint minden hasonlat, de úgy is, mint minden, ami elmúlandó, ami váltakozva, az is, ami volt, de tűntében már egyszerre más is.

Megemlékezésünk vége felé érve még csak egyet kell mindehhez hozzátennünk: a megszabott mérték szerint lüktető sorokat a költő tetszése szerint élesen szét is tagolhatja, a sorok végén a mondatokat is lezárva, de meglepetésszerűen a következő sorokba áthajlva össze is kötheti. Petőfi e költeményének legtöbb sora egyben versmondatainak végét is jelzi. Ha azonban valamelyik sora mégis áthajlik a következőhöz, ennek szintén szimbolikus jelentősége van. Így abban a két sorban is, ahol a mutató névmás látszólag elszakad attól a szószerkezettől, amelyhez pedig oly szorosan tartoznék:

Tedd még ünnepibbéké ez
Ünnepélyes perceket.

Ugyanígy egyik legszebb strófájában a névelő válik el a szószerkezettől, s éppen ott, ahol a múlhatatlanságról, az elválhatatlan folytonosságról dalol a költő:

A mulandó ifjúság s a
Múlhatatlan szerelem.

Ez az áthajlás azonban, paradox módon, az elszakadással egyidejűleg a legszorosabb együvértartozást is jelképezi, éppúgy, mint a költemény híres záróakkordjaiban, a Beethoven-i nagy szimfóniák hangvételére emlékeztető, a mindenségbe kiáltó és az örökkévalóságra utaló fenséges sorokban, ahol a költő a régies szóhasználattal hirtelennek, vagyis hírnév nélkülnek, nyomtalanak nevezett elmúlás tragikumát az örökké visszhangratalálás bizonyosságának hitével enyhítve a világirodalom egyik legszebb áthajlását alkotta meg:

Hirtelen ne haljon ő meg!
Zengjék vissza az időnek
Bércei a századok.

A múltból, századok tüntén, ilyen átívelő visszazengés legyen a jövő felé mai megemlékezésünk is.

BALÁZS JÁNOS

A REVICZKY-DALOK SZERKEZETE

Valamennyi Reviczky-dalt végiglapozva, azt tapasztaljuk, hogy viszonylag kevés köztük az egyértelműen erede magas művészi értéket képviselő költemény. A saját hangr. találás után is sokszor utat téveszt, akár a nehézkesség, avittság, akár a túlkönnyed megoldások, az érzelmesség irányában. A fejlődési folyamat és az egész életmű alapján pontosabban körülhatárolhatjuk a sikerült Reviczky-dal feltételeit.

Tárgyi oldalról: gondolatilag, érzelmileg két pólusnak kell szerepelnie. Például: nemcsak a világbánat-élménynek, hanem feloldásának is; nemcsak az angyali, krisztusi jósnak, hanem a sátáni, démonikus megkísértettségnek, vágnak is. A két véglet szerepeltetése mindkét lehetőség, út fenntartását, a kettő közti habozást jelenti Reviczky-nél, ebből ered a vers, itt: a dal belső feszültsége különböző fokozatokban, a leghevesebb vergődéstől a legszelídebb hullámvásig.

Alanyi oldalról: nem egyértelműen szentimentális és nem egyértelműen ironikus szerepre van szüksége, hanem a kettő ellenpontosó együtteségre különböző változatokban. Így voltaképpen olyan „kettős helyzet-dal” jön létre, amely már nem igazán helyzetdal. Azaz: a tárgyi és alanyi változások együttese műfaji, stílusbeli stb. változást is hoz. A helyzetdalból kiindulva Reviczky egy, azt megőrizve-meghaladó új formát teremt.

A dalok többsége így már nem nevezhető zsenének, de teljesen, egyértelműen eredetinek sem. S ha megkíséreljük áttekinteni ezeket a nem teljesen eredeti, átmeneti darabokat, akkor néhány alapvető elvétési típust találhatunk.

1. „*Egysíkú dalnak*” nevezhetjük a félig sikerült daloknak azt a fajtáját, amikor az érzelmi-gondolati skála, tárgyi és alanyi végletek *egyike* kerül csak a vers gyűjtőpontjába. Vagy: amikor az egyik fél kerül túlsúlyba (l. *Donna Diana* 3.; *Mikor a langy szellőcske*. . . ; *Örök szerelem*; *A tavasz első napsugára*. . . ; *Sok szép lány*. . . stb.).

2. Gyakori variáns az, amikor jelen van ugyan mindkét

pólus, de mégsem jön létre a dal Reviczkyre jellemző eredeti, belső dinamizmusa. Miért nem? Vagy, mert az egyik túlsúlyba kerül, a belső ingáshoz nem elég egymással ellensúlyozottságuk aránya, mértéke. Vagy, mert — ha létre is jön a kívánt kettősség — nem hatja, járja át az egész verset, csak egy-egy részletét (l. *Bimbónak társa; Alázat; Kerülsz?; Szerelmi özvegységem* stb.).

3. „Túl könnyed dal”-nak¹ nevezzük azt a típust, amelynél létrejön ez a fent említett belső játék, de túl könnyedén, nem több és nem más a már nagyon is jól ismert, költői közhelyé vált belső ringásnál (*Első szerelem* 3., 4., 6. darabjai; *Beh jó; Ápril; Kár volt. . .* stb.).

4. Ennek fordítottja az, amikor túl tárgyiasan, túl nehézkesen váltja verssé a költő ezt a két part között vergődést, s ez nem lesz más, mint belső párhuzam, kiegyensúlyozott mérleg, dal-könnyűségűvé nem oldott belső váltakozás (l. *Ha hallanál. . .; Papír-romok; Kell, hogy hozzád visszatérjek* stb.).

5. Az elvételek tipizálása nyilván torzít, — közbeeső árnyalatok, átmenetek differenciálják tovább a jelzett főváltozatokat. Így például mintegy minőségi lépcsősorrá alakíthatóak a „témában” azonos, vagy hasonló, de ihletben, attitűdben, hangvételben, versformában stb. különböző Emma-dalok. Ilyenformán (elvételeken át közeledve a jólsikerültséghez): *Könyvemmel; Nem voltál már ifjú lányka; Utóhangok* 1–2.; *Dicsőség; Te vagy még mostan is. . .; Emléked, mint virág a könyvben; Mi lenne, hogyha összejönnénk; Még most is véled; Mégegyszer; Szerelmi epilóg.* Lépcsősor, amelyet végigjárva tanúi lehetünk annak, hogyan alakul Reviczky-nél ugyanannak a témának, ugyanolyan felfogásán belül, „emlék”-jellegén belül az élményhez való viszonya; az élmény — vers-én — versalkalom stb. viszonya egymáshoz. Az egyéni Reviczky-dal, az eredeti, más költők szerelmi dalaitól különböző, ritka sikerű

¹ Legutóbb HANKISS ELEMÉR mutatott rá, milyen közeli rokonságba kerülnek egymással ezen a kényes határterületen a középszerű, sőt, jó költők gyengébb versei és a slágerek. (*Sorrentól narancsfák alatt . . ., A népdaltól az abszurd drámdig* — Magvető, 248.)

„remek” közös vonásait is körvonalazhatjuk így, egymás mellé állítva a legszebbeket, leghibátlanabbakat.

A legszebb Reviczky-dalok

Három fő „téma” jegyében születnek: *szerelem, ifjúság, elmúlás* a tárgyuk, s többnyire egymással átszöve, egymást felidézve mutatkoznak. A megjelölés egyúttal az egyénítés láthatatlan belső határait is jelzi. Hiszen mindhárom „tárgy” a legősibb, legkonvencionálisabb lírai közkincshez tartozik. Ahhoz, hogy e vers-alkalmakon belül a kifejezetten Reviczkyre jellemző vonásokat megragadjuk, tovább kell és lehet szűkítenünk sajátos határaikat. Akár a *szerelem*, akár az *ifjúság*, akár az *elmúlás* élményc áll a dal középpontjában, a jólsikerültség feltétele Reviczkynél az, hogy kellő távolságban, kellő megközelítéssel, kellő közegben szerepeljen. Mit jelent ez a kellő megszorítás? Jelenti egyrészt a költő és az élmény meghatározott *időbeli, térbeli* viszonyát. Ezt akár az Emma-verspéldákon is követhetjük. Sem a túlságos közelség, sem a túlságos távolság nem tesz jót a Reviczky-dalnak. Többféle értelemben nem. Már Vajdánál tapasztalhatjuk: *nem* a Petőfi-féle közvetlen élmény, nem a nő közvetlen közelsége adja a legforróbb, legteljesebb ihletet, hanem a tőle elválasztó *távolság* átélése. Az *elérhetetlenség* teszi a szerelmezt önmagánál súlyosabb-értelművé, növeszti titkok hordozójává, átvitt jelentőségűvé.²

² A századvégi költészetben általában megfigyelhető ez a vonás. RÓNAY GYÖRGY ír erről (I. Századvégi *szerelem*; *Petőfi és Ady* között – Magvető, 1958. 237.). Reviczky esetében kiemeli ezt az „elérhetetlenség” motívumot KOMLÓS ALADÁR (*Reviczky Gyula* – Művelt Nép, 1955. 126.), MEZEI JÓZSEF pedig egyenesen így fogalmazza meg: „Ez az özvegyesség tulajdonképpen szerelemeszménye, az elérhetetlenség biztos szituációja, a beteljesületlenség véglegessé tevésé. Az özvegyi állapot összefüggésben van azzal az éteri világgal, amellyel a költő körülveszi magát... Emma házassága, »hűtlensége«, jó ürügy a gyászra, a nagylelkű megbocsátásra, az áradó vágyakozásra és epekedő vallomásra, a régi mánóros dalokra... újra beletemetkezhet maga is az eltemetett szerelmebe...” (*A szimbollista élmény kialakulása*; *Reviczky Gyula* – Akadémiai Kiadó – 1968. 395.)

Az, amikor akár *vágy*, akár *émlék* formájában van jelen. Reviczkynél az tűnhet fel, hogy ennek az időben, térben elválasztottságnak van egy optimális foka. *Elvontan* fogalmazva úgy határozhatjuk meg: a Reviczky-dal sajátos tárgya az élmény, amint éppen tárgyiasság és tárgyiatlanság, élményszerűség és az élmény eltűnése között lebeg. Alanya (a verset író költő, a vers-én): az a költő, aki helyzetdal-íróként, szerepet játszóként éppen megszűnik (mind érzelmes, mind érzéketlen, cinikus nivoltában), ugyanakkor, modern személyiségként még csak „létesül”. *Konkréten*, így történik az, hogy Reviczky szerelmi ihletői között Lajka éppoly fontos szerepet játszik, mint Emma, s mindketten tökéletesebb versekben jelennek meg, mint a „beteljesülőbb”, valódibb szerelmet jelentő perditá, illetve Rezeda. Négyőjük közül Lajka a leglégiésebb, a legkevésbé valóságos nő-élmény, aránylag a legtöbb remekbe sikerült dal ihletője. Szerepet játszik ebben az, hogy az ifjúság (ezen belül is a kamaszkor, a csaknem-gyermekkor) leghamvasabb teljességével, az álmok, ábrándok legtótálisabb világával társul. Reviczky művének egészét, irodalomtörténeti helyét tekintve, voltaképpen ezzel: az első szerelem, az *elsőség* költői megörökítésével bizonyul legpáratlanabbnak.³

³ Többek közt ebben is rokona Turgenyevnek, az első, a születő szerelem nagy megörökítőjének, akihez különösen vonzódik, akire gyakran hivatkozik, akiről verset ír. Nem független ez a rokonság egyéb közös vonásaiktól, melyek egyikére KOMLÓS ALADÁR figyelmeztet, amikor a *Pán haldál*ban felfedezi TURGENYEV: *A nimfák* című prózai költeményének inspirációját is (i. m. 121.). Mindkét hasonlóság összefügg azzal a közösséggel, hogy mindketten a reálisat, de annak eszményi oldalát keresik; a közvetlen valódit, de annak légiés, átvitt értelmek felé hajló változatait, amely testet ölt a tájak, érzelmek ábrázolásában, s egyes motívumok kedvelésében is, például a *füst* jelképesé növv szerepeltetésében. Reviczky előszeretettel idézi a *Füst* című regényt, annak is a hazafelé utazó Litvinov-jelenetét aki „mélábusán nézi a vasúti kupé ablakához verődő füstöt”. (*Valami a könyvcímekről* – Koszorú, 1884. szept. 7. – Páku-kiadás, 553.) Ez, a „szimbolikus líraiság” az, amit MEZEI JÓZSEF ezen a néven emel ki (i. m. 213.). A Turgenyev-összefüggést DIÓSZEGI ANDRÁS elemzi, ennek közös társadalmi credítől kompozíciós, stílusbeli hasonlóságaiig. (*Turgenyev*

Szerelmi dalok, első szerelem

A Lajka-dalok, az *Első szerelem* legszebb darabjai (1., 2.) — a *Találkozás, A pozsonyi ligetben* — így válnak életmű-reprezentáló erejűvé. Mindegyik példája a fél-tárgyiasságban (félanyagtalanságban) rejlő tökéletességnek, egyben a szerelem, ifjúkor, múlt idő egymásbafonódó élményeinek, s belőlük egy speciális, Reviczkyre jellemző költői alaphelyzet megfogalmazásának. Ez az alapszituáció nemcsak az egyes versekre, nemcsak a szerelmi élményre, hanem Reviczky egész költészetére (irodalomtörténeti, történelmi helyzetéből fakadó pozíciójára) is jellemző, ennek teljes értékű megjelenítése.

Sütkérezem clálmodozva
 A bágyadt őszi napon.
 Lelkembe' nincs virág, verőfény,
 Csak hervadt, néma fájdalom.
 Tévedt madárként egy-egy emlék
 Repül át néha szívemen,
 S szelíden, könnyeimet áldva,
 Te újra megjelenesz nekem.

(*Első szerelem*, 1876.)

Ebben az egyetlen versszakban is megfigyelhető az egész vers, az egész Reviczky-líra minden fő karakter-jegye. A *tárgyi*, (tapasztalati, érzéki) *valóság*nak az az „*alanyi*” (belső átélésben, szubjektívizálásban megjelenő) *valósággá áttűnése*. Az „elálmodozva sütkérezés” valóságos ténye, a költő valóságos alakja elmosódik. Belső történések, villanások, jelenések, káprázatok kerülnek előtérbe. A „virág, verőfény”, „átrepülő madár” képei nem valóságosak, csupán hasonlatok, „lelkemben”, „szívemben” léteznek, — illetve ott sem léteznek, hanem vagy *hiányuk* létezik („n i n c s virág, verőfény”); vagy *mozgásuk*, *eltűnésük* idéződik meg („Tévedt madárként egy-egy emlék / Repül át néha szívemen.”). Az *alany*nak, a verset író

magyar követői; *Tanulmányok a magyar—oroszi irodalmi kapcsolatok köréből* — Akadémiai Kiadó, 1961. II. 84—137.)

költő én-jének is a már kiemelt vibrálása tűnhet szembe. „... ily bolondot nein inűvelhet / Soha a józan emberész.” — mondja önmagáról, mintegy kívülállóként, az elidegenített költő-szerepről. Mégis vállalja az „érzelmes ifjú” szerepét:

Kacagjon rajtam minden ember,
Csak engem boldoggá tegyen!

Vállalja, de nem azonosul ezzel az én-nel sem feltétlenül, hiszen végig, mindig jelen van (láthatatlan, de versbe-kódolt „közönségként”) a „minden ember” álláspontja is, teljesen nem szakad el ettől, élesen nem fordul szembe vele. Ezt a fenntartásosságot, az alkalmi, pillanatnyi, véletlenszerű elszakadást jelzi az élmények, a belső valóság síkján is. „... sokszor úgy óhajtom: / Legyen ily álom életem.” — írja, benne a rejtett állítás, illetve tagadás — „Nem mindig óhajtom ezt”. Másutt: „Tévedt madárként egy-egy emlék / Repül át néha szívemen.”: ismét az esetlegesség a kivételesség, bizonytalanság kap hangsúlyt. Külső és belső valósághoz, tapasztalati realitáshoz és önmagához egyaránt *kettős* viszonyulás, e kettősség fenntartása, lebegése, vibrálása a vers ihletének, sikerének, életmű-reprezentáló voltának egyik titka. Az „álomnak tetsző múlt” kezelésében is ez az árnyalat a reviczky, más költőktől megkülönböztető. Egyszerre tartja fenn a megmosolygás és elérzékenyedés átsuhanásának lehetőségét, hiszen mindkettő jelen van, s ugyanakkor kizárólagosan egyik sem. A *pillanat*, az *alkalom* az, ami fontos, s amely így varázsos szerepet kap.⁴

⁴ Ez, a pillanatra fölvilanó ihlet, az ajándék-szerű alkalomban, illanó káprázatban megragadott teljesség, a töredékben átélt totalitás a korszak egész lírájának uralkodó élménye. Szélső példaként elég RIMBAUD: *Illuminations*-ét említeni (vö. Sz. K.: *A modern líra születéséről* — Filológiai Közlöny, 1970/3–4.), de hivatkozhatunk, formában közelebbi lírai párhuzamként a fiatal Yeatsre, vagy az orosz kortársak közül többre is, akik programszerűen is megfogalmazzák ezt a költői tapasztalatot.

Születünk, meghalunk, időnk se több;

tört pillanat két pillanat között; stb.

(W. B. Yeats: *A majdnem Írországhoz*,

Orbán Ottó fordítása)

Nemcsak az „elálmodozás”, hanem a „bágyadt, őszi nap” és a „sütkérezés” is hozzátartozik ehhez, a kellő révület előidézéséhez és megidézéséhez. Egymást ellenpontoszák az alig-észrevehető gyorsasággal egymás sarkába-lépő kellemes — keserű képzetek. Az „elálmodozást” a „bágyadt ősziesség” elmúlásra-intése követi, a „virág, verőfény” képzetait nemlétezésük, majd a „hervadt, néma fájdalom”. Erre viszont rögtön a szabadulás, könnyedség madárképe röppen fel, — de a ritka ajándék intő jelzőivel — s ez a láthatatlan, öntudatlan, raffinált belső játék hasonló módon folytatódik.⁵ Együttesen az emberi teljesség elvesztésének, ugyanakkor ilyen áttételes megőrzésének fájdalomban-édességben (pillanatnyiségben) átélését közvetítik. A tragikus és irónikus felhangok egymást fogják, belső hullámmásuk arányossága, ritmusa, egysége adja a dal ízét és a kikevert szín és hang vitathatatlanul eredeti árnyalatát. Az árnyalat az, ami az egyediséget és a teljesség álmát is őrizni hivatott, éppen ebben az alig-létező (épp-hogylétező) létében. Az eltűnés és megmaradás, a jelképesség-finomulás jegyeivé lesznek például a Lajka-versekben a hangsúlyozott „kékség”, „ártatlanság”, „halványság” jelzői. Az „ábrándok derűs világát” „szenvedés beárnyékozása” mélyíti; — a tavasz „bűbáját”, — az „oda van”, „többé neni” drámai-

Illanó perc jut csak el zengőn versemig.

Minden illó pillanat teljesült világ.

Játék, melyet égi híd tarkán ível át.

(K. D. Balmont: *Bölcsességem nincs,*

Eörsi István fordítása)

⁵ HANKISS ELEMÉR mutat rá, hogy Arisztotelésztől G. Santavanáig az esztétikai definíciók többsége kettős, dinamikus jellegű, s hozzáteszi: „... elkerülhetetlenek ezek a kettős definíciók? Nemigen látunk más magyarázatot, mint hogy a definíciók t á r g y á n a k : az esztétikumnak magának elidegeníthetetlen lényege ez a kettősség, az ellentétes pólusok közti állandó ide-odavillanás.” (i. m. 81.) Másutt: „ide-odabillegő fogalom párokról”, „ellentétpárok, élménypárok, ellentétes tudatkategóriák és tudatsfokokról” beszél, azaz „sík váltásról” stb. (uo. 39, 150, 151; KEATS: *Óda egy görög vázdhöz* — Alföld, 1967/8. stb.)

sága; az idill-szerű világot az álomszerűségbe szétfoszlás. A „búbajos emlék” egyben „bohó” is; a dalok „zokogása” egyben „édes” is; az „öröm sugárzása” — a „sírni szerettem volna” vágyával teljes. A „május elseje” az „ősz derével”; az idő, a tavasz „elszállásában, letűnésében” jelenik meg; az „üdv s a vágyak”, mint „régii üdv”, „régii vágyak”; a „most” „akkor”-ral bővül, a „volt bolondság” az „érthetetlen”-séggel. Ez az optimális, legkedvezőbb Reviczky-dal közeg, ahol így zenél, susog a szordínós vágy, fájdalmas beteljesülés:

Ah, álom, álom, álom!
 Azt mondja, ifjúságom
 Mulandó, hűtelen . . .
 Szép ligetem, virulj csak,
 S te szív, álmodd a múltat
 Még egyszer át, s légy csöndesen.

(*A pozsonyi ligetben*, 1880.)

Reviczky legszebb szerelmi dalai voltaképpen nem a szerelemről, hanem annak hajdan-volt, vagy lehetséges (de át nem élt) édességéről zengnek. A társra-találás *álma*, *vágya* jelenik meg, s mindig társul a hervadás, *elmúlás*, *volt-ifjúság* képzetével. A szerelem, ifjúság, elmúlás legeredetibb dalainak így külön-külön egymással átszöttek a visszatérő, közös motívumai.

Az ifjúság dalai, Tűnő ifjúság

A *Tűnő ifjúság* c. költemény — e más oldalról szemléltető alkotás — nemcsak az *Ifjúságom*-kötetnek, hanem az egész életműnek is mottója lehet. Már címével is elárulja, hogy az *eltűnés* mozzanata a hangsúlyos. A vers-egész főszereplője: a tapintható, tapasztalható *valószerűség hiánya*, a kéz közül kisikló lényeg élménye. Már első soraiban is tanúi lehetünk ennek, együttal az egyénítés is ezzel a mozzanattal esik egybe.

Fut, fut, repül az ifjúság előttem,
 És én üzöm rózsás nyomát zihálva;

Az „ifjúság rózsaí”-kép konvencionális. Reviczky-nél viszont „rózsás nyoma” van csupán, s ezt is csak „úzi. . . zihálva”. Az ifjúság hajdani valósága (egyben a tapasztalati valóság alaprétége) csak „nyomként” van jelen. Ennek „zihálva üzése”, a lehetetlen hajszolása, tchetetlenséget kifejező ál-cselekvés. Olyan levegőt markoló gesztus, melynek „teste”, „anyaga”, a pusztá hevesség, a kétségbeesett, hiábavaló igyekezet. Az „úzó zihálás” hangzása, hangfestő zizegése is így kap szerepet: a zene, a sugallat közvetíti a csak sejtethőt. S nemcsak az adott, remekbe-készült Reviczky-költeményben tapasztalhatjuk, hogy egésze, lényege különös módon „mozgékony”, hogy főszereplője az idő (ez testet ölt a nagyszámú ige jelenlétében is, harmincöt ige a negyvensoros versben; — a belső ismétlésekben, kötőszó és igekötő halmozásokban, feltételeesség, kérdezés és mozzanatosság, gyakoriság alkalmazásában); a legjellemzőbb, legszebb költemények mindegyikében központi helyen áll az *átúnés*, a *kézből kisikló élmény*, az *ellebbenés* (l. *Pdn haldla*, *Salamon király álma*; *A cigaretről* stb.); s ez ritkábban már a versek címében is jelentkezik (*Futó idő*; *Múlnak a hetek. . .*; *Mulandóság* stb.). Reviczky költői nyelvének alig-fogható eredetisége, verselési vívmányainak lényege is ezekben az árnyalatokban ragadható meg.

A *Tűnő ifjúság* ez a *mozgékony:ág*, ellebbenés, — a vers minden egyes elemét, azok minden kapcsolatát, viszonylatát átható, egységesítő, kohéziós erőként szerepel. Figyelemmel kísérhetjük ezt például abban, ahogyan a szóanyag, a köznapi kifejezések, közös vonásokat nyernek a költői szövegben, egy bizonyos árnyalatuk kerül előtérbe, s ez az árnyalat egymáshoz való kapcsolatukban még erőteljesebbé válik. Ha közelebről megnézzük a kiemelt igéket, elsőként az ismétlések, igekötők sajátos szerepe tűnhet föl. (Fut, fut, repül; ha kezdhetném, ha nyitnák; kiűztek, kitagadtak; meg-meglegyint stb.) A meg-megújrázott cselekvés rebbenései térnek vissza. Ugyanakkor viszont ez a „cselekvés” nem valódi akció, hanem éppen egyféle, vágyott tett előtti állapotot, illetve valami lehetőségnek a megsemmisülését jelzi. (Fut, üzöm, nem érem el, kezd-

hetném, – hulladoznak, szétfoszolnak, megfakul stb.) A kettő között kimarad valami és ez a *hiány* az, ami középpontba kerül. Másfelől a gyakoritás, mozzanatosság, kezdő, ható igeképzők, igekötők más funkciója is feltűnhet. (Setétül, kezdhethném, óvhatnám, leskelődik, hulladoznak, szétfoszolnak, megfakul, összerездül, tengődöm, csalódhatom stb.) Egyetlen apró, rezzenésnyi mozzanat, mindig egy apró lehetőség és annak *eltűnése* vibrál a sorok mögött. A feltételes módok ismétlődése, az –e kérdőhangocska bizonytalansága, lebegése valóság és lehetőség között, ugyanczt a reszkető latolgatást hordozza (ha kezdhethném, ha nyitnák; óvhatnám-e, akarnék-e, futnék-e, lökném-e stb.). Mindezek a kétség, a nyitvahagyott kérdés eldöntetlenségén, ingatagságán túl és belül voltaképpen csupán a tagadással állítanak kimondatlanul. (Nem akarnék-e? Akarnék! Nem futnék-e? Futnék! Nem lökném-e a porba? Lökném!) Ezekhez csatlakozik az első szakasz tagadással állítása (S többé nem ér el szép idők varázsa), illetve a vers végének kétszeres tagadásból összetett, paradoxonszerű állítása:

Nem azt sajnálom, hogy mindig csalódtam;
Hanem, hogy többé nem csalódhatom!

A szerepeltetett főnevek esetében szintén hasonló *elanyagtalanozás* tanúi lehetünk, s szintén alig észrevehető módon. Ha a *cselekvés*nél azt tapasztaltuk, hogy egyetlen, hiányt jelző, lehetőség elszalasztását idéző mozzanatra redukálódott a versben, – a dolgok, tárgyak neveinél tanúi lehetünk annak, amikor valóságos létük *árnyékaiként*, emlékeiként jelennek meg. Szerepel itt: virág, nap, rózsza, szél, – arcom heve, május, gyöngye lány, s a bibliai éden, sátán, kígyó, almafa. Látszólag a legkonvencionálisabbá vált költői jelzős kapcsolatok formájában alkalmazza ezeket: a lány – gyöngye; a pillangót – úzi; májusban nyitó virágokat idéz, ifjúság virágait említi, koszorúba fűzi a virágokat, elhagyott, száraz virágbokor jelenik meg. Olyan szókapcsolatok, „képek” ezek, amelyek már az almanach-líra fordulatainak többségénél is kopottnak hatnak,

közhelynek. De Reviczkynél látszólag áll csak fenn (legjobb darabjaiban!) ez a hagyományos átvétel. Valójában, mint itt, — alig észrevehető módon átlényegítetten, deformáltan alkalmazza ezeket a trópusokat. A vers szövegében, többnyire a hozzájuk fűződő jelzőkkel, szintagmatikus kapcsolatokkal mintegy eltünteti a kép alapját jelentő valós képzetet, — de a hagyományos költői átviteleket is — a szubjektív képzetkapcsolások mögött, a ráarakódó mozgás-képzetek, ráértések rétegei alatt. Bevezetőként az „ifjúság rózsás nyoma” esetében jeleztük ezt a folyamatot. De ugyanczt, hasonlótl figyelhetünk meg a Reviczky-versek, — a *Tűnő ifjúság* „virág”, „rózsa”, „hervadás” stb. szavai esetében is. A „*virágok*” például „kelyhüket nyitják”, „májusban” nyitják, — mint akármely költő-elődnél. De egyrészt „szívemben” nyitják a kelyhük, másrészt feltételes módban történik mindez és avval bővül, hogy egy kettőspont után szinonimát is kapnak: „Bűvös hajnalálmim”. Hozzátehetjük: az utánakövetkező szó nem véletlenül rögtön a „*hervadás*”, — melytől nem óvhatja lelkét. Nem véletlenül, mert a kiemelt belső dinamizmus, egyben a szavakban, szókapcsolatokban és vers-egész dallamában egyaránt ott ringatózó kettősség Reviczkynél a virág mellé mindig a hervadást, a kinyíláshoz az elhullást, a vágyakozás mellé a lemondást illeszti.

Természetesen ezt az ellenpontoszó technikát itt a követhetőség kedvéért egyszerűsítetten emeltük ki. Mindez egymást átszövő formában, a szavak hangtestének, szemantikai hátterének, ismétléseknek és ráértéseknek finom hálójaként jelenik meg; az egyes ellenpontok is ellenpontoszák egymást; sokértelműség és hangzási polifónia elválaszthatatlanok.

Az elmúlás dalai, Ősz felé

A *Reviczky-dalok*knak ebben a sokértelmű és polifón jellegében, egyúttal a megszokott szavak, képek — szokatlan, eredeti asszociációs háttérben fontos szerepet játszik az, hogy — mint a *szerelem* és az *ifjúság* egymással, — úgy mindkettő az *elmúlás*

képzetével társul, meghatározott, sajátos belső törvények szerint. De ez az összefonódás kölcsönösséget jelent; — a halál, hervadás képei (szintén a legszebb, legreviczkysebb dalokban) mindig egy volt-szerelm, volt-ifjúság édességétől telítettek.

A századfordulón különösen kedvelt „*ősz*”-téma,⁶ annak is *Reviczky*nél talán legsikerültebb megéneklése: az *Ősz felé* jó példa erre.

Vágy, szenvedély bevonja szárnyát;
Dalaim immár csendesek;
Bennük csak néha-néha zendül
Egy álom, egy emlékezet.

A szép tavasznak álma őszkor;
Virágokról édes regék.
A szív, mely lemondásra készül,
S úgy megzokog: Ne még! Ne még!

Így indul a vers, — s a továbbiakban, az összesen ötször négy sor minden két-két sorában a már említett belső feszültség-párral találkozunk. Vágy és szenvedély szárnya — *bevantan* jelenik meg, — a dal lendülete — *elcsendesedve* bukkan fel. Az álom, emlékezet — „*néha-néha*” zendülővé ritkul. A „virágok édes regéje” — „*ősi álom*” csupán; de a „lemondó szív is” — csak „*készül*” még és haladéként könyörög. A „hév nyár”

⁶ Verlaine-től Fofanovig sorolhatnánk erre a példákat, s minden esetben az életművet reprezentáló jelentőséggel találkozhatunk az őszi versekkel, az egyes költészetek esszenciáját sűrítőként. A magyar századvégen Arany, Vajda, közismert őszikéin, illetve őszi erdőképein kívül minden kisebb költőnél is rátalálunk a szintén lényeges kifejezési alkalomként feltűnő őszi versekre Vargha Gyulától Endrődi Sándorig; Zempléni Árpádtól Czóbel Minkáig. *Reviczky*nél a legelső: *Őszi dalt frok . . . -tól* (1875), a *Hull a virág . . . -on át* (1876) az *Őszi rózsáig* (1885), s az 1878-as őszi versekig, élete végéig nagy sorozatát találjuk az őszi daloknak. Mindezek közül az *ősz felé* képviseli az egyik legsikerültebb változatot. Megszületése évében is írt még két őszi verset — gyermekdal jellegűeket —, és lefordította *LENAU: Őszkor* című költeményét. Ezek a darabok éppúgy, mint az élete végén született *Az erdő hervadása* (1888) és a *Szeptember végén* (1888) nem tudják megismételni (még nyomát elérni sem) az *Ősz felé* varázsát.

„rózsája” viszont már „lehajtott fejjel”, megadóan várja a halált, — az „édes vágyak, virágok” — is hullonganak a szívbén. A „tél, fázás” — előborzongásként van jelen a még csak „bágyadt” tájban, s a „vér” is még „föllobog” a napsugárnál, — mely viszont szintén „langyos” csupán, „őszi”. E belső ellenpontoszások hullámszerűen csatlakoznak egymáshoz.

S mikor már a vér búcsúzóul föllobogott, az őszi napsugár is mintegy „kilobbant”, hogy átadja helyét a télnek, hidegnek, fázásnak, — akkor fordulat tanúi leszünk. A várt és logikusan következő tél helyett „tavasz mosolyog” a költőre, „virulni látja a világot”. De azt is elárulja: ez már nem a valóságos, külső világ, hanem egy teremtet, belső, álmovilág, melyet „rózsaszínű fátyolon át” lát, révületben.

Tavasz mosolyog reám keresztül
Egy rózsaszínű fátyolon,
Látom virulni a világot,
S csak álmodom, csak álmodom . . .

Azaz: az utolsó négy sor a vers egész előzményét, előző négy szakaszát ellenpontozza.

Milyen varázslat történt a versben? Látszólag a dal a „szenvedély bevont szárnyainak” elvont képétől egy bontakozó, konkrét őszi táj megidézése felé halad, a lehajtott fejű rózsza, hullongó virágok, bágyadt vidék, langyos napsugár szemléletes képeiig. Valójában az érzéki tényeknek, természeti elemeknek csupán nyoma, hamva ködlik fel. Minden esetben, vagy hasonlattal jelzetten, vagy félig eltűnt hasonlításaként lebegnek az érzékítés és pusztán jelentés mivoltában való felbukkanás között. Az utolsó szakaszban ez a vibrálás teljes fordulattá erősödik: képzet és valóság helyet cserél. Az első sorban „szárnyait bevonó”, valóságos „vágy és szenvedély” itt álmovilág (vágy és szenvedélyként) éled újjá. Az „elcsendesedő dal”, a „szép tavasz álma”, „a lemondásra készülő, megzokogó szív”, „fejét lehajtó rózsza”, — a költő „rózsaszínű fátylas” világában „virul” újra, „mosolyog” tavaszként, — s így őrződik meg fenyegetettsége és megmentettsége épségében és álmovilágban.

szerűségében, — álmovilágként. A vers egésze így megismétli és hatványozza is a kiemelt belső ellenpontokat. Objektív és szubjektív összefüggések, leírás és látomás költői helycseréje, a költő és világa viszonyának átváltozását állítja elénk mikrokozmoszban. Az apró remek kristályszerű teljességét bizonyítja az, hogy ez a „váltás” az öt szakasz minden kis elemében, a köztük létesülő viszonylatok kimeríthetetlenében jelen van, mintegy végtelen-értelműségként és végtelen elemzési lehetőségként.

Vezérmotívumok; az idő szerepe a legszebb Reviczky-dalokban

Az utoljára említett versben a tavasz, nyár, — a virágok, rózsza, vágy, és vér mintegy szinonimákként mutatkoznak, s a velük párhuzamos álommal, emlék-vel, regé-vel, a dal-lal, magával a zendülés-sel egymást felidéző, többrétű (és többrétűségében sejtelmes) asszociatív kapcsolatban állnak. Mint már a *Tűnő ifjúságban*, illetve az *Első szerelemben* stb. láttuk: az *álom*, a *bágyadt ősz*, a *volt-virág*, *verőfény*, *volt-viruló liget*, *hervadó liget*, *hervadás* stb. újra meg újra visszatérnek a Reviczky-dalokban, mintegy *vezérmotívumait* képviselik. Természetesen több, más, lényegében hasonló motívum is csatlakozik a felsoroltakhoz. De valamennyinél megtaláljuk a közös jellemvonásokat, egyúttal az egész lírai életmű fő értékeit, aliglátható „vívmányait”.

Választ adnak például arra a kérdésre is, miben mutatkozik Reviczky költői nyelvének eredetisége? Különös eredetiség ez, hiszen feltűnően, szinte tüntetően szűk szókincset alkalmaz, a fogalmak, képzetek egészen vékony, speciális rétegét találjuk csak meg verseiben. Joggal állapítja meg Komlós Aladár, hogy „A viszontagságot nála mindig a vihar, a dalt virág, a szomorúságot ősz, hervadás, temető, *csupa elcsépelet jelkép* érzékíti”.⁷ Szó-alkalmazásának egyhangúságát, gyakori szó-ismétléseit

⁷ KOMLÓS A.: *A magyar költészet Petőfitől Adyig* — Gondolat, 1959. 330.

Vajthó László emli ki éles szemmel.⁸ Mégis, ez a képvilág és ez a szókincs, amelyben a szív, szenvedés, rózsa, koszorú, hervadás stb. képzetkörei dominálnak, s amely a Csokonai—Berzsenyi—Kölcsey örökségen kívül főként a magyar szentimentalizmus hagyományából, és az almanach-lírából merít,⁹ abban különbözik elődeitől, s annyiban jelenti ez az átvétel a modernizálás alkalmát, amennyiben legszebb verseiben, például legsikerültebb dalaiban — asszociációik, jelentéskörük megváltozik. A képek, szavak, szókapcsolatok hangalakja, formája ismétlés, konvenció-jellegű (a virágokat koszorúba fűzi, az ifjúság virágairól beszél, a pillangót úzi stb.), de a versen belül is — még erősebben a költészet egészen belül — *funkciójuk* megváltozik, jelentés-hátterük, felidéző-erejük, intenzitásuk nő meg. Hogyan?

Például az *Ősz felé* c. dalban a „levelek lassú hulldogálása” kép köznapibb már nem is lehetne. Az adott versösszefüggésben: a hitegető nyári nap ragyogásának elapadásával stb. nyer átvitt értelmet. S ezek a mögötte-rejlő, jelöletlen átvitelek az „édes vágyak, a virágok / Szívemben is hullonganak” sorokban válnak részben jelöltté. Ez a jelölés itt is hagyományos (virágok hullása a kertben — vágyak hullása a szívben, — metaforikus kapcsolat). De ismét több ilyen kötés satírozódik egymásra, melyet az „is” jelez; mely „a fejét lehajtó, hév nyarat túl-nem-élő nyár”-hoz kapcsol. S ha az így háromra szaporodott metaforát tesszük egymás mögé, a jelölt átvitelek újabb jelöletlen átviteleket vonzanak, — a „három” metafora új és új metaforát szül. Pl.: *jelölt*: vágy-virág, rózsa fej-lehajtása

⁸ VAJTHÓ L.: *Reviczky Gyula* — Magyar Írók, 5. sz. Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 130. Így ír: „Szótára igen előkelő, de nem elég gazdag. Nagyon is egy pont körül kering ez a líra, s egyes kifejezései számtalanszor ismétlődnek.

Leggyakoribb szava a s z í v. Átlag minden második versében előfordul, ugyanabban többször is . . .”

⁹ Reviczky átvételéről, kapcsolatáról a szentimentalizmussal, almanach-lírával l. *A modern magyar líra születése Reviczky Gyula költészetében*; kandidátusi értekezés, kézirat (Sz. K.)

(készülés a halálra); „nem éli túl a hév nyarat” („meg fog halni” ítélet). — *Jelöletlen*: vágy — virág — rózsa (álom, ifjúság, szív, ábránd, rege, édesség, szépség, hév nyár) stb. — hullongás — lemondás, — halál, — zokogás — szenvedély szárnyának bevonása — álom, emlékezet elnémulása stb. A jelöletlen belső asszociációk, a sejtelemnyi *versen belüli* összefüggések — *versek közötti* összefüggésekkel társulnak — persze még halványabban, még rejtettebb belső hálózatként.

A tárgyalt három verset, azokból is csak néhány példát véve alapul, ez így szemléltethető:

Első szerelem :

„ábrándjaim derűs világa”	——	„szenvedés beárnyékolása”
„édes, szelíd ábránd”	——	„dalaim . . . zokogása”
„örök tavasz, szerelem”	——	„lelkembe' nincs virág, verőfény, csak hervadt, néma fájdalom” stb.

Tűnő ifjúság:

„szép idők varázsa”	——	„többé nem ér el”
„szerelem szárnya, ábrándok viránya”	——	„hervadástúl óvhatatlan lélek”
„szívben kelyhüket nyitó virágok”	——	„megfakuló lélek . . . elhagyott, száraz virágbokor” stb.

Ősz felé :

„szép tavaszak álma őszi; virágokról édes regék”	——	„az édes vágyak, a virágok, Szívemben is hullonganak” stb.
---	----	---

Valamennyi egymás alatt és egymás mellett szerepeltetett képzetet sokféle módon kapcsolhatjuk össze. A konkrét képek, kifejezések egymással konkrét és átvitt értelmeikben egyaránt „analógok”, — s ugyanakkor különböző-árnyalatú ellentéteiket is magukban-foglalják, felidézik, belső felindultságként, láthatatlan *dinamikus mozgásként*, *drámai feszültségként*, — amely végső fokon a *dalszerűségben*, hangzásban, *zeneiségben* testesül meg.

Azaz, a legszebb Reviczky-dalok, képek, szavak a valóság-

anyagának olyan egyéni *redukálását* jelzik, a *dekonkretizálás* folyamatának olyan lépcsőfokát; a köznyelv, hagyományos költői nyelv *transzformálásának* olyan stádiumát, amely távolról, bátortalanul, — a múlt századvég nagy költő-forradalmáraival rokonítja. Az az átalakulás, amely például Rimbaud költészetében egyetlen fejlődési szakasz (az 1872/73-as *Derniers vers*-ben áll központi helyen): a remény, az álmok, a valóság eltűnésének élménye, — Reviczkynél életműve felnagyítva található. Rokonai ezek a dalok Mallarmé szonettjeinek is. Mint azok: a költő és valóság közti üvegfalat, a valóság cillantását őrzik, az absztrakció bátortalanabb fokán.¹⁰

SZÉLES KLÁRA

¹⁰ Elég felvillantani akár egyetlen Mallarmé-szonettet akár csak részletét, konkrét párhuzamba állítani egy Reviczky-dallal, akár csak részletével, hogy az említett rokonság illetve eltérés szembetűnjön:

MALLARMÉ:

Teljes lelkünk egybefogva
Mikor két a lehelet
Füstgyűrűk szállnak forogva
Mind másik gyűrűt követ
Rávall egynémely szivarra
Ég, miképpen égni kell

Ha jól elvállik a hamva
A fénycsóktól mely tüzel
A románcok szárnyas népe
Igy hagyja el ajkaid
Kezdd és rekeszd ki belőle
A méltatlan anyagit

Ha eszméd nagyon kimondod
Műved párját lerontod

(*Teljes lelkiünk egybefogva... Weöres Sándor fordítása*)

(Eredeti: *Tout l'ame résumée...*)

REVICZKY:

Cigaret-füst karikája —
Egyik a mászt be se várja,
Mintha szólna: nem lehet!...
Ilyen éppen a mi részünk.
Füst az élet; elenyészünk,
Mint a kicsi cigaret.

Ifjúságunk fényes álma...
Köd borítja nemsokára,
Lángot, álmot hamu fed.
Szíved is, ha már kiége,
Eltiporják, s vége, vége!...
Mint a kicsi cigaret.

Hamuból az árnyak intnek,
Özvegyei régi hitnek;
Tudniák még az éneket:
Az az álmom, az az élet,
Füstbe hamvad, továszéled,
Mint a kicsi cigaret.

Hít s reménynek büszke vára,
Ifjúkornak ideálja
Füst csak és lég... hova lett?
Végtelenség titkos útja...
Minden egyképpen befutja,
Mint a kicsi cigaret!

(*A cigaretről*)

HALÁSZ GÁBOR VALLOMÁSA A 20. SZÁZADI MAGYAR LÍRÁRÓL

„A líra elhal. Néma ez a kor”¹ — ezzel a keserű felkiáltással foglalja össze az irodalmi életre jellemző válságot 1924-ben Babits Mihály. Babitsnak elsődleges műfaja a líra, így primé-
rebb a reagálása kora valóságélményére, azaz elsősorban a szépség, a szépen megírt vers széttöredezésére. Irodalmi élményein keresztül éli meg a tragédiát: a szellem védett magaslata sem biztos többé. Azonban „A líra meghal” babitsi meghatározása egyre több író hasonló vallomásával bővül, a válságtudat a korszak lényeges jellemzőjévé válik. Halász Gábor kereső nyugtalansága és esszéírói tudatossága mégis szembe tud fordulni a veszéllyel, s *A líra halála* c. tanulmányában már összefoglal, ok – okozati összefüggésekben keresi egy korszak és három írónemzedék számára a kiutat. „A kialakuló új líra nagyon valószínűen arisztokratikus lesz, . . . egészen kevesekhez fog szólni; a kiválasztottak szellemi fényűzését szolgálja majd intellektuális szépségeivel.”² — foglalja össze koncepciójának lényegét Halász. Látásmódjában tehát a líra halála a romantika halálával lesz egyenlő, s mivel a romantikus életformát és az élménylírát a polgárság fő jellemzőjeként tartja számon, a felismert osztályválságot egyenlővé teszi az általa jellemzőnek ítélt életforma, a romantika válságával. Igaz, hogy stíluskategórián keresztül közelít a társadalmi válsághoz, mégis figyelemre méltó a koncepciója: a líra halála átalakulást jelent, örök igazságok keresését egy olyan korban, ahol a szubjektivizmus sok irányban eltolódhat. Ezért is jellemzi az érzelmektől való menekülés a korszak költőit. Ez a menekülés egyébként az új klasszicizmus fogalmában benne rejlik: a klasszicizálás határozottan objektívalódást tételez fel, így Halász koncepciójának megfelelően költői ideálok cserélnek helyet egymással. A mérce ugyan a babitsi klasszicizálás, de Halász Gábornak

¹ BABITS: *Régen elzengtek Sappho nappjai* (Sziget és tenger, 1924)

² HALÁSZ G.: *A líra halála* — 1929. (Vál. írásai Bp. 1959. 16.)

van egy másik igénye is: a líra tárgyilagossággal tudatformáló szerepének igénylése.

Hogy „a líra halála”-nak veszélye mennyire valóságos jelensége a kornak, azt egyre többen felismerik. Az elbizonytalanodás érzését motiváló lírai művekkel egyidőben, igen hamar születik meg a tudományos szintézis: Komlós Aladár *Az új magyar líra* c. tanulmánykötete. Komlós azonban már a vers széttöredezésének ok – okozati összefüggéseit kifejezetten társadalmi alapokra helyezi: „... a háború utáni valóság megölte az álmodozást, s vele a lírát is... Rohanás közben észre sem vesszük, hogy átgázolunk egy-egy érzésen”.³ – írja.

Mivel alapjában oly sok az élményazonosság a korszak írói között, érdemes áttekinteni, hogy elődök, kortársak és utódok viszonylatában a lírikusok közül kikhez közeledik és kiket tagad meg Halász Gábor.

Költői ideálok helycseréje Halász Gábor életművében

Halász Gábor irodalomtörténeti pályájának indulásakor költői ideálkeresésében a babitsi klasszicizmushoz kapcsolódik. Később viszont, szemlélete változásával nemcsak önmagát értékeli át, hanem a korábbi periódusában már elemzett alkotókat is. Maga és a történelem teremtette elszigeteltségét az értelem meghazudtolásának kora fokozatosan feloldja, s szemléletének módosulását kitűnően motíválják azok a tanulmányai, amelyek során többször tér vissza egyes írói-költői életpályák értékelésére. Az újraértékelés során közeledés és távolodási törekvés jellemzi a lírikus elődöket idéző tanulmányait, attól függően, mennyiben olvasztották költészetükbe az új klasszicizmus követelményeit. A nagy elődökről Halász igen sokoldalú analízist készít: Babits Mihálynak pl. szinte egész életművét végigkíséri tanulmányaiban és többször ír Kosztolányiról is.

³ KOMLÓS A. *Az új magyar líra* – Bp. 1927. 236.

Egészen egyértelmű viszont a távolságtéremtés Halász Gábor és a második *Nyugat*-nemzedék költői között, hiszen azok bizonyos idő után már nem az artisztikum felé haladnak. E nemzedék költői lényegesen függetlenebbek a fokmérőként állított babitsi lírától, mint akár Halász, akár pedig a következő generáció. Ők ugyanis mind a tanácsköztársaságot, mind az ellenforradalmi korszakot érett fővel élik át; termékenyen érinti őket sok hatás — a népiességtől a szürrealizmusig. Ugyanakkor a harmadik nemzedék költőire lényegesen nagyobb hatást gyakorol az irodalmi diktátor Babits, s ezáltal a programként meghirdetett új artisztikumot is könnyebben abszorbeálják költészetükbe. A teljes babitsi életmű ugyanis sokkal nagyobb élményként hat rájuk, mint az előző költőnemzedékre az egyes, időnként megjelenő Babits-kötetek. A nemzedéki kérdésnek a líra síkján való felvetése Halász Gábor ars poetica-számba menő tanulmánya, *A líra ellenforradalma* (1937).

E tanulmány azért nagy jelentőségű, mert *A líra halálához* hasonlóan olyan problémákat sűrít magába, melyek meghatározzák a tanulmány megfogalmazásához viszonyítva kisebb-nagyobb időrendi eltéréssel megírt egyéb kritikák alapkonceptióját is. Azonkívül, hogy összefoglalja Halász Gábor újabb alkotói periódusának gondolati tartalmait, mint kulcsesszé, az összegzésen kívül újabb továbblépést is jelent. Lezár egy gondolatkört, de ebből eredezteti a következőt is, mely már a *Továbbjutni* c. (1944) életmű-lezáró esszé előremutató eszmei átforgalmazását is sejteti. *A líra ellenforradalmának* az is különös jelentőséget ad, hogy lényegében irodalompolitikai kérdéseket is szintetizál. Magában foglalja ugyanis a *Nyugat* tábora ellen felmerült, egyéb lapok hasábjain nyíltan is kimondott eszmei-ideológiai ellenvetéseket. Elég erre egy egészen kihívó példát idézni az „ellenzék” egyik lapjából: a *Kortárs* 1929. december 30-i számának *A Nyugat fejfájára* c. bírálatában a lap kritikusa arról ír, hogy „... a Nyugat már öt év óta nem ható elem a magyar szellemi életben, csak önképzőkör. Pedig kötelezné az Ady Endre neve...” Az általános válságot irodalmi síkon tükröző elefántcsonttorony-líra ellen szól a korai bírálat,

kétségbe vonva a *Nyugat* nagyjainak az irodalom politikum nélküli autonómiáját hirdető állásfoglalását. Keserűen szkeptikusnak ítéli az elzárkózást, s „egy tragikusan érett fiatalság tudásával”⁴ elérkezettnek és szükségesnek látja a nemzedék-váltást.

A *Nyugat*-líra az értelmiségi baloldal pergőtüzében áll, s megkezdí tragikus küzdelmét az egyre inkább kibontakozó barbárság világával szemben. Mindez a távolodási kísérletek ellenére sajátos közeledéseket is teremt. Számunkra mind társadalmi, mind pedig irodalmi síkon elsősorban a közeledés a fontos, mely elősegíti a kifejezetten baloldali erők túljutását a „forradalmi romantikán” és a polgári humanisták fokozatos közeledését a realitáshoz, az értelem kereséséhez. Mindenesetre a *Nyugat* huszonöt éves évfordulójának ünnepén Babits maga idézi követendő példaként Adyt, de egyúttal önmaga valóságtól elforduló líráját is igyekszik megvédeni: „Ha csak szép verset akartunk. . . az is több volt, mint egyszerűen csak szép vers, az is tüntetés volt és tiltakozás”.⁵ Maga is megkérdőjelezi ugyan a valóságtól elmenekülés lehetőségét korábban, de ez inkább talán kétkedés a kultúra megőrzésének lehetőségében. Ebben a kérdésben benne van a babitsi kettősség és öngazolás, a remény, hogy a kultúra „hősies oázis az elboruló, barbár életben”. Így ismét formai kérdéssé alakítja a politikait, kijelenti, hogy a magyar stílus gatyában jár, pedig még mindig szeretne hinni a művéség tudatformáló szerepében. Esztétikai kategóriákon keresztül vezet le önmagában az ideológiai megrendülést, ezáltal alapot adva pl. Halász Gábor későbbi bírálatára is: „Egy jelzőben több a forradalom Babits számára, mint a negyvenes évek egész politikai költő generációjában.”⁶

A líra ellenforradalma már túlmutat az új klasszicizmus eszményítésén. Ugyanakkor azonban ez az eszmény sajátos

⁴ Kortárs, 1929. dec. 30.

⁵ BABITS M.: *A Nyugat régen és most* (Ny. 1932. I. 69–73.)

⁶ HALÁSZ G.: *Egy ízlésforma önarcképe – 1935.* (Vál. írásai, Bp. 1959. 262.)

sintézist is teremt, mert Halász Gábor továbbra is fontosnak érzi az értékörzést, de egyre inkább a sajátos módon átértelmezett objektív líra alkalmazásában. Ezt kitűnően bizonyítja a tanulmányban szembeállított két költői antológia, Babits Mihályé és Makkai Lászlóé.⁷ Érdekes összevetni a két kötetbe felvett költőket és a közölt verseket. Azonkívül ugyanis, hogy ismét két nemzedék lírája kerül szembe egymással, kitűnik, hogy Halász Gábor számára a babitsi *Új anthológia* költői jelentik a továbbfejlődést, mert ők „A dús tenyészet helyébe tudatos aszkézissel az egyszerűséget, az érzések alakváltása helyébe az akarat őszinteségét ültették, az uralkodó esztétikum helyébe a *diktátori erkölcsöt*. . . a legfőbb új, amit hozott [ti. az antológia] a szociális együttérzés felzaklatott ösztöne. Hosszú idő után a költőnek új célja volt a verssel.” A szociális tartalom legfőbb mondanivalóként való kiemelése lényeges továbblépés és kiindulási alap is a Makkai-féle antológia bírálatához. Mert „csak egy kis távlat kellett, és az indulók más, újfajta igényeket éreztek magukban, a tiszta poézis vágyát”, vagyis ugyanazt, amit a babitsi elefántcsonttorony példázott. Erről az alapról bírálja Halász a Makkai-antológia költőinek vágyát a tiszta poézis iránt. Véleménye szerint az „csak akkor nem lesz mindenáron eredetieskedés, ha új alkat áll mögötte”. Idéztük már azokat az okokat, melyek az új nemzedék költőinek „új alkatát”, legalábbis indulásukban megkérdőjelezik (elsősorban a babitsi életmű hatása meghatározó jellegű, s első olvasásra valóban nagy az alkati egyezés köztük és a korábbi artistikum költői között. De csak a külön világ azonos motivációjú megteremtésében, mert különben „Önmaguk ínyencei. . . nem a szóé, vagy a kiformált szép érzéseké, mint az első nemzedék tagjai. . .”⁸.) S mivel úgy értékelik, hogy a költő korral szembeni egyetlen méltó bosszúja a szép vers, sajátosan átértelmeződik a valóságélmény is. Szereppé, azaz a napról-napra megélés csodájává alakul. Egyébként ez a gondolatkör szinte

⁷ BABITS: *Új anthológia* (Magyar költők 100 legszebb verse – 1935.) és MAKKAI L.: *Új magyar költők* (1937.)

⁸ HALÁSZ G.: *A líra ellenforradalma* (Ny. 1937. I. 294.)

előrevetíti Sárközi György későbbi felszólítás-számba menő verseskötete, a *Higgy a csodában!* című versének probléma-rendszerét is. Sárközi úgy határozza meg — és ezt bírálja majd Halász — a csoda szerepét korában, hogy az talán mencedéket nyújthat a kínzó realitás élményeivel szemben: „Mikor baljós üstökös gyűl az égen s ránkmutat / A küzdők kettétörök és eldobják kardjukat / Ürgelyukba súgja a költő utolsó dalát / És nyögi a régi nép új urak diadalát / Higgy a csodában!”

A fasizmus éveiben azonban a valóság már nem helyettesíthető csodákkal. Sárközi határozottnak látszó, több kortársa álláspontját megfogalmazó állásfoglalása is kétkedéssel teli. Szépség, esztétikai különvilág teremtésén keresztül már nem lehet a valósággal szembenézni. Vállalni kell a kort — ez az amit Halász Gábor felismer, s mert *A líra halálában* sem magányos révedezést jósolt, szembeszáll az általa ilyennek ítélt kísérletekkel, figyelmen kívül hagyva a költői pályakezdés (különösen pl. Radnóti esetében) esetleges egyéb motivációit is.

„A legigazibb részvét a felfedezés öröme” — írja Halász Gábor, s e cikken belül eszerint teremt önmagának értékrendet. Halász számára egészében ellenforradalmi ez az új líra, mert az objektív költészet előretörését jövendölte, nem az érzelmek újabb színjátékát. Az idézett szubjektív vélemény ellenére Halász értékrendje a tárgyiasság és szubjektivizmus szintézisében születik meg. Jékelyt például igyekszik megérteni, mert őt romantikus elvagyódása visszavonzza a gyermekkor tündérvilágába, de ezzel jelenét is igyekszik feltérképezni.

A tanulmány a morális — szociális tartalmú lírát és a technicisták költészetét analizálja, de Halász nem veszi észre, hogy az általa formaművésznek nevezett költők, ha más alapokról is, mint az előző nemzedék, többségükben az ő útjukat járják. Ezért érdekes, hogy Radnóti Miklósnál elsősorban az idill megfáradására figyel fel és eltekint Radnóti költői fejlődésének igen lényeges állomásától, a Szegedi Fialatok Művészeti Kollégiumának tudatformáló szerepétől. Pedig ez, mint

szociológiai jellegű mozgalom, kitűnően illusztrálja az azonos jellegű költői indulást. Egyébként a Radnóti-kötet (*Járkálj csak, halálraitélt*; 1936) az idilleken kívül más verseket is tartalmaz. Itt jelenik meg például az *Írás közben* („Virág-szülőként kezdtem én el, de fegyverek / között neveltek engem gyilkosok”), Radnóti formálódást sugárzó vallomása, s megjelennek a Radnóti-líra jellegzetes, visszatérő képei, a halál-motívum, s ennek mintegy ellentétéként a fa és a gyökér biztos, állandóságot sugárzó képei. Mivel azonban Halász Gábor kiindulási alapja a jellemzőnek ítélt tiszta poézis, Zelk Zoltánról sem juthat ahhoz a felismeréshez, mint pl. a nemzedéktárs Radnóti, aki Zelk költészetében a születendő új közösségi lírát ismeri fel.⁹ Halász Gábor mentségére felhozzhatjuk azonban, hogy a Makkai-antológia Zelk-verseiből valóban csak az érzelmi kitaszítottság érzését ragadhatta ki.

„Kamaszos félelmek, váratlan röhögőkvedv” és bűvészkedés jellemzi Halász véleménye szerint Weörest és Devecserit is, s a felsorolt példák a szépség alapkonceptiója köré csoportosítva elégnak bizonyulnak a továbbjutást váró lezáráshoz, s az új példaképek kereséséhez: „Új artisztikum felé halad a magyar költészet — írtam egyik régebbi tanulmányomban. Egyelőre félig igaz: újra az artisztikumhoz jutottunk. A költőt, aki megbotránkoztatni is tud majd újságával, még a jövő rejti.”¹⁰ Pedig ez a költő, József Attila már megszületett, sőt az antológia megjelenésének évében már a szárszói tehervonat alá vetette magát.¹¹ Az elenizett antológiában pedig József

⁹ RADNÓTI M: ZELK: *Csuklódon kibuggyan a vér* (Prózaí írásai 1971. 431.) „Férfi líra. Olyan, mint egy kemény kézfogás, mikor egyik kezével a másik férfi kezét fogja a költő, a másikkal pedig ugyanazt a kezét markolja a csukló fölött, és a szemek tisztán, becsülettel szembenéznek.”

¹⁰ HALÁSZ G.: *A líra ellenforradalma* (Ny. 1937 I. 298.).

¹¹ *Radnóti írja róla*: „Ilyen természetes halált csak egy költő halt még a magyar irodalomban, Petőfi Sándor . . . a segesvári csataterén. Nem bírta volna elviselni azt, ami utána következett. Attila sem.” (RADNÓTI: J. A. 1941. Próza, 1971. 390.)

Attilának nyolc verse is szerepel.¹² Halász Gábor azonban meg sem említi azokat, valószínűleg azért, mert nem illettek „tisztá poézis”-centrikus koncepciójába. Hogy mennyire rabja Halász ennek a koncepciónak, mi sem bizonyítja jobban, mint önálló József Attila-kritikái, amelyekben az egyes kötetek elemzésekor rá is érez a megbotránkoztató újra. Ezek az elemzések József Attila egyre tudatosabb megértését mutatják, annak ellenére, hogy Halász Gábor ideológiai beállítottságának megfelelően nem várhatjuk tőle a proletárforradalmár költő életművének történelmileg helyes értékelését.

Ugyanakkor Halász nem mindennapi esztétikai érzékét húzza alá, hogy kettejük alapvető világnézeti különbsége ellenére sok helytálló megjegyzése van József Attiláról. Észreveszi, hogy ez a költő „a legeredetibb módon használta fel az újat”, sőt azt is, hogy „a proletár érett benne költővé”. De mivel Halász ideológiai beállítottsága nem a proletárságot keresi elsődlegesen, sőt eleinte azt visszahúzó erőnek tartja, megmagyarázható az elemzés következő gondolata is: „Költő, akit legtöbbször agyonnyomnak a szölamok, és a szakszervezeti konvenciók, de akinek öntudatában, belénevelt fegyelmében, kemény látásában . . . érdekessége mögött lappangó játékos sőt gyermekies ösztöneiben művészi lehetőségek élnek. . .”¹³ A világnézeti különbséget kifejező mondatfolytatás vége azonban ismét az elismerés irányába fordul, hogy aztán olyan vonások felismeréséhez is eljusson, melyek József Attila költészetének ténylegesen jellemző jegyei. „Ötvösmunkának készült stílust” emleget, különös, „groteszk látását” és humorát idézi, villoni elemekre utal, s ismét a tényleges megértés újabb lépcsőfokához jut, amikor így ír: „Természetesen, akárcsak Villonnál, a gúny és a játék mögött tragikus érzés lappang, lázadás a sors szeszélye ellen. . .”¹⁴

¹² József Attila versei az antológiában: *Margaréta, Nyár, Lassan, tündöve, Falu, A fán a levelek, Mama, Ha a hold süit, Határ*

¹³ HALÁSZ G.: *Új verses könyvekről*; 1935. (Vál. írásai, 1959. 236.)

¹⁴ I. m. 237.

Ez a felismerés már ahhoz vezet, hogy Halász felfedezze benne az elődeitől különböző népi költőt is, szinte előlegezve az utóbbi évtizedek József Attila-kutatásainak eredményeit: József Attila és Bartók azonos gyökerű népiességét. „Groteszk és misztikus hangulatkeverésével tud igazán eredeti népi is lenni. . . aki nem a XIX. század műdalaira nyúl vissza, hanem az ősi rigmusok, ráolvasások, regős énekek hangjára.”¹⁵ Egyébként Halász kitűnő érzéke valóban a két legnagyobb alkotást emeli ki: az *Elégiát* és az *Ódát*. És idézi a ma már természetesnek vett festőpárhuzamot is, Derkovits Gyulával.

Halász két későbbi József Attila-tanulmánya (összegyűjtött verseinek megjelenése alkalmából és a költő halálának ötödik évfordulóján) a költő még tudatosabb megértéséről tanúskodik. Ehhez természetesen hozzájárulhatott egyrészt József Attila Halász Gábornak címzett levele, melyben így fogalmaz: „Én a proletárságot is formának látom, úgy a versben, mint a társadalmi életben, és ilyen értelemben élek motívumaival,”¹⁶ hogy az utolsó József Attila-tanulmány már az egész életművet tekinti át. Igaz ugyan, amit Radnóti ír, hogy „A versek mindig külön hangsúlyt kapnak a halállal”,¹⁷ de Halász Gábor esetében ez az összegzés lehetőségén kívül nem kapott nagyobb jelentőséget. Egy más írói módszerrel való ismétlődő foglalkozás viszont kitűnő alkalom arra, hogy az eltérő eszmerendszer ismeretében Halász önmagát is kontrollálja, hogy ismét fel tudjon háborodni, mint Bálint György, s át tudja értelmezni az intellektus feladatát korában. „. . . az entellektüel feladata konokul hirdetni az igazságot. . . Vállalni szükség esetén a legnehezebbet, az egyoldalú szolidaritást.”¹⁸ — vallja Bálint, s ha Halász késői kritikáiban ez az állásfoglalás inkább csak érződik, mintsem konkrét megfogalmazást nyer, az is nagy jelentőségű. Hiszen végső soron, ha a későbbiekben sem tudott

¹⁵ JÓZSEF ATTILA *Medvetánc* c. kötetéről (1934)

¹⁶ Idézi FORGÁCS L.: *J. A. esztétikája* c. tanulmánykötetében, Bp. 1965. 307.

¹⁷ RADNÓTI: *József Attila*, 1941. (Prózai írásai, Bp. 1971. 389.)

¹⁸ *Vdlasz (A toronyőr visszapillant* I. Bp. 1961. 433–36) 1937.

József Attila minden nézetével azonosulni, mégis elfogadta azokat. Felismerte, hogy a súlyosodó korrall határozottabban fordulnak szembe, mint bármely más eszmerendszer képviselői. „Mert más dolog érzületben lenni szocialistának, és más az életben” — vallja.

Az összefoglaló jellegű kulcsszavakkal egyidőben — a József Attilával kapcsolatos tanulmányok is igazolják ezt — Halász Gábor kisebb kritikáiban is elemez általa példamutatónak vélt költői életutakat. De ezek az értékelések is többé-kevésbé összegző jellegűek, s csakúgy, mint a kulcsszavéknél, itt is figyelembe kell vennünk Halász Gábor sokatmondó címválasztásait. Lényegében már ezek sugározzák művész és mű Halász Gábor-i értékelését. Ezekben is, mint Halász líráról szóló elmélkedéseiben általában, a legfőbb mozgató a már többször idézett nemzedéki kérdés tisztázására való törekvés. Jó példa erre a Kosztolányi összegyűjtött verseiről szóló kritikai határt vonó címfogalmazása: *Az ötvenéves költő* (1935). Kosztolányi életművét Halász már a költő halála előtti évben lezártnak tekinti, mert véleménye szerint „Az összegyűjtött költemények legtöbbször herbáriumra emlékeztetnek”¹⁹. Kosztolányi lírája tehát, mint zárt egység, természetesen határolódik el az induló új lírikusokétól, bár költészetében Halász megtalálja azt az intellektuális védőburkot, a négy fal közé zárt világot, mely tegnapi önmagához még oly közel állt. Mégis szinte erőszakoltan leszámol vele. „A virág már itt seni eleven” — írja —, s Halász véleménye szerint a költővel kapcsolatban az olvasó már csak „az évgyűrűk változásaira figyel”. Ez az utóbbi megjegyzés azonban ismét a nemzedék-probléma burkolt felvetése, hiszen szubjektív elismeréssel szól ugyan Kosztolányiról, alkotásait már múltnak tekinti.

Ugyanez a helyzet Kassák Lajossal is, aki húsz év vers-termését gyűjtötte kötetbe. A két évtized ismét lezárt egység, tehát Halász koncepciójában múltnak tekinthető. Halász ez esetben is nagyon szigorúan ítél: „... credményei csak félig

¹⁹ HALÁSZ G.: *Az ötvenéves költő* (Vál. írásai, 250.)

igazolják. Igazán változatos sohasem tudott lenni, még igazán kemény sen; hiába szavalják kórusok, jó versei magányos, révedező olvasásra valók.”²⁰ Ez a kijelentés a kassáki költészet értékeit kérdőjelezi meg. Ezek pedig két síkon is jelentősek: Kassák, a formai újító és Kassák, a munkásíró vonatkozásában. De csakúgy, mint József Attila-bírálaiban, itt sem várhatjuk tőle a munkásíró elsődleges értékelését. Viszont mivel ez a líra igazán nem ismer idegen témát, megfelel Halásznak a líra sokoldalúságáról vallott igényeinek. Ugyanakkor negatívan értékeli a verstechnikai formabontást. Ez a kérdés azonban nemcsak Halász Gábor problémája, mert az izmusok kifulladására idején az azok képviselte technikai értékeket nemcsak ő, hanem több más jelentős író is megkérdőjelezte. Kassák, a két évtized verseit összegyűjtő költő tehát múltnak számít, s annak számítanak az izmusok is — ez Halász Gábor állásfoglalása.

Talán túlságosan groteszknak hat az egymástól igen távol álló két költő, Kosztolányi és Kassák példája a Halász Gábor-i líraelmélet aláfestőjeként. Megítélésünk szerint mégsem az, mert mindkét költő, mint szembetűnő kormeghatározó jelenség, kitűnően motiválja azt a „mást”, amit Halász Gábor a lírával kapcsolatban elképzelt. S hogy mi a különbség például az ötvenéves Kosztolányi és *Az új Illyés* között, arra ismét a címválasztás felel. Kosztolányi a múlt, Illyés a jelen, hiszen pályája még alakulóban van, s „Nincs izgalmasabb a költői fejlődésben a hangváltás pillanatánál”.²¹ Ugyan „az igazi költő mindig hű marad első magához” — mint ahogy Halász Gábor sem változtatta meg a lírával kapcsolatos koncepcióját, csak kora igényeinek megfelelően kiegészítette —, mégis inkább a vívódó Illyésben találja meg az igazi költőt. Halász számára a tanulmányban elemzett *Reud a romokban* (1938) kötet a népies mozgalom első megtorpanásának illyési bizonyítéka lesz. Mivel azonban Halász munkásságának kulcsmotívuma a nemzedéki kérdés, Illyés költészetének és válságá-

²⁰ HALÁSZ G.: *Kassák, a költő* (1935) Vál. írásai, 272.

²¹ HALÁSZ G.: *Az új Illyés* (1938) Vál. írásai, 393.

nak megítélésében meghatározó szerepet tulajdonít neki. „Kétségtelen, hogy az egész nemzedék, melyhez Illyés is tartozik, fáradt és kiábrándult, csüggedt makacsság viszi tovább az útján, *ragaszkodás a tépett eszmények között a magatartáshoz. . .*”. Halász nemcsak a mozgalom, hanem a hajdani forradalmár költő súlyos ideológiai-politikai válságát is látja. De ezzel párhuzamosan felfigyel Illyés lírájának gondolati elmélyülésére is: „Virtuóz lett, hogy mélyebbre hatolhasson, többet adhasson saját magából, mert csak a *legmagasabb teljesítmény segít tovább a lélek útvesztőjében.*” És lehet-e Halász szerint igazabb forradalom a belső forrongásnál? Hiszen ez állandósítja az ő kereső nyugtalanságát is (Bálint György úgy fogalmazott, hogy már megint fel tud háborodni), és Illyéshez hasonlóan meghatározza további kereséseit és vállalásait is.

A század gyermekei — Az Ezüstkor költői

Halász Gábor az új szubjektív lírát is igyekszik megérteni, amikor a fiatal alkotók kamaszos önmegfigyeléseivel van kapcsolatban. „Mert ki kacérkodna öregedéssel, betegséggel, halállal, ha nem a lélekben fiatal. . . Még néhány év és változni fog az érzés.”²² — jósolja újra. A harmadik költőnemzedék egy csoportjához, a későbbi *Ezüstkor* c. lap munkatársaihoz való viszonyának, illetve az általuk képviselt új artisztikum megtagadásának illusztrálására Halász három írását kell kiemelnünk. Halász annyira általánosnak érzi a líra válságát, és ezen keresztül a nemzedéki válságot is, hogy már csak általánosító kategóriákban fogalmaz, s a három kérdésfelvető esszé egyikében sem tekint egyes alkotókat, hanem az összes problémát az újra erőteljesen fellángoló nemzedékvita köré csoportosítja. Az összefoglaló jellegű három írás *Az ébredő város* (az Ezüstkorról, 1943), a *Továbbjutni* (1944) és a *Tiltakozó nemzedék* (1944). „Újabb költészetünk kátyúba jutott, s ami a legsúlyosabb, jól érzi ott magát.” — írja a *Továbbjutni*ban,

²² HALÁSZ G.: *A század gyermekei* (Ny. 1939. II. 112.)

de szembe kell néznie azzal is, ami a kritikus számára a legfájdalmasabb, hogy „nincs keserűbb, mint a be nem telt várakozás”²³. Ismét visszatér tehát *A líra halála* és a példaadó költői életút keresésének gondolatához. Kifakadásában egyre több az igazság és a keserűség, mert

”A fiatalok egy része tulságosan komolyan vette, hogy lejárt a kísérletezések kora. Le is járt abban az értelemben, hogy játékos torzításokkal kerüljék ki a költészet nehézségeit, de miért járt volna le abban, hogy... új témákat is keressenek, *lélek és világ szokatlan kérdéseire adjanak lírai feleletet.*”²⁴

Ezzel a gondolattal kapcsolatban meg kell említenünk az elioti esztétika Halász Gáborra gyakorolt hatását, hiszen Halász Gábor életművében igen nagy jelentőségű *Az újabb angol líráról* (1939) szóló tanulmány, melyben az elioti lírát értékeli. „A kultúra végül is nem elég, bár semmi sem elégséges kultúra nélkül” – vallja Eliot.²⁵ Ezt a gondolatot Halász Gábor is egyre erőteljesebben tudatosítja önmagában. Mert inkább legyen személytelen, azaz játsszon inkább szerepet a líra, mert az így megélt víziók is képviselnek általános érvényű igazságokat és felszabadítanak egy jelentős energiát: a költő önnön lelki rezdüléseivel foglalkozását. Mivel a világon mindenütt felbomló rend tudatosítása objektív jellegű, más Halász és más az *Ezüstkor*-csoport (és nem nemzedék!) reagálása az Eliotéhoz hasonló élményekre. Míg Halász a vízióban is meg tudja találni a fegyelmező rendet, és már nem hisz a szerepjátásban meg a csodában, az Ezüstkorosok csak játék és csoda vonzásában tudják legyőzni félelmüket. Halász Gábor „rég bevált módszernek” nevezi az elmenekülést a valóságtól. A „bevált” jelző értékrendet határoz meg. Bár Szerb Antal fogalmazza meg *Új klasszicizmus?* (1938) című tanulmányában, Halász is álklasszicizmusnak tekinti az „új” törekvést és unalmasnak is minősíti azt. Ez erőteljes megfogalmazás ugyan, de Halászt is, Szerbet is igazolja a mindössze két számot megért

²³ HALÁSZ G.: *Továbbjutni* (1944) Vál. írásai, 745.

²⁴ i. m. 745.

²⁵ ELIOT: *The Sacred Wood*, London, 1969.

Ezüstkor versanyaga. Ennek bizonyítására csak néhány, a kötetekre igen jellemző versidézetet emelünk ki: „Elrohad a világ. A fák / olyanok, mint öreg banyák / ... S a nyár, a nyár oly messze még.” (Sárközi) „Megállok a mindegy peremén” (Vidor Miklós) „Az élet hullt csodákból áll / ... Időm zörrenve hulldogál” (Somlyó György).²⁶ Halász Gábor a szigetre menekültek izolált világának, „ködlovag-lírának” tekinti ezt a költészetet, s hiányolja belőle az érzelmi és értelmi erőfeszítést (illetőleg az érzelmi megvan, csak a magányos lélek természetszerű torzításában). „Néhány alaphelyzet tér vissza elegáns változatokban, a költői téma ijesztően beszűkült” — állapítja meg Halász,²⁷ s ezért jogosan követeli a „költőket, kiknek legfőbb vágya: továbbjutni!” Egyelőre azonban úgy látszik — Halász Gábor és a *Magyar Nemzet* 1942-es (szept.—okt.) vitája legalábbis azt állapítja meg —, hogy az idegek kultuszának világában hiányzik az igazán nagy művészi egyéniség, és hiába beszélnek néhányan művészi folytonosságról, „a légymódra nyüzsgő sok »én« a látszólagos különbségek ellenére is szégyenletesen és csüggesztően egyforma”.²⁸

Az *Ezüstkor* tudatos csoportosulás a „szigetre vonulás” programja jegyében, amely még jobban kielezi az amúgy is megélt magányt. Ez természetes szülője a pesszimizmusnak is. Idéztük már, hogy a félelem legyőzésének egyik eszköze a szerepjátszás. A probléma akkor kezdődik, ha az ember nem tud elszakadni a vállalt szereptől, azaz „modorossá” válik. Ezért mondhatja Halász Gábor, hogy az új költők „Túláságosan engedékenyek, hogysen úttörők lehetnének, és túláságosan formatisztelők, hogysen újateremthetnék a formákat... Csodálatos mutatványokra képesek, egy álló helyükben, csak éppen továbbjutni nem tudnak.”²⁹ Az *Ezüstkor* írói nevében

²⁶ A versidézetek az *Ezüstkor* 2. számából valók (1943. júl.)

²⁷ i. m. 748.

²⁸ KOLOZSVÁRI GRANDPIERRE EMIL: *Új alanyiség* (Magyar Nemzet 1942. szept. 15.)

²⁹ HALÁSZ G.: *Az ébredő város* — Vál. írásai, 719.

elsőként Sőtér István igyekszik megvédeni álláspontjukat.³⁰ Elismeri, hogy álomvilágot építenek maguk körül, de nézete szerint az is a kor valóságának tükrözője, tehát realiztikus. „A játékoságból is születhet realizmus” — mondja Sőtér. Halász úgy értékel, hogy az álomvilág keresése csak torz valóság tükrözője lehet, de e torzulásoknak megfelelően nem tartja törvényszerűnek az egyéni tudat hasonló jellegű deformálódását. Erre a cikkekre tehát mindenképpen válaszolnia kellett,³¹ kifejezni reményét „az irodalom örökké megújuló életében”. Sőtér válasza után Halász nézeteivel szemben többen is felvették a kesztyűt. Ezt tette Rónay György is, amikor Halász cikkére válaszolva így írt: „Ábrándítsuk ki a kommentátort. Nincs válság.”³² Példaképek nincsenek — állapítja meg Rónay és mások is, sőt, „Kritika kell, ma jobban, mint valaha. Ne tessük fiatal költőinket elméletekkel” — írják.³³ Letagadják a válságot és elméletnek nevezik a realitás-igényt. Pedig van válság, az irodalomban talán kevésbé, mint az életben. Csak ezt más és más lelki alkatok különbözőképpen élik meg. „... úgy küzdök egy pohárnyi tiszta szóért / s tiszta fényért, egy szobáralalóért”³⁴ — írja Sárközi György, Halász Gábor azonban, mert nem elméletnek tekintette a realitás-igényt, tagadni tudta, hogy kora valóságának megéléséhez és vállalásához elégséges a csak „szobára való tiszta fény”.

„Mindenütt és mindenkinek a maga egyéni módján kell megvívnia az örökséggel és kiküzdeni helyét a világban” — írja Halász *Tiltakozó nemzedék* c. munkájában. Tulajdonképpen az *Ezüstkor* is kereste a kapcsolatokat, méghozzá közvetlenül az előző nemzedékkel (még a „támadó” Halász Gábornak is ki akarták adni egy tanulmányát), de éppen az örökséggel való küzdelem eltérő jellege miatt nem születhetett igazi jó kontaktus köztük. Ez a lap nyíltan vallott programjának ellenzésével

³⁰ SÖTÉR: *Válasz egy margójegyzetre* (Játék és valóság, 1946 155–58.)

³¹ Magyar Csillag; 1944. 108.

³² RÓNAY GY: *A ltra „válsága”* — M. Csillag, 1944. 427.

³³ Sorsunk 1944. 182. (VÁRKONYI NAGY BÉLA)

³⁴ SÁRKÖZI: *Parancs* (M. Csillag, 1944. 253.)

magyarázható elsősorban. Mátrai László egyébként kitűnő lapindító (tehát programadó) *Klasszicizmus*-tanulmányának egy mondata megmagyarázza Halász Gábor ellenvetését is: „A klasszicizmus kiemelkedik a történeti korok szokásos feleselgetéséből, dialektikájából, s valami módon fölébük kerekedik.”³⁵ És a valóságot „Játékos Európá”-val sem lehet már elfeledni. „A játékoság tulajdonképpen a valóság talajáról indult el”³⁶ — írja Lovass Gyula. Nagyon igaz ez a megállapítása, s igen nagy kár, hogy az *Ezüstkor* már meg nem jelent harmadik számában jelzett *Az értelem lázadó*i c. cikke nem látott napvilágot. Véleményünk szerint ugyanis a cikk ismét kitűnő ellenpontja lehetett volna a Halász Gábor-i továbbjutás-igénynek. Halász Gábor *kereste az értelmet, az Ezüstkor a lázadás alapját látta benne*. De ez a lázadás a tragikus Európa játékosává értelmezésével, illetőleg a játék valóságfelelő szerepének hitével nem lehet előremutató. „Cinikus és hitetlen kor, bomló társadalom nem képes megteremteni a tragédia levegőjét” — folytatja gondolatát Lovass, de megint csak a szerepek viszonylatában, hiszen a tragédia, ami elől szigetre menekültek, a társadalom valóságában rejlik.

„Miért emlékezünk csak jó költőkre és nem nagy versekre?”³⁷ — teszi fel a kérdést Halász Gábor. De a kérdésben már benne van a felelet is: „. . . aki egyszer egy vad hajnalon arra ébred, / hogy minden összeomlott s elindul mint kísértet / . . . az másról szól, ha lázad, nem önmön érdekéről / az már egy messzefénylő szabad jövő felé tör.” — írja *Sem emlék, sem varázslat* (1944. ápr. 30.) című versében Radnóti Miklós. Ez tudatosodott Halász Gáborban is, amikor lényegében első programadó cikke, *A líra halála* idealista alapkoncepcióját a kor valóságának megfelelően, önmaga átformálódásával párhuzamosan átértelmezte, és költőket keresett, „akiknek egyetlen vágya: továbbjutni!”

MIKÓ KRISZTINA

³⁵ MÁTRAI L.: *Klasszicizmus* (Ezüstkor, 1943. I. 4.)

³⁶ LOVASS GY.: *Játékos Európa* (Ezüstkor, 1943. I. 37.)

³⁷ HALÁSZ G.: *Tiltakozó nemzedék* (Vál. írásai, 761.)

ÖRKÉNY ISTVÁN: A SÁTÁN FÜREDEN

(NOVELLA—ELEMZÉS)

Őszintén megvallva, nem tudom hogy szép-e? De azt igen, s teljes biztonsággal, hogy írói remeklés. Elsősorban s minde nekfölött azért, mert sokkal több, mint a benne foglalt szavak matematikai (vagy fogalmi) összege.

Pedig — vagy éppen mert — az írás — és talán „az újabb Örkény” — legfrappánsabb tulajdonsága a szűkszavúsága. Hogyan mondatta hajdan Szomory Dezső a *II. József császárban*, midőn egy partitúrát nézegetve a császár elbámul: „mennyi kóta! mennyi kóta!” s Mozart rávágja: „Éppen csak annyi, amennyi kell!” — ezzel minden ars poeticának is, de minden művészi öntudatnak is az alaphangját, vagy ha úgy tetszik, a nyitó-kulcsát adva meg. Itt is: ez az alig százsoros írás „éppen csak annyi, amennyi kell” ahhoz, hogy az anekdotát kinyissa — egy maroknyi emberi jellemre s egy társadalmi szituációra.

Ami a szituációt — s még nem a társadalmat — illeti, az író itt sem bőbeszédűbb. Ha a címben nem lenne benne Füred neve, talán azt sem tudnánk biztosan, hogy a Balaton mellett vagyunk, mert hiszen kimondva nincsen; mégis félreérthetetlen a Balaton-parti hangulat, hiszen „az utas” a veszprémi vonathoz indul, s egy villasoron halad keresztül. De ez talán nem is olyan fontos, mint a helyzet másik meghatározója, mely kijelentés formájában („Tikkasztó a meleg”) csak egyszer — igaz, hogy kiemelt hangsúllyal, mert önálló bekezdésként — fordul elő, de végig nyomatékkal jelen van s utalásképpen minden újabb fordulatánál a cselekménynek (vagy inkább az cseménysornak) megjelenik, egyre töményebben vésvé magát az olvasó tudatába: „az utas” fehér sortjától, kihajtós fehér teniszíngétől kezdve a kocskísérő mellének szürke borostái közt csillogó igazgyöngyökön, a kötözködő kék ingének elszíneződésén át egészen az elbeszélés utolsó mondatá-

ig, melyben már szinte a szereplők helyébe lép a klíma, s „az utas” erkölcsi csábítása helyébe a diófa árnya hűvöséncnek anyagi csábítása. Ennek a rezgő hőségnek nem pusztán évszakjelző szerepe van az elbeszélésben: ahhoz a kevés szó között túl sokszor fordul elő. A hőség maga is drámai aktor (mint hányszor és hánynál a magyar irodalomban: színes és gazdag antológiát lehetne összeállítani a magyar nyár sokrétű, sokszínű, sokhangulatú ábrázolásaiból): elszabadít és lenyűgöz, játékosá tesz és nehézkessé egyszerre.

Az elbeszélés tulajdonképpen egy mini-komédia. Első három bekezdése szinte szerzői utasítás: a helyleírás s a kellékeké, melyek nélkül nincsen akció. Az idő, a hely, a villasor, az utas helyzete s találkozása a géppel, mely ott vesztegel az út mentén, hatalmasan és rejtelmesen. E három bekezdést az író nyelvileg is elválasztja a többitől: az elbeszélés egyszerű múltja különbözteti meg a következő kis komédia örök jelen idejétől.

A komédia maga öt pici jelenetben zajlik le. Mindegyiknek látszólagos főszereplője az utas, hiszen tőle származik a vásárlás ötlete s ő az állandó figura az eseményekben; mégis ő a legkevésbé hangsúlyos alakja a történetnek, hiszen az ő szerepe a sátáné a misztériumjátékokban: ő a kísértő, akinek szerepét is, attribútumait is untig ismerjük, ezekre kitérni felesleges. A dráma a többiek között zajlik: a cájgnadrágos kocsikísérő, meg a kékinges, meg a sofőr között. Az anekdota felületén nézve ez a kis komédia pusztán annyi: a gép-masztodont szállítók találkoznak a véletlen szerencsével, egy váratlan vásárlóval. Az első, akit ajánlata ér (a cájgnadrágos) alig hisz a szerencséjének s nem mer egyedül felelősséget vállalni; társa (a kékinges) gyanakszik, de csak az ajánlat komolyságára, nem annak lényegére; s a bevont harmadik, a társaság vezetője és felelőse, a sofőr már belemenne a konkrét tárgyalásba, amikor az utas elhagyja őket — megállapodás nélkül, de kinyitva a további lehetőségek csapóajtáját.

Alapjában mi ez? egy vígkedélyű utas váratlan, ha úgy tetszik, szürrealista ötlete, diákos, csacska tréfa. De e tréfa két síkon kap új dimenziót: a jelleme, s a társadalmi közeg síkján.

Az utas részéről, szemmel láthatólag, az első pillanatban az ötlet semmivel sem jelent önmagánál többet: van még egy órája a vonat indulásáig, ezt az időt el kell tölteni valahogy, eljátszik az első, útjába kerülő tárggyal, ötlettel, mint ahogy esetleg egy kavicsot rugdalna innen az állomásig. S amikor már belemegedett a játékba, amikor már különböző viszonylatokba került a gép kíséretével, szövetségesei vannak és ellenfelei, tehát komoly tárgyalópartneri — akkor is egy ötlettel vágja ki magát, mely megint nem mutat semerre mélyebbre: anélkül, hogy ajánlata komolytalanságát leleplezné „a magas tárgyalófelek” előtt (amely egyébként már az első pillanattól leleplezetten állt előttünk, olvasók előtt), méltóságteljes „abgang”-ot biztosít magának, mely megint több lehetőséget tár fel. Ha a teherautó utasai rájönnek, hogy csak tréfált velük, akkor továbbmennek, fejcsóválva, káromkodva és nevetve; de ha komolyan vették, ha az ugratás túl jól sikerült, akkor újabb ugratás-sorozat nyitányává válik: volt házigazdája, L. G. kerül különös és lehetetlen helyzetbe, hiszen miről mit sem tudva ő válik a kocsikísérők tárgyalópartnerévé, a belvívízszivattyú akaratlan vásárlójává.

Sipulusz valószínűleg ezt írta volna meg: a két egymással tréfálkozó úriembert, s mögöttük a kissé bamba munkásstatisztériát. Fontos és jellegzetes, hogy ez a szituáció Örkény képzeletében éppen fordítva jelenik meg: „az urak” statisztériává változnak (L. G. szinte meg sem jelenik, az utas pedig minden különös jellemzettség vagy belső részt-vétel nélkül cselekszik és van jelen), míg a munkások, akik a gépet szállítják, s útközben eladják vagy nem adják el, válnak az igazi „dramatis personae”-vé.

Ez a mini-dráma megint két síkon folyik. Egyfelől a látható, a kimondható síkján: az első kocsikísérő hűledezése és aktív érdeklődése, a második agresszivitása és lecsillapítása s a sofőr bekapcsolódása, a „tárgyalás” komolyra fordulása, majd egy piruettel füstté válása — ez a felületi szint.

De emögött van egy másik. S az igazi dráma itt zajlik le — a szereplőkben is, az olvasóban is. A szereplőkben ez a két

kocsikísérő különbségében kap szót: az első, aki az utasban a szerencsés természeti csodát látja, s a második, aki gyanakszik, akiben valami berzenkedik az egész ügylet ellen és támadóan lép fel az utassal szemben, míg társai meg nem juhásztják. A cájgnadrágos számára az egész — kimondatlanul, de félreérthetetlenül — így jelenik meg: bennünket az isten megvert czzel a szállítmánnyal ebben a hőségben, ami nehéz is, komplikált is és amiből semmiképpen külön pénzelnéni nem lehet; s akkor megjelenik „ez a pasas”, aki isten tudja miért, meg akarja venni az egyiket és összecszerűen meg nem fogalmazott ajánlatával az eldorádót nyitja meg, hiszen ez csak nagyon drága és értékes dolog lehet; mire a kékinges „azzal a rossz természetével” gyanakszik és akadékoskodik ahelyett, hogy segítene megkötni az üzletet s mennél nagyobb előleget felvenni a borjúbőr táskából, melynek már anyaga is nagy pénzeket ígér.

Lényegében ugyanez a képe a sofőr lelki folyamatának is — aki itt a másik kettővel szemben inkább a magabiztosságot, a „tárgyalóképes szilárdságot” jelzi.

A kékinges lelkében lejátszódó folyamat már más. Ő cleve gyanakszik, kételkedik: komolytalanságot szimatol az ügy mögött és valami gyanúsat, hangja felelősségre vonó és kötekedő. Nem tudjuk mitől fél: a becsapástól-e vagy a váratlan ellenőrtől, aki őket „csőbe húzza” — de gyanúi ezen a szinten mozognak, berzenkedése innen fakad — s ez az a sarkalatos pont, ahonnan ez a kedves, tréfás és mulatságos anekdota átbukik a másik, a nagyobb, az általános horderejű drámába.

És ez a dráma — az igazi — az olvasó lelkében zajlik le.

Mert ez a történet, miközben olvassuk, valamit revelál belőlünk is, korunkból is: kimondatlanul, de el nem véthetőn. Az utas — csak idejét tölti, játszik; a vontató kísérői csak spontán reagálnak az eléjük álló váratlan helyzetre, magabiztosan vagy bugyután, gyanakvóan vagy lelkesen. De az olvasó, amikor szembekerül a történettel, mint a kocsikísérők a fehér-sortos utassal, nemcsak a történetet olvassa, hanem a történetet „beleolvassa” egy szituációba, egy nagyobb társa-

dalmi összefüggésbe, helyzetbe is: a „hic et nunc”-ba, a mai, a hazai világba.

Van-e valami ebben a történetben, ami szövegileg arra mutat, hogy ez most, a huszadik század második felében történik, s nem az első felében vagy a múlt század végén? A szó szoros értelmében nincsen: elvileg bármikor történhetnék, amikor van veszprémi vonat, belvív-elvezető szivattyú és motoros vontató. De a szó „nem szoros” értelmében minden; és elsősorban a szereplők szavai, szófordulatai. Úgy, ahogy az utas a munkásokhoz, s a munkások az utashoz szólnak, éppen és kizárólag csak a huszadik század második felében szólhatnak egymáshoz fehér-sortos és cájgnadrágos egyedek Magyarországon — viszont csak így beszélhetnek egymással és schogyan sem másképp: ez a nyelvi közeg időben és térben határozottabban szituálja a történetet és személyeit, mint bármilyen régimódián realista leírás tehetné.

És ezen az — időbeli és térbeli — szituáción belül a szélesebb jelentőségű dráma éppen a kékinges szereplő következtében bomlik ki. Ő az egyetlen, aki az utas ajánlatának ellenáll; akinek gyanúi, meggondolásai vannak. De éppen azáltal, hogy ezek a gyanúk és kimondatlan meggondolások egy pillanatra sem általánosak, egy pillanatra sem emelkednek az egyedi és epizódikus fölé, válik ez a kamara-anekdota valóban drámává: társadalmunk egyik drámájává. Mert hiszen — hic et nunc — ez a vontató és kísérői nem sétafikálhatnak cél nélkül, vagy éppen vevőt keresőn a balatoni műúton, hanem csakis céllal: gyártól felhasználóhoz, közülettől közülethez, szocialista intézménytől szocialista intézményhez. S ha eközben megjelenik „a sátán” aki — csak úgy, menetközben, ki tudja mi célból, ki tudja, milyen indítékból — meg akarja venni az egyik szerkezetet — a magasabbrendű gát, a társadalmi tilalom senkiben nem merül fel a tárgyalófelek között. S ezt elsősorban a kékingesnek „az a rossz természete” revelálja, mert ő az, akiben *van* ellenállás az ajánlattal szemben. S éppen azáltal revelálja, hogy ez az ellenállás egy pillanatra sem, egy árnyalatra sem közösségi szempontú vagy érdekű; ha gyanakszik,

ha támadó, azért, mert az ajánlattevő személyére s az ajánlat komolyságára gyanakszik, a saját helyzetét (bármilyen legyen is az) félti, s fel sem merül benne — benne *sem* merül fel —, hogy az ajánlat erkölcstelen, mert a szocialista erkölcsbe ütköző, hogy végrehajtása lehetetlen, mert amorális.

És ez az a hiány, ami többletet ébreszt az olvasóban: mert neki menthetetlenül eszébe jut ez a reláció, amely a történet szereplőiben (talán az utast kivéve, de erről nem értesülünk) fel sem merül, tudja igazán élvezni esztétikailag a történetet. Magasabb szintre került az író segítségével, mint a történet szereplői, cselekvésüket szülesebb összefüggésben látja, mint amire azok képesek: s ez önmagában is kielégülést okoz. Ezt még fokozza a tény, hogy önkéntelen morális bíróként is nézi a cselekvést: az, ami itt kimondott vagy kimondatlan ítélet nélkül, az „impassibilité” szigorú szabályai szerint (bár nem mutat-e orrot számos jelző ennek az ítélet nélküli szenvtelenségnek?) lezajlik, az belőle ítéletet, szenvedélyt — vagy legalábbis ezek csíráját váltja ki, kell, hogy ki-váltsa.

De elsősorban kacag. Pedig semmi burleszk nincs a helyzetben, semmi poénre kidolgozott a párbeszédben: gondosan visszafogott, hangemelés nélküli „parlando” az előadás módja. S az olvasó nem is hangosan kacag: csak belül, a lélekben. Mert ott belül ez a történet — a maga szélsőségességében, abszurd komikumában — sok-sok más történetre rímel, amit hallott, olvasott, átélt; s ami mind hasonló, sikeres vagy sikertelen ügyletek vagy üzletek üledékét rakta le: a belvív-szivattyú ezt mind felkavarja. S ezen nevetve, azokon is ítéleznek.

S mert mindazt, amihez nekem közel húszezer betű kellett, Örkény el tudta mondani ötezer betűvel — „éppen csak annyi, amennyi kell” — azért remeklés ez az írás.

És azért szép.

NAGY PÉTER