

KOSZTOLÁNYI AZ ESZTÉTA

Egy költő esztétikájáról szólva beszélhetünk azokról a törvényekről, amelyeket műveiből lehet elvonnunk, s beszélhetünk a szó szorosabb értelmében kifejtett elveire, kritikusi gyakorlatára gondolva. Ezúttal erre a szorosabban értelmezett esztétikára figyelünk, tehát Kosztolányi esztétikai nézeteire. (A kritikus szintén külön fejezetet érdemel, sikerében a szépíró szerepe sokkal nagyobb.) A művekben érvényesülő esztétika és a vizsgálatra kiszemelt nézetek között, mint általában, nála is szoros az összefüggés, sőt a megfelelés is, de a kettő mégsem ugyanaz. Egy kritikus nézetei, aki értékre és jellegre nézve olyan sokféle alkotót tud becsülni, nem is fedhetik maradéktalanul a maga jellegzetes műveiből kiolvasható esztétikát. A megfelelések mégis fontosak, mert az állandóbb vonások, a lényegesebb gondolatok felismerésében lehetnek segítségünkre.

S ez a segítség igencsak elkél, mert Kosztolányi nem törekedett arra, hogy nézeteit rendszerbe foglalja. A Nyugat-nemzedék nagyjai valamennyien idegenkedtek a módszeres teoretizálástól, Kosztolányi pedig sokkal szeszélyesebb, spontánabb és empirikusabb alkotó, hogysém magát egy rendszer törvényeinek kedve lett volna alárendelni. Mégha maga alkotta volna is azt a rendszert. Szeretett elmélkedni a művészet s különösen az irodalom kérdéseiről, de aligha gondolta, hogy nézeteiből valaki majd kódexet szerkeszt. Nehéz is volna, mert a sok keresztező mozzanat lépten-nyomon alááshatná a törvények erejét.

Ha ebben az ellentmondásokkal zsúfolt, lényegest és esetlegest nagy szabadsággal elegyítő gondolatszövevényben mégis a gócot, az elképzelhető rend kulcsát keressük, először Kosztolányi és a költészet kapcsolatánál kell megállnunk. „Én tudom, megtudtam, hogy ez a legjobb és legtöbb: írni.” Nero, a költői becsvágytól megrészegült dilettáns-császár mondja ezt Senecának, de mondhatná Kosztolányi is, mert számára is az írás volt a legtöbb. Ez kapcsolta össze az emberekkel, akikkel túl a családi kereteken életbetöltő kapcsolatokat — a sebzékenységgel határos érzékenysége okán — nem létesíthetett. A költészetben élhette ki legszabadabban játékos kedvét és gyermeki hajlamait, amelyeket legbecsesebb adottságai között tartott számon. S végül, ami a legfontosabb: az idő múlásával mind teljesebben feltáruuló s egyre veszendőbb *életet* a költészet révén rögzíthette s teremthette újjá. „Életünk múlandó, megsemmisülünk, elrohadunk”, de a szeretet még csodát tehet, a művészet mély erkölcsisége megőrzi, ami elmúlik s halottainkat feltámasztja . . .” (*Lángelmék*. 33.)

A magyar irodalomnak nem volt még nemzedéke, amely olyan sóvár izgalommal figyelte, ostromolta és ünnepelte volna az életet: az igazi életet megvalósító nagyszabású küldetést, mint a Nyugat első nemzedéke. Több oka volt ennek a rendkívüli életláznak, s kinél egyik, kinél másik jutott nagyobb szerephez. Egyetemes hatású indítékként a kapitalizmus általános válságát szokás emlegetni, s tény, hogy ez a válság valamiként mindenkire kihatott. Volt, akikben a társadalom újjáteremtésének szándékait mozgósította — Ady és Móricz a legjellemzőbb példái e típusnak —, de azokban, akik nem vállalták az élet alakítás szerepét, az élet épségének és pompás teljességének álma éppúgy élt, mint a vállalókban. Az a kór, amelyet ma elidegenedés néven ismerünk, a maga riasztó mivoltában a századforduló táján vált

érzékkelhetővé. A magabiztos tudományosság és a humánium közötti szakadék ekkor meredt először a maga baljós mivoltában a gondolkodó emberre. Ekkor vált kétségessé a modern társadalom életrendjének emberi értelme. Az ismeretek és az igazi tudás, a szervezettség és a rend, az iram és a teremtő lendület, a formák és az emberi tartalom ekkor kerültek ellentétbe egymással. S ez a veszedelem hívta életre az ember és a világ ősi egységét kereső filozófiákat, a megismerés intuitív változatainak fölényét hirdető elméleteket, köztük a bergsonizmust, s magát a modern lírát, mely a kívül elszürkülő, elfásuló, elközönségesedő világgal szemben a lélekben vélte feltalálni az élet attributumait: a szerves egységet, az épséget és a titkot, amely lehetett félelmetes, lehetett csodálatos, de így is, úgy is izgalmas emberi lehetőségek zálogának tetszett. Mennél messzebb került a költő az életalakítás fórumaitól, mennél erősebb volt benne a cselekvés, a bajok intézményes megoldása iránti kétség, az álmok és a vágyak virtuális megelégtetésének módozatait, a feszültségek művészi feloldásának képességét annál többre tartotta. Sokszor egyedül méltó emberi lehetőségnek, egyetlen igazi létezésformának. Kivételes kegyelemnek, mely a hit lehetetlensége és szüksége közötti vergődésben révet jelenthet. Bizonyosságot a zűrzavarban, egységet a széttöredezett világban, érintkezést, kapcsolatot a mindenség egyre megfoghatatlanabbnak tetsző lényegével.

Nemcsak bennük élt, de irányzattá erősödő tudatossággal elsősorban a szimbolisták szándékaiban fejeződött ki az ímént vázolt metafizikai igény, mert irányzatuk erre alapult. Arra a meggyőződésre, hogy az intellektuális és érzéki jelenségek közös forrásból erednek, hogy az ember és a természet között rejtett kapcsolatok léteznek. A szimbólum nagy többletét a parnaszista és a naturalista ábrázoláshoz mérten abban látták, hogy benne ezek a rejtett összefüggések fejeződnek ki. Abban, hogy „amit a hasonlat vagy az allegória megkülönböztet — írja Ferdinand Brunetière —, feloszt, szétválaszt, hogy egymás után fejezze ki, azt a szimbólum — ellenkezőleg — egyesíti, összekapcsolja egy és ugyanazon dologgá ötvözi. Az embert hozzaköti a természethez és mind a kettőt rejtett lényegéhez . . . Ilyen értelemben reveláció minden szimbólum . . .” (Idézi Komlós Aladár: *A szimbolizmus*. Bp. 1965. 134.) De éppen mert rejtett ez a lényeg, s mert a kapcsolatok sokágúak és bonyolultak, a reveláció nem lehet se egyértelmű, se határozott, inkább sugallatszerű. „Megnevezni egy tárgyat — írja Mallarmé — annyi, mint háromnegyed részben megfosztani a költeményt attól az örömforrástól, amely a fokról fokra való megfejtésben rejlik; a tárgyat sugallni: ez az álom.” „Költészet nincs rejtély nélkül, s az irodalomnak az a célja, hogy felidézze a tárgyakat. Más célja nem lehet.” (Komlós A.: I. m. 106.) A pozitívizmus és naturalizmus kudarcaiban fényét veszített, a formális logika kalodái közt tengődő rációt erre a szimbolisták nem hitték képesnek. Törvényszerű tehát, hogy az áhitott revelációkat az ösztönös ráézés villámfényétől, az intuíciónál remélték. Mint a titok, az „őslényeg”, a „világ lelke”, úgy lett a megközelítésének útja is szinte emberfeletti, misztikus aktussá: „Ez a reménysugár — írja V. J. Brjusov — az eksztázis, az érzékfeletti intuíciónak azok a pillanatai, amelyek a világ jelenségeinek másfajta megértését nyújtják, mélyebben behatolnak külső lényük mögé, központjukba. A művészet lényege éppen az, hogy megörökítse a megvilágosodásnak, ihletnek ezeket a pillanatait.” (Komlós Aladár: I. m. 191., 189.)

Ismeretes, hogy Kosztolányi költővé serdülésének éveiben 1903—1909 táján szoros és termékeny kapcsolatban állt a szimbolistákkal. Fordította műveiket, ismerte elméleteiket, s eredendő hajlama arra, hogy a zűrzavarosnak hitt világ rejtelmeit figyelje, fűrkéssze, csodára ajzott képelete, lázas ihletettsége, melynek okán magát rendkívüli események részesének, félelmetes titkok mágius tudójának vélte (erről részletesebben: *A Szegény kisgyermek . . .* című fejezetben, ItK. 1967. 5—6. 550—62., valamint Komlós Aladár: *A szimbolizmus és a magyar líra*. Bp. 1965. 50—58.) a szimbolizmusban nagyon neki való poétikára talált. Olyan elméletre, mely nemcsak a mű belső titkait illetően, de ember és világ kapcsolatát illetően is igazolni tudta személyisége erejét s gyengeségeit egyaránt. Ő, aki a bensőséges családi élet védettségéből szinte átmenet nélkül került a nagyvárosi élet arénájába, s magát a valóság cse-

lekvő alakítására elég bátornak és szívósnak nem érezte, érzékenységének arányában, másoknál görcsösebben és mohóbban kapaszkodott abba a hatalomba, amit az írás jelentett. Az alkotást életrangú cselekvésnek, a művet az étellel egyenlő értéknek vallotta. „Írónak lenni annyi — írja Szini Gyuláról szólva 1917-ben —, mint milliók közül kiválasztatni, a legnagyobb tisztesség és a legnagyobb áldozat; mert le kell mondanunk az egész életről, hogy munkáinkban legyen az egész élet.” (*Írók, festők, tudósok*. Bp. 1958. I. 145.) A költő, akiben a csodára, a rejtélyre szegeződő izgatott és ámuló figyelem volt a legtermékenyebb ihlet forrása, az étellel egyenértékű költészetet is csodának tekintette. „Ámulva szemléljük ezt a két csodát — írja Katonáról — (...) az élete tragédiáját s a tragédiája életét.” (*Lenni vagy nem lenni*. 139.) Az alkotást teremtesnek érezte, s nem tudott betelni azzal, hogy az írás az élet benyomását kelti: „Az igazi titok mégis az élet, az igazi bűvészet csírát teremteni a semmiből, az igazi csoda: egy ember a papíron.” (*Írók* ... I. 254.)

A tükrözés ismeretelméleti kérdései ebben a felfogásban nem is nyomulhatnak előtérbe, hiszen az életrangú teremtés természete, az ilyen alkotás ösztönössége és spontaneitása elvben eleve kizárja a hamisítás lehetőségét. Hogy a képzelet által teremtett világ és az objektív valóság viszonyában melyik a meghatározó, nem is foglalkoztatta tehát Kosztolányit. A kettő kapcsolatát azonban nagyon komolyan vette. (*Írók* ... II. 259.) A *Négy fal között* költője ugyan még Platon és Berkeley hívének vallotta magát, képzelete színházát többre becsülte a külvilágnál, a néhány évvel később írott Rilke-tanulmány szerzője pedig még lázas hittel méltatta a vallásos színezetű ihlet metafizikai hatalmát (*Lángelmék*. 228—29.) — a miszticizmus azonban kezdettől idegen volt tőle. Sose hitte, hogy a rejtett kapcsolatok az istennel köthetők össze, s a szimbolisták túlvilág-szimatoló szomjúságával szemben őt kezdettől s egyre fokozódó erővel vonzotta és kötötte a valóság. Az impresszionisták sóvár mohóságával tapadt a látható és fogható dolgokhoz, de azért nem merült el bennük. Empirizmusát egészséges életközelség, éltrevalóság táplálta. „Az élettől való idegenkedést — írja 1921-ben — nem tudom megérteni. Tudományos munkában még kevésbé, mint egyebütt.” (*Ábécé*. Bp. 1957. 97.) Érteni és csodálni tudta viszont az életvarázs „szüzi borzongását” Puskinban (*Lángelmék*. 281.), Shakespeare-ben, Aranyban, Csokonaiban. „A nyers és zöld szavak — írja Shakespeare-ről — még füstölögnek, páráznak az Erzsébet-kori tavasztól, nyirkosak és ragadósak, duzzadnak a termékenység nedvétől...” (*Ábécé*. 163—64.) Hogy Apor Péter izes leírása (*Lenni* ... 75.), és Tolsztoj nagyrealizmusa (*Lángelmék*. 287.) más-más erővel, de eleven visszhangot támaszthatott benne, annak ez a sajátos fogékonyság: a valóság iránti „borzongásos” vonzódás a titka: „Sohasem lehet szabadulni a valóságtól, az szolgáltatja (...) a legvadabb ingert, a legősibb varázst, a legtúlvilágibb ihletet.” (*Ábécé*. 53.; Vö. *Írók* ... II. 16.)

De ha nem volna is ilyen erős ez a kötődés, az a meggyőződés, hogy a költő a természet rokona, maga is ember és világ kapcsolatát feltételezi. Persze, e felfogás szerint nem a tudatban, hanem valahol az emberi lét gyökereiben, az ösztönökben rejlik ez a kapcsolat, (*Ábécé*, 183.) s a költő éppen azért hatolhat közelébe, mert az alkotásfolyamat ösztöni természetű. (*Ábécé*. 183.; 56.; 102.; 105.; 115.; *Írók* ... II. 336.) Sőt van eset, hogy az öntudatot, a „világos, legenda-rontó” öntudatot az alkotás akadályaként említi Kosztolányi. (*Lenni* ... 253.) Idevágó elmélkedéseinek összefüggéseiből azonban világosan kivehető, hogy itt az „öntudat” olyan szilárd és egyértelmű tudást jelent, amely — mint Albert Mockel írta — „megfosztja a költeményt attól a korlátlan remegéstől, amelyet a remekmű ébreszt”. (Idézi Komlós A.: i. m. 187—89. Vö. i. m. 117.) Az életrangú mű vonatkozásrendszerének finom szövevényét védi itt Kosztolányi, a reveláció érdekeit, a megfoghatatlan árnyalatokat, amelyeket becsülni a szimbolizmustól és az impresszionizmustól tanult, amelyekben költői léte értelmét látta. A szüzi látás, a titkok megfejtésének és kifejezésének esélye itt a tét. Az a képesség, amelyet a gyermekben s a lángelmében közösnek vélt. (*Ábécé*. 62.; 115—118.) Az ösztönösségben tehát a teremtés érdeke jut kifejezésre éppúgy, mint az élménygyűjtésről és az emlékek feldolgozásáról vallott nézeteiben. A teremtés spontaneitása ugyanis e felfogásban látszólag nem fér össze az

anyaggyűjtés és alakítás tervszerű szisztémáival. Ami azért volna furcsa, mert Kosztolányi kéziratái s a *Mostoha* c. regénytorzó vázlatai (*Mostoha*. Fórum Könyvkiadó Novi-Sad, 1965.) célirányos rendje alapján is bizonyosra vehető, hogy ő maga nagyon is eltervelten alakította a maga anyagát. Mint nagy írók esetében általában, itt sem állhat fenn gyakorlat és elmélet szöges ellentéte. Valójában arról van itt szó, hogy a költő szándéka és anyaga csak akkor lényegülhet élet-rangú, tehát szerves műalkotássá, ha előbb alámerül az ösztönök világába, s onnét az alkalmi ihlet hívására, már az ihlet természetéhez hasonult alakban bukkan fel újra. „De mi a valóság? — kérdezi Móricz *Barbárok* c. kötetét méltatva. — Hol ez a valóság? Átmenthető-e csak egyetlen göröngye is a művészetbe anélkül, hogy előbb az a göröngy belső élménye lett volna egy alkotó szellemének...? (...) Semmit sem lehet leírni, ami kívül van és nincs bennünk.” (*Írók* . . . I. 175. Vö. *Ábécé*. 105.) Az ösztönvilág ebben a felfogásban nemcsak tisztulásra törekvő termékeny káosz, de afféle érlelő, átlényegítő kohó is, melyben az anyag a személyesség sajátos tartalmaival töltődik fel, itatódik át. S a szerkesztés tudatos intenciói is ebben a folyamatban tehetnek szert az élő szervezetek kohéziós erejére, s így válhat a mű a mondandóval minden ízében azonos, érzéki valósággá. Olyan tudássá, mely másként el nem érhető. S hogy ez a tudás kivételes önismeret, szívós értelmi erőfeszítés és küzdelem műve, Kosztolányi vallomásaiban is kifejeződik: „A költő, mikor írni kezd, nem látja világosan témáját, célját, mondanivalóját. Amennyiben megpillantaná ezt az értelem és öntudat fényében, föltétlenül megszegne a kedve, abbahagyná az írást, úgy érezné, hogy azzal, amit tud, már nem érdemes foglalkoznia. Homályban van ő, termékeny homályban. Ebből a homályból küszködik a fény felé! Kétségbeesett küzdelem ez, de nem reménytelen, mert a homályból el lehet jutni a fényhez, csak a fényből nem lehet visszamenni a homályba. Az út, melyet megtesz, az a tusa, melyet vív, maga az alkotás. Tett ez, cselekedet, csupa tettleges önelemzés és cselekvő ön-műtét. (*Ábécé*. 121.; 102. Vö. *Lenni* . . . 253.)

Az *ihlet*, amely ezt a teremtést intézi, természetesen éppolyan rejtelmes hatalom Kosztolányi szemében, mint maga az élet. „Kegyelmi állapot”, azonos a szimbolisták intuíciónál, mely nem sejtett kapcsolatokat és összefüggéseket tár fel. „Parancs és szeszély ez együtt, kényszer és akarat, kaland és törvény: a véletlen tündéri ajándéka.” (*Ábécé*. 123), Egyfajta nemző mámor, teremtő révület, mely a kényszerképzetekben működő erők módján hívja elő a mondandó természetéhez illő mozzanatokot. Csak azokat. Olyannyira, hogy ha a megfontolás idegen elemet erőszakol e folyamatba, a teremtő áram magától megszakad. „Emlékszem, egyszer írás közben tudatára ocsúdtam, hogy a regényalak, akit mintáztam, régi ismerősöm s csodálkozva vettem észre, hogy az ő kedves nevén nevezem. Ez izlésem ellen való volt. Szeméremből, tapintatból megváltoztattam a nevét, (...) Másnap reggel egy szót sem tudtam írni. Aki Hilda, maradjon Hilda. Ha Jolánnak kereszteltem át, tollam elakad.” (*Ábécé*. 53.) Azok a nyilatkozatok, amelyek az ihlet működésének szeszélyességét hangsúlyozzák, függését a véletlenektől: a tinta színétől, az ebéd ízétől stb. (*Ábécé*. 29.; 103) látszatra keresztelik a törvényszerűségeket hangsúlyozó gondolatokat, valójában csak kiélezzik, a végletekig fokozzák az ösztönösség és a spontaneitás hatalmáról vallott meggyőződést.

Az előbbiekből szükségképpen következik, hogy a mű, amely az ösztönök termékeny homályában fogan, s a titokzatos és szeszélyes ihlet intenciói szerint alakul, maga is rejtelmes. Titokzatos, mint maga az élet. S ez a meggyőződés szinte természetszerűleg vezethet el az agnoszticizmus konzekvens tételéhez, ahhoz, hogy a művészet, akár az élet, megismerhetetlen. Eljut e gondolathoz Kosztolányi is. Különösen, mikor a művet alkotó lángelme titkairól elmélkedik. „Érjük be mi is azzal — írja Maupassant-ról —, hogy csoda volt, s tovább nem lehet magyarázni sem a művészet eszközeivel, sem egyébbel.” (*Lángelmék*. 165. vö. *Ábécé*. 99.) Másutt: „Csak annyi bizonyos, hogy semmit sem ismerhetünk meg, mert a véletlen összekuszálja életünk szálait. . .” (*Lángelmék*. 179.) Olyan állítás ez, melyet a titokfűrkésző Kosztolányi-művek sokaságával lehetne cáfolni, s módosítani azokkal a nyilatkozatokkal, melyek elismerik, hogy ha az egész nem is, de a részletek igen is megfeythetők. Így vélekedik a művek titkairól

is, de a kétség vagy a tagadás itt már nem kizárólagos. Határozottan csak azt állítja, hogy a vers, akár az élet, ésszerűtlen (*Ábécé.* 100.), de hogy megismerhetetlen lenne, ezt már csak a vers legbensőbb magvára, a „vers lelkére” nézve ismeri el érvényesnek, s ezt is inkább megengedve mint az ingoramus et ignorabimus végtelen tehetlenségével: „Ha a lényegig, a belső magig, mely már azonos a lélekkel, nem is érhetünk el, legalább a felületen szeretnénk áthatolni, a forma külső kérgén, mely értelmi erővel még áttörhető. Világosságot akarunk. Ne legyen titok a művészetben sem, aminek nem kell titoknak maradnia. Kötelességünk róla lekaparni minden burkot és mázat, hogy annál élesebben láthassuk a maga meztelenségében azt a csodát, melyet úgy se fejthetünk meg. Hasonlóan vagyunk az emberrel is. Itt jár közöttünk, nem tudjuk, mi a rendeltetése, mi az, ami tekintetében, mozdulatában remeg, de azért annál mohóbban bújjuk az élettani könyveket, melyek a szem szerkezetéről adnak felvilágosítást és beszámolnak a szív, vagy a vese működéséről.” (*Ábécé.* 89.)

Érdeemes tüzetesen újraolvasni ezt az elmefuttatást, mert Kosztolányi esztétikai elveinek szinte sűrített foglalatja. Sőt némely vonatkozásban az író szándékánál is árulósabb és beszéde-sebb. Mindenekelőtt arra figyelmeztet, azt fedi fel, hogy a rejtelem, akár az életben, a művészetben is a megismerés forrása Kosztolányi számára. Pezsdítő, sarkalló erő, mely termékeny szellemi nyugtalanságra, kíváncsi és szomjas keresésre ösztönöz. Akik a szimbolizmus esztétikáján nőttek fel, szinte valamennyien megfejthetetlen csodának vallották a verset, s meggyőződésükre *A fekete zongora* ígésében nyilatkozó Ignótus emlékezetes gesztusa a jellemző: „Akasszanak fel, ha értem. De akasszanak fel, ha hat-hét irodalomban, melyet nyelvtudással megközelíthetni: sok vers akad ilyen egész értelmű, ilyen mellet és elmét betöltően teljes kicsengésű . . .” (Ignótus: *Kísérletek.* Bp. 1910. 140.) Kosztolányi is hajlott az ilyenféle ámulásra, de őbenne a fürkésző kíváncsiság s az alkotást visszafelé is végigbetűző, végigboncoló bűvészszenvedély legalább olyan erős, mint a műélvező mámor. Ezért nem érhetette be a lenyűgözöttség passzív örömeivel: „világosságot” akart. Bármily rejtelmesnek tudta is a vers titkát, fellázadt a megfoghatatlanság dogmája ellen, s neki is látott a megközelítés kísérletének. A pszichofizikainak nevezett módszer kipróbálására, mely test és lélek szerves egységének törvényét feltételezi a versben is, ez a titokfejtő nyugtalanság sarkallta. S ha kísérleteiben nem is jutott mindig meggyőző eredményre, műelemzéseinek „természettudományos” igényével a megismerés napjaink felé mutató elvét képviselte. (*Ábécé.* 79–88., 141–146.)

De van ennek a kereső nyugtalanságnak elvi oka is, mégpedig a mű létszerűségének elve. És itt az ösztönösség és spontaneitás mélyebb értelmére is fény derül, legfontosabb fejleményükre: a mű szervességre. Az élet természetéhez hasonlító mű eszményének ez a szervesség az elsőrendű célja és értelme. Kifejeződik ez sűrűn és mindig határozottan Kosztolányi elmélkedéseiben is, sőt bizvást mondható, hogy gondolatainak java ebbe az eszmébe torkoll. Vallomásai arról, hogy az alkotást mélyen rejülő hatalmak irányítják, tehát sohasem lehet spekulatív úton létrehozni (*Ábécé.* 27.); meggyőződése arról, hogy a friss megfigyelések révén felgyűlt anyagot a léleknek sajátjává kell érlelnie, az emlékeket „el kell felejtenie” előbb (*Ábécé.* 105.), hogy a mű szerves részeivé válhassanak; a jelentéktelen mozzanatok, nevek, színhelyek szükségképpenvalóságának hangsúlyozása (*Ábécé.* 123.), annak ismételt hangsúlyozása, hogy mindennek a helyén kell lennie, s a mű sajátos törvényei szerint kell élnie (*Ábécé.* 144.), — mind, mind ide megy ki: a szervességeszményéhez: „. . . talán sikerül majd bezononyítanom olvasóimnak, hogy egy művészi alkotásban minden szükségeszerfen a helyén van, akár az égbolton a csillagok s a szavak változhatatlan csillagászati törvényeknek engedelmessé, keringenek és tündökölnek”. Másutt még szorosabban fogalmazza az életrángú mű szervességigényét: „A költészet veleje az, hogy érzékletes és érzéki. Szépsége olyan valóság, mint egy hibátlan test, vagy egy gyönyörű róza valósága, melyet több érzékünkkel érzékelünk.” (*Ábécé.* 141.)

Ha Kosztolányi esztétikájának magva a szervesség elve, ezzel a megismerés, a mű titkához, a „vers lelke”-ként emlegetett belső maghoz való közelhatolás lehetősége is adottnak tekinthető, hiszen a titok nem külön szubsztancia, hanem a „háj” érzékelhető „valóság”-ban rejlik

sajátosság. Ezt az összefüggést leginkább a tartalom és forma, valamint a felszín és a mélység viszonyáról szóló gondolataiban tetten is lehet érní.

A legtöbb félreértést is ezek okozták. Olyannyira, hogy néha el se lehet hinni, hogy lehetett remekműveket alkotni ilyen elvek árnyékában. *A mű öncél, és nem a tartalma, hanem a formája a lényeges.* Ez volna a summája idevágó gondolatainak. (*Ábécé.* 66.) „Ennek a költeménynek — írja Babits egyik verséről — nincs tartalma, ez is „tartalmatlan”, mint minden remekmű a világ teremtésétől kezdve máig, mert a költemény csak önmagával egyenlő, sohasé jelent eszmét, gondolatot, pusztán önmagát. Nem szándék az, hanem már beteljesülés és öncél.” (*Irók . . . I.* 260.) Hogy az „öncél” Kosztolányi szótárában pontosan mit jelent, arról később még lesz szó, itt a „tartalom” elleni tiltakozásra kell figyelniünk, mert a félreértések eloszlátásának kulcsa rejlik benne. A tiltakozás ténye önmagában is árulkodó. Az még inkább, hogy valahányszor e kérdéscsomót boncolja, mindig ilyen perelő, hadakozó pozícióból érvel, s mindig a „tartalom”, az „eszmei mondanivaló”, a „tanulság” ellenében hangsúlyozza a forma jelentőségét. Indítékait könnyű felfedezni, mert a műszemlélet már ismerős gyökeréről erednek. Abból, hogy a költő a mondhatatlannak ad érzéki alakot, homályos gerjedelmeket segít fényre, finom rezzenéseket nevez meg. Távol áll tehát attól a költészettől, amely ismerős eszmék, erkölcsi tanítások megéneklésében látta feladatát, sőt egy ilyen gyakorlat ellenében lett másfajta költővé. Persze belejátszik ebbe az érvelésbe az a tény is, hogy Kosztolányi nem tudott olyan ügyekkel azonosulni, amelyeknek igazságait sokan közös vagyonként birtokolták és képviselték, továbbá az amiatt való ingerültség is, hogy őt sokan és sokáig csak érzékeny és finom formaművészként tartották számon — de a lényeg nem ez, hanem a mű-egész, a szerveség érdeke. Nem a tartalmasság jelentőségét vonja tehát kétségbe. „Ami tartalmas, könnyebben fölfogható, mint ami üres” — írja ugyanabban a cikkben, amelyből a tartalom elleni érveket idéztük. (*Ábécé.* 65.) S tudja, őszintén tudja tisztelni a gondolatot is, ha művészi erejű: „A szép — írja Gellért Oszkáról — az ő számára a gondolat a maga ősi kútfejlénél, ezt közvetlenül menti át verseibe, kerülőutak nélkül” (*Irók . . . II.* 189.) Sőt, amikor nem teoretizál, önkéntelenül talán, de maga is számol azzal, hogy a műben valami eszmei természetű alapszándék valósul meg, s hogy a megvalósult műnek igen is van gondolatokra váltható sugallata, sőt erkölcsi tanulsága is. „Ez a darab legmélyebb mondanivalója” — zárja le egyik O’Neil-drámáról szóló jellemzését. (*Színház.* 125.) S Thornton Wilder egyik művének konzekvenciáit szinte erkölcsi parancsként fogalmazza meg. (*Lángelmék.* 90.) Elméletét és kritikusi gyakorlatát mégis pontosabban példázza az az összegezés, amellyel Kuncz Aladár *Fekete Kolostor*ának méltatását zárja: „Hogy miben nyugszik meg, azt nem közli. (...) Ezt a sok rémséget természetesnek hiszi, de természetellenesnek is. Lehet, hogy az emberek majd bölcebbek, irgalmasabbak lesznek, egyelőre úgy nyüzsögnek a föld hátán, mint a férgek, s az élet zűrzavaros színjáték. Óriási látvány: leverő is, de fölemelő is. Aki végignézte, eltátja a száját, s a szíve kitágul. Körülbelül ez a végső következtetése, ez a bölcselése . . .” (*Irók . . . II.* 306.)

A tartalmasságot, a mű bensőbb jelentésének tényét tehát nem tagadja, nem is tagadhatja Kosztolányi. Ő voltaképpen az ellen az iskolás eljárás ellen tiltakozik, amely tartalmi kivonatokkal, „kopárrá meztelenített eszme-váz”-akkal (*Lenni . . .* 216.) s tételszerű gondolatokkal azonosítja a mű lényegét, holott a lényeg a formában valósul meg. Ez ellen a leegyszerűsítő, elszűrkítő módszer ellen hadakozva állítja, hogy „ezek csak mellesleg említik meg, hogy a vers dallama és rímei is szépek, mintha a dallam és a rím csak afféle külső dísz volna és nem a vers legbensőbb benseje s mintha nem a gondolat volna a külsőség, a dísz”. (*Ábécé.* 66.) Itt még az ellentétes végletbe sodorja a vita lendülete, de más megnyilatkozásaiban már a szerveség-követelte dialektika szellemében gondolkodik a rímről s a forma egész szervezetéről: „Az igazi rím nem díszítő-eleme a versnek, hanem alkotóeleme. Vér a vers véréből, test a testéből, lélek a lelkéből s annyira egybe van szöve-forrva, annyira összebogozódik vele, hogy el se lehet vájastani tőle.” (*Ábécé.* 131.) E szerveség tudatában utasítja el tehát a logikai úton konstruált

„tartalmat” mondván, hogy a műnek „az a tartalma, hogy csak önmagával egyenlő, kisebb egységekre nem bontható egész. Az a tartalma, hogy egyszerű titokzatosságában úgy él, akár a búzamaz, mely csírázni képes. A vers érzéki csoda”. (*Ábécé.* 99.)

Ebben a felfogásban benső és külső, mélység és felszín, lényeg és jelenség dialektikája szerint függhet össze, s a kettőnek az a tüntető szembeállítás, amellyel a mélységet lenézi, s a dac, amellyel a felszínt csodálja, viszonylag kései fejlemény, az Ady-pőr után meginduló öntanúsítás műve, s akkor is jobbára Esti Kornél képviseli, tehát nem kell egészen komolyan venni. Állandóbb formájára, melyet önmaga nevében fogalmaz Kosztolányi, azok a megnyilatkozások a jellemzőbbek, amelyek szerint „Csak a ragyogó felületet ragadhatjuk meg. Ez alatt azonban a mélység lüktet”. (*Ábécé.* 106. Vö. *Ákom-bákom.* 100.) Ha költőről azt állítja, hogy csak „a kérget szemléli”, nem fél, hogy a felszínesség hírébe keveredik, mert úgy tudja, hogy a kéreg „többet mond a dolgok velejáról, mint a mag”. E felfogásban a „legmélyebb megismerés” közege a felszín. (*Ábécé.* 183. *Írók . . . II.* 244.) Pedig a felszínesség vádja már 1915-ben is dacos vállalásra ingerli, s az *Esti Kornél énekéből* ismerős programot — „Legyünk pillék mély tengerek felett. Hadd írják rólunk: könnyű . . . és szép . . .” — már ekkor is meglepő végleges-séggel rögzíti (*Ábécé.* 36.), de a mélységgel való kapcsolat ebben a fogalmazásban is éppúgy jelen van, mint a *Tengerszem* című novellájában. „Ezután én inkább kis költő akarok lenni. És olyan mély.” (Vö. *Írók . . . II.* 167.; 266.) Ebben az értelemben vallja magát a latin vilá-gosság képviselőjének, aki az érzékletes és derűs „felületről tükrözi a világ mélységes képét”. (*Írók . . . II.* 187., 309.) És ezt a könnyűséget eszébe se jut a súlytalansággal azonosítani. „Nem könnyű — mondja Paul Géraldy egyik drámájáról — hanem súlytalan.” (*Színház.* 52.) S nem nagy kétséget azíránt, hogy ezzel a minősítéssel a mű értékét vonja kétségbe. S ugyanígy Henri René Lenormand esetében, mikor lakonikusan megjegyzi: „Inkább okos, mint mély.” (*Színház.* 96.)

Mindezek ellenére sem állítható, hogy tartalom és forma összefüggését Kosztolányi a mate-rialista dialektika szellemében értelmezte volna. Esztétikája e pontokon is őrzi az eredet, a szimbolista-impreszionista szemlélet jegyeit. Legjellemzőbben ez talán azokban a vallomások-ban jut kifejezésre, amelyek tartalom és forma, mondandó és nyelv kapcsolatának az alkotás-folyamatban észlelhető kölcsönhatására vonatkoznak. Láttuk, elismeri, hogy az alkotás küz-delem, tetteles „önelemzés”, „önműtét”, s tudjuk, hogy olyan regényt, mint a *Pacsirta* s olyan novellát, mint a *Füredés* csak úgy lehetett írni, ha a koncepcióhoz következetesen tar-totta magát az író. Ilyen művekben a szeszély, a nyelv ellenállása közbeszólhat ugyan, de a szándéktól el nem téríthet. S a novellák típusait taglalva Kosztolányi is elismeri, hogy a *gondolat felől* is életrehívhatók az alakok és a történet, sőt nem titkolja, hogy ő ezt a típust érzi korszerűbbnek. (*Írók . . . I.* 149.) Nem is titkolhatja, mert ő is inkább e módszer szerint alkotta novelláit. Főként a koraiakat. Hasonlóképpen gondolkodik a drámák képződésének lehetőségeiről is. (*Színház.*) Elmékedéseiben a mondandó, vagyis a tartalom formateremtő hatalma mégsem fejeződik ki elég határozottan. Pedig jól tudja, hogy az a remekmű, amelyik pontos tükre egy érzésnek, hangulatnak, a valamely szándék hiteles megvalósulása. Goethe híres versét, az *Über allen Gipfeln-t* elemezve, s a *Szeptember végén* szépségének titkát fürkészve önkéntelenül is az állapot, a mondandó lényegére figyel, azzal véli igazolhatni a maga értel-mezését (*Ábécé.* 79—88.; *Lenni . . .* 213—222), s láttuk, hogy az alapeszmét, a koncepciót másoknál is fontosnak érezte kikövetkeztetni. S mégis, mikor elmékedik, szinte elmossa a nyomot, amelyen saját maga is halad (legkonzekvensebb talán éppen a *Szeptember végén* s az *Anyám nevére* c. Babits-vers elemzése közben), s a sikert cél és eszközök egyezkedésének, szel-lem és anyag szakadatlan alkujának tulajdonítja. (*Lángelmék.* 53.) „A gondolat rá akarja nyomni bélyegét a nyelvre, de az nem engedelmes viasz, ellenáll, erre a gondolat enged, kissé föladja jogát, vagy túlzott követelményét s ebből az isteni egyezkedésből támad a remekmű, melyen sohase látszik, hogy voltaképp kicsoda alkudott meg.” (*Ábécé.* 145.) A forma sugalmazó szere-pét, érthető okból, leginkább a vers születéséről szóló vallomásaiban hangsúlyozza. A rimet

például kábítószerekhez hasonlítja, mely megbénítja a köznapi értelmet, a tudattalant viszont mágiikus aktivitásra serkenti: merész szókelésre, rejtett kapcsolatok felfedezésére a képzeletet. „Az, hogy két merőben más jelentő szó a külső idomában egyezik egymással s hangzása révén testvérré válik, ami annakelőtte idegen volt, biztató és bátorító jel számára (a költő számára. K. F.), hogy a héj mögött talán a dolgok ősi lelke, az egymással ellentétesnek tetsző fogalmak is rokonok, s fölszabadultan, mindig mámorosabban és mindig vakmerőbben folytatja kutatómunkáját.” (Ábécé. 133.)

S ezzel a kör, a gondolatok köre bezárul. Visszatértünk az impresszionista-szimbolikus ihlet természetéhez, a mindenség titokzatos lényege felé hatoló ihlethez, az életrangú mű alkotásának ösztönös és spontán módszeréhez. S aligha kétséges, hogy Kosztolányi szeme előtt általában ifjúkora műszemélye s a maga *versíró* gyakorlata lebegett, amikor a mű születéséről beszélt. Abban pedig a rímek, a hangzás ígézetének, s a szeszély sugallta társításoknak valóban nagyobb a szerepük, mint az alkotásban általában lenni szokott. Nem is titkolja, hogy a lírát kivételes műnemnek véli: az emberiség anyanyelvének (Ábécé. 98.), a dolgok első és utolsó magyarázatának (ezt a *Kalevala* kapcsán mondja: *Lángelmék*. 108.); mely ott kezdődik, ott is illetékes, ahol a próza már csöddöt mond (*Lángelmék*. 226.); „az élet sűrített kivonata” (i. m. 327. vö. Ábécé 142.), „a lélek legteljesebb kitérülése és lemezelenítése” (*Lenni* . . . 83., *Írók* . . . 224.). De ahogy ifjúkora műszemélye ilyen sokáig meghatározhatta elméletét, sőt ahogy eljárt felette az idő, egyre szívósabban, annak mélyebb okai is vannak. Ebben a felfogásban, amely eltúlozza az alkalmi benyomás, a szeszély lehetőségét, amely a társadalmi és világnézeti forrásaitól elhatároltan teremtéssé fetisizálja az alkotást, óhatatlanul elsikkadnak a tudatosabb és határozottabb írói szándékok, s nem fejeződik ki az a tény, hogy ügyek, indulatok, sejtett igazságok kifejezése, s a személyiség hangoltságának megnevezése a pálya egész folyamatát átfogó nekilendülések ismétlődését kívánja. Bizonyos állandóságot az esetlegességek közepette. Tehát: a világnézet lazasága, a küldetéstudat bizonytalansága s a szemlélet relativizmusa is összhangban állhat ezzel az esztétikával.

A *homo aestheticus* néven ismeretes modellben ez a szemlélet, ill. magatartás keresett rangosnak vélt képviselő. Erről tehát külön kell szólnunk. Annál is inkább, mert külön története van, melyben Kosztolányi életének állandó póre, állandó ellentmondása: közzéletli érdekelttségének és függetlenségigényének, részességének és el nem kötelezettségének ellentéte fejeződik ki.

Indulása éveiben semmi és senki sem kényszerítette határozott szemlélet kialakítására. Úgy lett munkatársa a radikális Budapesti Naplónak, hogy közben őrizhette a maga szellemi függetlenségét. Az, hogy modern költő, azt jelentette, hogy természeténél fogva szövetségese a tilalmas igazságok, a lázadás, a leleplezés, a műveltség képviselőinek. S a radikális mozgalmakban mindig voltak olyan, az általános érdekű humánnummal egybehangzó elemek, amelyek egy apolitikus szemlélettel is jól összeférhettek. Arra pedig, hogy az ellentétes elemek ne ütközzenek, Kosztolányi érzékeny ösztönrel figyelt. Ez annál is könnyebb volt, mert a maga nem politikus, de a józan ész jegyében képződött szemléletével igen tágas terepen számíthatott megbecsülésre anélkül, hogy az igazi reakcióval érintkeznie kellett volna. S eközben tehetségének varázsa, személyes kapcsolatainak sűrű szövevénye folytán olyan erősen szövődött a forradalmakat előkészítő mozgalmakhoz, fórumokhoz, mintha szoros és átgondolt szövetség kötelezte volna.

Pedig igazában mindig a mű izgatta, s minden más mint látvány, mint a mű anyaga érdekelte. A politikát s mindazt, ami vele jár: a szívós hűség, az éles elhatárolódás kényszerreit legszívesebben kiiktatta volna az életéből, hogy ne zavarja az elfogulatlan szemlélődést. Csakhogy ez nem volt lehetséges. Magyarországon, ahol a politikák kimenetelétől évszázadok óta a nemzeti lét esélyei függtek, régebben sem és Kosztolányinál aszkétikusabb jellemek számára sem. Századunkban pedig és Kosztolányi számára még kevésbé. Kíváncsisága miatt-e, vagy az illetékesség-igény okán, tény, hogy szeretett közel lenni azokhoz a fórumokhoz, ahol a történelmet csinálták. Igaz, mindig írói mivoltában. Csakhogy az ilyen alkalmat mindig a

politika teremtette és ez természetükben is világosan kiütközött, s akik éltek az alkalommal, egy más szintérre, a történelem alakításának műhelyébe léptek, s a munkával, amelyet itt vállaltak, a velejáró felelősséget is vállalniuk kellett.

Kosztolányi ezt a törvényt magára nézve nem ismerte el kötelezőnek. Eleinte nem is nagyon kellett számolnia vele. Maradéktalanul nem azonosult sem mozgalmakkal, sem fórumokkal. Kezdeményező, szervező, irányító szerepe sehol nem is volt. Mindenhová csak „bedolgozott”. Lehet, időnként sértette is, hogy szerkesztők és kiadók jóindulatára van utalva, (irodalmi harcai közben bizonyára szenvedett is amiatt, hogy nincs irodalompolitikai hatalma), de általában jól viselte ezt a munkamegosztást. Törvényeihez olyan remek érzékkel tudott igazodni, hogy írásait tehernek soha egyetlen fórum sem érezte — tudta, kinek mi kell, s ki mit bír el —, s a visszautasítás szégyenétől, a sehonnaiság szorongásától így mindig megóvhatta magát. De fontosabb, hogy ily módon „szervezetileg” munkaviszonyának természetével is fedezhette a szellemi függetlenség hol ösztönös, hol tudatos igényét. Hogy személyisége minden árnyalata szóhoz juthasson, sok fórumra volt szüksége, s ha valahol jelentkezett, valamit magából mindig otthon kellett hagynia, el kellett hallgatnia.

Ment is ez szinte zavartalanul, amíg a szellemi forrongásban összerosódva kavarghatott a jövő felé nyomuló sokféle szándék, de a forradalmak után az osztályharc irgalmatlanabb logikája szerint kerültek patikaméregre szavak és tettek. S Kosztolányi, aki a maga ámulásra termett tehetségének érdekeihez most is ragaszkodni akart, riadtan tapasztalta, hogy a „bedolgozás” módszere, a részleges jelenlét egyik vagy másik fórumon többé nem lehetséges. Riadtan, mint a gyermek, aki egy idegen világba csöppent, s nem tudja és nem is akarja megérteni annak törvényeit. Ha csak a rászakadó szégyentől kellett volna menekednie, az sem lett volna könnyű, de többről volt szó: művészi jellemének lényege vált kérdésessé, az „ezerlelkű” művészeszmény létjoga, aki — mint Babits némi túlzással írja — tárgyilagosan gyönyörködik szépen és rútban, jóban és rosszban, erényben és bűnben egyformán; nem is kíván eligazodni az élet őserdejében; ábrázol egyedül az ábrázolás kéjéért s személyileg szinte el is tűnik, véleményeit, rokonszenveit még sejtetni sem lehet . . .” (Babits M. *Összes művei*. 2091.)

Kosztolányi esztétikájának és ars poeticájának legjellegzetesebb és legkihívóbb tartalmai a művészi függetlenség elvét a képtelenségig feszítő *homo aestheticus* modellje ebben a helyzetben formálódik ki. Nem ekkor fogan, töredékeit kezdettől nyomon kísérhettük. Az első feltűnést, a Négyesy-semináriumon már ezzel a közbekialtással aratta: „A múzsa nem szolgálólány!” s 1910-ben ugyanebben a szellemben rajong a l'art pour l'art-ért: „Ó angol butaság, imádlak. Imádlak, minthogy szabad vagy és senkit sem szolgál, sem osztályt, sem embereket, mert önmagadért élsz és nem »ostorozol«, nem akarsz javítani az úgynevezett »társadalmi fonákságok«-ra, amikről a tankönyvek oly meghatóan és komolyan beszélnek.” (Színház. 15.) A *Modern költők* fordításának éveit sokféle alakban hozzák eléje ezt a teóriát. Legmegejtőbbben talán Oscar Wilde, akinek csalhatatlan fölénytelenségű aforisztikus megfogalmazásaiban erkölcs és szolgálat a művészhez méltatlan korlátoltság bélyegével jelenik meg. Kosztolányi, miközben a dekadencia természetrajzát az egészséges lélek éberségével tanulja Wilde-től, teóriáit a rokonlélek cinkosságával fogadta be. Elmélette ugyan még nem kovácsolta, de az „irodalmi író” Ady által megjelölt státuszát már bizonyos daccal vállalta. Először a világháború éveiben került nehéz helyzetbe ez a teória: a politikai színvállás kényszere ekkor meredt rá a maga fenyegető mivoltában. Akkor úgy vágta ki magát e szorítóból, hogy depolitizált életképekben juttatta érvényre a hadban álló nemzet vélt érdekeit, később pedig szinte jól járt az apolitikussággal, mert a háborútól való iszonyat társelemévé avathatta. A forradalmakhoz közeledve, majd azok erőterében ő is átengedte magát az események sodrásának, de alig észrevehető gesztusokkal ekkor is jelezte, hogy a művészi függetlenség eszméjét nem adta fel. Mint az 1912-es tüntetés során, most is igyekszik a pártatlan megfigyelő szemével látni, s a kor íróeszményének méltatása közben jelezni, hogy másfajta alkat is lehetséges: „Állandóan latolgatja az emberek cselekedetét: — írja pl. Nagy Lajosról — helyes-e, vagy nem helyes? Más írók azt kérdezik.

szép-e, vagy nem szép?" (Irók . . . II. 59.) Legjellemzőbb mégis az a gondolata, amely szerint a forradalom az író számára elsősorban azért nagy nyereség, mert felmenti a közéleti gondok alól s így még inkább az „örök dolgok” sáfára lehet. (*Mi tűnik el? Mindenki újakra készül.* IV. 149.)

Azért fontos ez a mozzanat, mert a kultúra szakosodásának gondolata rejlik mögötte. Először a háború során hivatkozik rá Kosztolányi. Akkor az uszító részvételt követelő Rákosi-ékkal szemben (*Levél Ignotushoz.* Nyugat. 1915. I. 273.), később a *homo aestheticus* több irányba is elhatároló eszméjének válik alapjává. Eszerint századunkban már a politika is szaktudományvá vált, akár a vegyészet. Ezért „egy politikus költő oly neveltséges, mint egy vegyész-költő, vagy egy kohász-költő. Honnan tudja ő, hogy melyik irányba kell haladnunk, honnan veszi a jogot, hogy beleártsa magát olyan dolgokba, amelyhez szaktudás, emberismeret kell, olyan képességek, amelyhez egy kortes sokkal jobban ért, mint ő. Legjobb esetben általános szölamokat ismételhet, mint egy néptribun. Elismerem, voltak nagy politikus költők. De csak a múltban, abban az időben, amikor politika és művészet még nem rétegződött el egymástól, s Tyrteus lángoló vezércikkeket lantolt”. (Somlyó Zoltán: *Négyszemközt Kosztolányi Dezsővel.* Literatura. 1927. IX. 307—309., Vö. *Lenni* . . . 252.) Az ihlet természetéről, az alkat és az ösztönök elhatároló hatalmáról vallott ismerős gondolatok úgy módosítják ezt a gondolatot, hogy Kosztolányi is elismeri, a jelenben is, a politikus költészet lehetőségét, ha azt a gyerekkorban felhalmozódott élmények, tehát a spontánul feltörő ihletek termik. Úgy véli azonban, hogy ennek ideje akkor jön majd el, ha a húszas évek inségeiben felnőtt gyerekek nemzedéke veszi át a békében felnőttek helyét. (*Ábécé.* 57. — Ilyen értelemben nyilatkozik egyik Literatúrának adott interjúban is. Rónai Mária: *Kosztolányi Dezső beszél önmagáról.* L. 1935. VI. 1. 161—164.)

Ha meggondoljuk, hogy József Attila, Illyés Gyula már ismert költők e teória kibontakozásakor, s hogy a harmincas években világszerte megújul a politikus költészet — Kosztolányi okoskodását az irodalomtörténet felől tévesnek lehet mondanunk. Egy nagy író azonban tévedéseiben sem lehet annyira felületes, hogy eszméinek belső logikája, összefüggése saját gyakorlatával és pályájának menetével ne rejtene értékes tanulságokat. Ezúttal is így van. A *homo aestheticus* eszméje nem a régi csirák immanens kifejléseként, nem a gondolat önnemző buzgalma révén, hanem helyzet és jellem kényszerei folytán formálódott egyre kihívóbbá. Akkor, amikor a *homo politicus*, a Pardon miatti bukása folytán, minden jószándéka ellenére, lehetetlenné vált. Ha részt vett a Vörösmarty Akadémia felélesztésének kísérletében, ha az irodalom égető gondjairól nyilatkozott, ha szerepet vállalt a Pen munkájában vagy a nyelv-művelésben, balról és jobbról azonnal fejére olvasták, hogy közszereplésre mennyire alkalmatlan. Regényeit viszont minden oldalon nagy elismerés fogadta, s költői rangjának állandó és határozott emelkedése közepette arra az eredményre kellett jutnia, hogy nem őbenne, hanem a politikában van a hiba. S ebben igaza is lehetett volna, ha a tehetsége iránt leginkább értetlen, s az azonosulást türelmetlen agresszivitással követelő politikával, ill. politikussal fordult volna szembe. Ő azonban a „vérengző pártok” gyűjtőfogalmával illetve s utasította el újságíró ellenfeleit, s nyíltan azokkal fordult szembe, akikre az újságírók hivatkoztak, akik a vállalás, az azonosulás példái voltak.

Mindenekelőtt Adyval. S ez a pör nemcsak része a *homo aestheticus* megképződése felé vivő folyamatnak, hanem kulcsfontosságú láncszem. Nemcsak következmény, de nagyjelentőségű fejlemények indítéka is, a messzire kiható alapmotívumok egyike. Megkülönböztetett figyelmet érdemelne tehát. Hely híján itt mindössze annyit mondhatunk róla, hogy ez az *Írástudatlanok áruháza* címen s *Különvélemény Ady Endréről* alcímmel a Toll hírhedt Ady-ankétjának vita-indítójaként 1929. júl. 7-én megjelent vitairat mind politikailag, tehát a jobbák összefogása szempontjából, mind esztétikailag elhibázott állásfoglalás volt. Jóllehet igaz, hogy Ady művének a jobboldal felől való kisajátítása 1929-ben valóságos veszély volt, de más helyen majd módunk lesz tüzetesen bizonyítani, hogy ez az Ady jegyében zajló eszmélkedés igen sokféle

szándékot fogott a medrébe. Sok jót is, melyekben Ady társadalmi programja határozta meg a vonzalom jellegét. S hogy ez a program és a mű elkülönüljön a fajvédő buzgalmaktól, annak ügyében már 1928-ban elkezdődött egy jó irányú pör. (*Ifjú szívekben élek*. Századunk 1928. 505—7.; Komlós Aladár: *Fajvédő volt-e Ady Endre?* Századunk 1929. 308—12.) A baloldal írástudóit sok minden nyugtalanította, de azt a Századunktól a Népszaváig (*Szabó Dezső előadása a demokráciáról*. Népszava 1928. máj. 20.) mindenütt észrevették, hogy amikor a Híd által mozgósított fiatalok, a Bartha Miklós Társaság és más szervezetek Ady politikáját eszménnyé avatták, a forrongásba az érés olyan kovásza került, amelynek ereje föléje nőhetett a pillanatnak, a ködös programoknak, s a mű logikája szerint dolgozhatott a fogékony lelkekben. Ahogy József Attilában is dolgozott. A népdal, a faluismeret s Ady messianizmusa nála később egy kristálytisza szemlélet rendjébe forrt, *de arra, ami kiforrt, valahol szert kellett tennie*. Az Ady-élmény ilyen gazdag forrásként kínálta életre szóló erejét a kurzus benuátlásából lábaló fiatal értelmiségnek. A mohóság, amellyel magát ez a fiatalság — a Bartha Miklós Társaságtól a Sarlóig és az Erdélyi Helikonig — Ady művére vetette, egy létében megingott nemzet megváltás-vágyát is tartalmazta, s az ilyen kultusz önkéntelenül is biblikus szimbolikához folyamodik. De aki ért a közösségek nyelvén, tudja — ahogy az igencsak világos fejű Ignotus Bécsből is látta (Toll 1929. aug. 4.) —, hogy ebben a szimbolikában 1929 táján a társadalomjobbítás igénye, a termékeny emberi és nemzeti ráutaltság volt a fontos.

Kosztolányi ezt az igen összetett folyamatot félreértésként, egy csalárd és alacsony propaganda fejleményeként értelmezte, s a sznobok és kortesek részeg Ady-imádatává bélyegezte. S nem áll, hogy ez a megbélyegzés csak jobbra sújtott. Ady radikális híveit éppúgy érintette. De ennél fontosabb, hogy *egyikkel sem Adyért perelt, hanem Ady rovására*. A harminc-negyven vers, aminek értékét ócsárlásai után elismerte, kétséges elismerés: Vörösmartyhoz vagy Berzsenyihez általuk sem érhet fel Kosztolányi Adyja.

Merő félreértés tehát e felszólalást csupán az Ady körüli felhajtás ellen irányuló támadásként értelmezni. Nem is pamflet, hanem megfontolt, a tárgyilagosság igényével alkotott, szakszerűen és elmésen operáló, taktikailag mesterien felépített vitairat. S nem egy alkalom, egy múlt indulat műve, előzményeit az Adyra vonatkozó korábbi Kosztolányi-írásokból is ki lehet hámozni. Egy másfajta költői jellem önvédelmének törvényszerű, eltervelt hadmozdulata volt ez. Ha a személyes feltékenység is szerepet játszott benne, hát csak úgy, amint Kardos László írta: átlényegülten, „izlésdiszpozícióvá” nemesedett alakban. (*Vázlatok, esszék, kritikák*. Bp. 1959. 188.) Ezért olyan dinamikus, s ezért következetes a tévedéseiben is.

Mert tévedett, csak tévedhetett, amikor Ady magasrendű politikusságát a *homo aestheticus* idegenségével mérte, amikor Ady többrétű szimbólumait a maga áttetsző világosságával, elementáris indulatait a maga könnyed mámorával. Tévedett, amikor lomposágnak nézte a robusztusságot, zagyva messianizmusnak a küldetés-kényszer és a küldetés-tudat ihleteit. Hamisított, amikor a költő példátlan mérvű őszinteségét a magánember-Ady (költészetét szolgáló) pózaival zavarta össze, s a sznobok és kortesek Ady-imádatát a jogos és eszméltető népszerűséggel.

Am, ha nagy író ilyen nagyot téved, annak nemcsak ő az oka. Az, hogy régi keletű ellenszenve szemléletté, izléssé, mértékké érhetett, maga is erre vall. Arra, hogy ebben a kor is részes. A bravúros taktikát működtető ihlet nemcsak belülről, kívülről is kapott ösztönzéseket. Kapott az Ady mű pátozását: „sámáni”, „váteszi”, „ázsiai”, bőséget, forróságát mindig idegenül szemlélő literátor-okosság felől, a pör szenzációira ajzott olvasóktól (a Toll ezzel eleve számolt is), de kapott fontosabb forrásokból is.

Arra gondolunk, hogy az Ady által reprezentált magatartást és stílust 1919 után még azok sem tartották folytathatónak, akik valódi jelentősége szerint tisztelték magát a művet. A Móricz Erdélyének Báthoryjában és Bethlenében formát öltö ellentét többé-kevésbé jelképértékű: a tündöklő szertelenséggel szemben a fegyelmezett építkezés, a kétes kimenetelű radikalizmussal szemben a nemzetmentés kisszerűbb, de bizonyosabb útjának vállalása feje-

zódik ki benne. A második nemzedék írói világképe és esztétikája már jórészt a módosult eszmény jegyében formálódott. A forradalmiságot reformtörekvések váltják fel, az egyéniség kultuszát közösségi szándékok, a mágikus, lázas ihleteket természetesebbek, a látomásokat s az áradó érzelmességet életközeli tárgyiasság, a szeszélyt fegyelem vagy annak látszata. A messi-anizmus tovább él ugyan, de pátozának egy része az esszé értelmi műveleteibe tevődik át, vagy a második, harmadik vonalba szorul, s a kétség alkatát is a realitáshoz lazítja, célszerű tervekhez hangolja. Az első nemzedék lobogása és mámore a lehiggadás, a klasszicizálódás fá-zisába érkezik, s a második nemzedék avantgarde-izgalma is rohamosan érleli parancsaihoz a realitás, s a vele mind szívósabban és nyúltabban szembesülő realizmus. Hogy Ady nem foly-tatható, hogy magatartása és stílusa romlandó elemeket is rejt magában, ebben például Németh László és Komlós Aladár között csak indítékaikban és szempontjaikban volt különbség.

Kosztolányi maga is részese volt ennek a folyamatnak, de nem az új irányzatok sodrában haladva, hanem egyre magánosabban, őrizve tehetsége eredendő hajlamait és folytonos tisztulással, magvasodással igazodva érése törvényeihez s a kor igényeihez. Így történhetett, hogy politikai tapasztalatainak konzekvenciáit ugyan másképpen vonta le, mint az írástudók java, de a kétely szálain érintkezett velük. Ebben nemcsak Füst Milán és Karinthy, de Babits is hozzá húzott.

Még szervezesebb folyamatban jutott el az Ady metafizikáját elutasító s a „latin világosság” jegyében ítélkező eszményhez. Nemcsak Ady mitológiájától, de saját korai szimbolizmusától is távolodott e folyamat során. El sohasem szakadt, de — ahogy legutóbb Komlós Aladár is felmérte — az egykori lidérces víziók, a fekete romantika borzongásai felett egyre inkább úrrá lesznek a világosabb fényű ihletek; a ködös, illanó hangulatokon, a szín és hangzás bódulatain a masszív tárgyiasság, a tömörség és egyszerűség. A *máguson*, akinek magát a *Mágiában* még vallotta, a póre valósággal bátran szembesülő realista. (*A szimbolizmus és a magyar líra*. Bp. 1965. 50—58.) Hogy az impresszionizmustól és a szimbolizmustól való elszakadás, a stílus-váltás szükségének Kosztolányi mennyire tudatában volt, regényei és a *Meztelenül* c. kötet versei igen érzékletesen mutatják, de a felismerés elevenségét még közelebbről példázhatja, amit 1928-ban írt Gellért Oszkárrol: „Egy felfűtött regényesség után, mely már mindent más-nak hívott, mint ami — úgy hogy a hasonlított tárgyak nevét rég elfeledtük, csak a hasonlókra emlékeztünk, bátran nevükön nevezted a dolgokat. Meglepetés volt verseidben látni az ilyen egyszerű szavakat: ember, kenyér. — Új, teremtő, izgatott józanság ez, mely megmenti a zsidbadt költészetet a szokványossá vált kötelező láztól.” (*Írók . . .* II. 191. Vö. *Ábécé*. 139.) Az egykori Ibsen—Strindberg- és Wilde-lázra visszatekintő írásokban is szembeötlő ez az elszakadó, elhatároló gesztus. (*Lángelmék*. 130—32., 148.) Esztétikájának alapelveiben sosem fordul el az impresszionista-szimbolista gyakorlatban fogant elvektől, inkább a prózában ilyen konzekvens ez a fordulat s a *Meztelenül* szabadverseiben, tehát a csodákra eszmélő nagy líra előtt, a szárnyas-mámore ihletek apályakor — s bizonyos, hogy az Ady iránti türelmetlenségben ennek a másféle hangoltságnak is szerepe van. A józan szigorra ingerlő szkepszis, a sivárság érzésével terhes közérzet számára a minden titkok, minden csodák szertelen és korlátlan Adyja különösen idegen lehetett. Igen jellemző, hogy a húszas évek regényeiben a láznak és a szerte-lenségnek a sötét és gyilkos Nero a fő képviselője, a miszticizmusnak a hisztériára hajló Novák Hilda s a monomániás Viznyé, az infantilizmusnak pedig a léha Patikárius Jancsi, akik épp e hajlamaik folytán az ártatlan tiszta emberek s a józan és nemes szellem veszét is okozzák. Semmi okunk feltételezni, hogy regényei sötét figuráiban irodalmi irányzatokat is minősített Kosztolányi, de azt igen, hogy a számára elérhetetlen költői mélységeket is, az Adyét bizonyára olyasféle ellenszenvvel nézte, mint sötét figuráit. Némely jelek szerint azt lehetne hinnünk, hogy a diktatúrák kollektív rítusai támasztották benne ezt az ellenszenvet, a „csürhe silányok, /kik csálva csalatva egy jeltre lehullnak /s úgy fintorog arcuk, mint a bolondé.”

A *Marcus Aurelius* c. költemény, ahonnan ez az idézet való, a maga elvont tisztaságával megerősítheti e feltételezést, de a teoretikus Kosztolányi műveleteiben sajnos Ady volt a

„zagyva kelet” elsőrendű példája, s a „zagyva kelet” az emberi kultúra egy egész áramát jelentette: „a latin műveltségen — írja az Ady-pőr közepette Komlós Aladárnak — oly világnézetet értek, mely távol áll a zsidó-keresztény mítikától, a bibliától, mely számomra mindig idegen volt. Ezt természetesen nem fejthettem ki a nyilvánosság előtt.” (Kelt 1929. IX. 16. ItK 1955. 1.) Másutt a német—oros szellem ellentétéként emlegeti a „francia szellemet”, s eszerint az előbbi az egyéniséget „a maga sötét, zavaros” föl nem bontott mélységében hangsúlyozza, az utóbbi „elemzi, taglalja, osztályozza a jelenségeket. Semmit sem tart oly kicsinynek, hogy ne igyekezzék megérteni. Mámora a megértés mámora. Mélysége az egyszerűség és világosság”. (Írók... II. 233.) Jellegzetes képviselőiként La Bruyère-t, Molière-t, Anatole France-t emlegeti (Szinház. 45.), de a legtöbbet s a legélményszerűbb közelségből Jules Romains-t. (I. m. 143—44.)

Feltűnő, hogy az idevágó vallomások mindenikében a „latin szellem” ismert jegyei: az arányérzék, világosság, pontosság s üde könnyedség mellett milyen következetesen emlegeti Kosztolányi a létezés semmis voltának tudatát, a kis dolgok jelentékenységet, a nagyok iránti megvetést, a gúnyban kedvét lelő fölényt, tehát a szkepszis és a relativizmus tövén nőtt adottságokat. A „latin világosság” vonzó stíluseszményét szorosan hozzáköti így a *homo aestheticus* leghamisabb tételéhez, mely tagadja az élethalakító művészet értékét s létjogát. A megvetés, mellyel a „jósokat” s a „boncokat” a *Marcus Aurelius* c. vers költője illeti, az esztéta gyakorlatában a közösségi ihletek igazi költőit sem kíméli. Legkevésbé azokat, akikben a nemzet kultúra alatti múltja s az emberi tudattalan ősrétegei eruptív bőséggel törnek fel. Jogos volt Komlós Aladár többek véleményét kifejező, rosszkedvű gesztusa, mellyel Kosztolányi „latin műveltségét”, mint mértéket elutasította. („Hagyjuk ki a dolgokból a »latin műveltség«-et, erről Kosztolányinak valami titokzatos felfogása lehet”. *Tárguló irodalom*. Bp. 1967. 366.) Jogos, mert ezzel a mértékkel Rimbaud vagy G. Lorca is zavarosnak bizonyulhatna, Dante pártköltőnek, Rilke ködös vajákosnak. Az a „latin szellem”, amit Kosztolányi mértékké avat, a latin kultúrának is csak egyik lehetősége, a magyar költészetben pedig a legtöbbre képesítő hajlamok, az újabban bartókinak nevezett modell értékét tehetné kétségessé. A barbár és a hellén, az ősi és a modern, a szakrális és a profán teremtő összeforrását jelenti ez a modell, s egy nemzet költészetében annál nagyobbak az esélyei, mennél közelebből érzékeli a természeti kultúra és a civilizáció konfliktusát. S ha ez a konfliktus a nemzeti lét fennmaradásának drámai küzdelmeiben jelentkezik, a modellben szükségképpen jutnak uralkodó szerephez a közéleti természetű ihletek s a remény elvének elszánt képviselői, Kosztolányi pontatlan szavaival élve: „a zsidó-keresztény messianizmus”.

Meglehet, hogy irodalmunkat sok lehetőség megvalósításában gátolta is ez a szerep, ill. modell, de ennek révén jutott hatalmas erejű, termékeny ösztönzésekhez is. Ennek révén válhatott életbetöltő és közvéleményalakító erővé, s maradhatott a rögzös és gyöngyöző valóság, valamint olvasóinak közelében. Mikor Kosztolányi lemondott arról, hogy a „bugaci fajvédelem”-től s más általa alacsonynak talált pártérdekektől Ady költészetét elkülönítse, sőt az utóbbit az előbbivel össze is mosta, nemcsak egy nagy hagyománnyal, de a „Különvélemény” idejének legéletrevalóbb áramlataival is szembe került. Igaz, voltak baráti gesztusai, de tény, hogy Móra népiségét jobban szerette és jobban értette, mint a *Barbárokét* vagy Illyés akkori verseit, Kisbéry Jánossal összehasonlíthatatlanul többet törődött, mint József Attilával. S miközben a minden szépséget érteni és becsülni tudó elfogulatlanság példájává képezte magát, a humánus cselekvő védelmének képviselőivel, Nagy Lajossal, H. Mannel szemben a tehetetlenség igazolására vállalkozott.

A „zsidó-keresztény messianizmus” iránti kétség és ellenérzés az Ady-pőr során Kosztolányiban csak megerősödött. Megerősödött és kiegészült a Babits példájában formát öltő morális komolyság terhecskének ingerével. Élete utolsó éveiben szinte megszakítás nélkül zajlik kettejük között a hol tapintatos, hol éles polémia a költészet erkölcsi szerepe, a költő felelőssége, komolysága és a mélység kérdései körül. (E vita dokumentumai: Babits: *Könyvről-könyvre*.

Nyugat 1933. I. 126—126.; Uo. 688—689.; Uo. II. 71—72.; *Kosztolányi*. Uo. 1936. II. 393—401.; — *Kosztolányi: Számadás.; Esti Kornél éneke.*) Kosztolányi ebben a vitában is személyisége anarchikus szeszélyét helyezi szembe a hit és a felelősség babitsi elveivel. S nem ötletszerűen, nem szeszélyesen, hanem egy átgondolt meggyőződés fedezetével. Az Ady-pőr során agyonsebzett költőben a remény és a csőd 1929—31 egymást követő eseményei láttán ugyanis az a korábbi gondolat, hogy a világalakítás hite öncsalás, képviselői e csalás ellentétes végleteibe hajszolva csak gyötrik az emberiséget, szilárd alakot öltött, szemléletté ülepedett. A szépírói munka emberi értelmét nem vonhatván kétségbe, el kellett határolni ettől a „csalás”-tól. A *homo aestheticus* fogalma köré épített szellemes konstrukciónak éppen ez a lényege: a közéleti cselekvés értelmetlenségéről s az írói munka értelméről vallott meggyőződés könnyed összeházasítása.

Eszerint „a *homo moralis* a kor divatos nagysága — el akarja osztatni a földi javakat, ki akarja elégíteni az összes mohó igényeket, de nem sikerül neki, szigorú törvényeket hoz, háborúkat indít, gyilkoltat és akasztat az erkölcs nevében, hol azt parancsolja, hogy adjuk oda kabátunkat az erkölcs nevében, hol pedig azt, hogy húzzuk le mások kabátját, szintén az erkölcs nevében, állandóan rendelkezik, önsanyargatást, munkát, fáradságot követel tőlünk, állandóan boldogságot ígér nekünk, de mindig csak egy távoli időpontban, sohasem a jelenben. Vele szemben nem a *homo immoralis* áll, nem az erkölcstelen ember, mert nincs módunk eldönteni, hogy a létharcban ki az erkölcsös és ki az erkölcstelen, hanem a *homo aestheticus*, aki a tiszta boldogságot már megtalálta a szemléletben, az a legmagasabb rangú ember, aki a lélekben birtokolja a világot, akinek nincs szüksége közvetítőkre, aki magában is teljes egész, akinek erkölcsa a szépség”. (*Ábécé*. 21.; Vö. *Írók* . . . II. 338—339.)

Ebben az elméletben s a vele egykorú elméletekben (elsősorban az *Írói bátorság* címen 1932-ben közzétett Arany-esszében s a háborúról való nyilatkozatában) az a legszembeötlőbb, hogy a cselekvés iránti kétség itt már támadó, manifesztáló jellegű. Ez is a 29—32 közötti események fejleménye. Korábban ha kiábrándultságáról beszélt, szavait keserűség hatotta át. Fájtalta, „ijedelmesnek” érezte a bomlást, a szilárd értékrendet adó, mindent átfogó és elrendező „élő világnézet” hiányát. (*Ábécé*. 204—205.) Annak hangsúlyozását érezte fontosnak, hogy az „igazán nagyoknak vannak korlátjaik”. (*Lángelmék*. 81.) S ennek hiányát: az iránytalanságot, a tétováságot veszteségként élte át. (I. m. 136.) Az élő világnézet elvesztésének súlyosabb fejleményei: a dolgok sokarcúságának ürügyén konstruált relativizmus: annak tagadása, hogy meg lehet ítélni, a létharcba nekinek van igaza, a vélemény gátlástalan megváltoztathatóságának elve a húszas évek elején még korántsem vonzó Kosztolányi számára. Ha szóhoz juttatja, például Seneca ábrázolásában, hát megterheli azzal a bűnnel is, tehát bírálatlaltal, ami Nero szörnyű tettei miatt Seneca fejére száll. Aki Novák tanár új és alacsony környezetének konfliktusában, Édes Anna és Vizek „létharcában” olyan csálhatatlanul tudta, hogy kinek van igaza (hiszen a több emberség a regény világában egyúttal — akaratlanul is — nagyobb igazságot is jelent), annak tudnia kellett, mi a jó és mi a rossz.

S tudta ezt a harmincas évek írója: a *Tengerszem* s a *Számadás* szerzője is, de közéleti-politikai kudarcai, a valóban hitvány politikák látványa s veszedelmesebbek sejtelve arra készítette, hogy a szépírói alkotásokban érvényesülő mértéket és emberséget az élet más szféráinak hasonló értékeitől élesen elhatárolja. Annyira élesen és tüntetően, hogy „gyermeki” következetlenségéhez képest s műveinek gazdagságához mérten akár dogmatikusnak is mondhatnók ezt az elméletet. S ez fontos jellegzetessége. Ebben fejeződik ki az, hogy dac munkál benne, a sérült gyermek érzékenysége, aki érezvén a műveiben formát öltő emberség értékét, politikai gyengeségeiért a politika minden változatától függetlennek deklarálja magát. Holott ő is tudott olyan politikáról és politikusról (*Lenni vagy nem lenni* című Széchenyi-esszéje a koronatanú), akiben a humánus és a nemzet iránti felelősség nem volt kisebb, mint bármely szépíróban.

Szükség ez az elmélet Kosztolányi szerepeihez képest is, hiszen tudjuk, hogy nem volt mereven apolitikus. Elefántcsont-tornya nem volt sohasem olyan magas, hogy belőle leszállni nehezére

essen. Th. Gautier-től, Flaubert-től, Baudelaire-től, Mallarmé-től, akik a szépségnek mindent alárendeltek, ebben igencsak különbözött. S a kor parancsa is más volt. Olyan időben áltatta magát a teljes függetlenség programjával, amikor emberség és művészet csak koncentrált, intézményes önvédelem révén remélhette léte fennmaradását. S amikor ennek az önvédelemnek némi esélye még volt is.

Később ezek a lehetőségek nagyon összezsugorodtak, s ekkor a diktatúrák kibontakozásakor többen, különösen a Nyugat „harmadik nemzedéke” közeledni kezdett Kosztolányihoz. S nemcsak a szépiróhoz. A harmincas évek végén, majd később ismét a teoretikus körül is oldódott az idegenség. Hogy mikor, miért, itt nem adható elő. Témánk amúgy is Kosztolányi esztétikája, jelen összefüggésben pedig a *homo aestheticus* elmélete. S az iránta időnként megújuló figyelem és vonzalom is itt csak azért fontos, mert életrevaló tartalmakra figyelmeztet. Nevezetesen arra, hogy ebben az elméletben a művészi önkifejezés, a művészi teremtés érdekei is kifejeződnek. A műalkotásé, amelyet Baudelaire-től Kássáig sokan vallottak a politikai és morális cselekvésnél teljesebb emberi megnyilatkozásnak. A szép mű, amely kizárja a megcsalást, a meddő áldozatokkal járó veszteségeket, a cselekvés kockázatait, de a maga törvényei szerint minden jó és nemes szándékot kifejezhet. S ez azt is jelenti, hogy amit így kifejez, annak hitele bizonyosabb, mert a szépség fedezi. Ez tükröződik a befejezettség, az érték evidenciájának hangsúlyozásában is. A jó itt már kipróbáltan, az alkotás szervezetébe szöttek, a kész mű sikere által szavatoltan lép elénk. Ez a gondolatmenet, amely nem az erkölcs ellentétéként, hanem azt is magába foglaló értéként képzei el a szépet, mivel az alkotásfolyamat kérdéseit teljesen nyitva hagyja, annak feltételezését is megengedné, hogy a szépség létrejötte világnézet és erkölcs, szándék és korparancs közös műve.

Ha Kosztolányi életművének logikája felől nézzük ezt az elméletet, az életmű felől, amely a maga módján mindig felelni tudott a kor legégetőbb kérdéseire, akkor még jogosabbá válnak az előbbi feltételezések. S ennek alapján azt is meg lehetne kockáztatni, hogy ez a teória közel áll ahhoz a napjainkban is észlelhető törekvéshez, mely a gazdálkodás, a kultúra s a politika munkáját is magára vállaló (mások szerint: kisajátító) magyar irodalmat a maga törvényes határai közé, a maga sajátos terepére igyekszik terelni. Ez a hasonlóság azonban csak részleges, mert a *homo aestheticus* mutatós programjában az írói függetlenség s az esztétikai mérték létjogának védelméhez más értékszférák ezek eszméltető, termékenyítő, olykor elhatározó szerepének gögös alábecsülése társul. S ezzel a *homo aestheticus* alatt azt a bázist rombolja szét Kosztolányi, amelyből a művészet legnagyobb esélye, a teljesség átélésének és kifejezésének képessége ered. Ez az elméleti öncsonkítás már a kultúra szakosodásának gondolatában is kísértett (ahogy a politikus költőt a „kohász-költő”-vel egy lapra helyezte, úgy a pszichológiát is elhatárolhatta volna a költőtől), hiszen a művészeteket századunkban éppen az a képesség juttatta kivételes szerephez, hogy a világ, a dolgok s a kultúra átfoghatatlan, s ezért félelmetessé fantomizálódó zürzavarát még mágius egységbe tudja fogni. Kifejeződött ez századunk elején az erkölcs és művészet kapcsolatáról zajlott vitákban is. Az a meggyőződés, hogy a nagyság s a társadalom közegében fogant mű, ha igaz, önkéntelenül is a haladást szolgálja. (Jászi Oszkár: *Művészet és erkölcs*. Bp. 1904. Az említett vitákról részletesebben ír Komlós Aladár: *Gyulaitól a marxista kritikáig* c. könyvében. Bp. 1966. 260–86.) És a maga módján Kosztolányi is kivételes lehetőségnek vallotta azt, hogy az író „élő viszonyban van az egész élettel”, s hogy a költő „az élet egész gazdagságában él és gondolkodik”. (*Ábécé*. 121., *Írók* . . . I. 343.) Természetes ez, hiszen a szemléletét oly sokban meghatározó szimbolizmusnak is az ember és a világ mágius egységének megsejtése és érzetése volt az álma.

Az írói függetlenség védelmére tehát, bár kínál érveket, dialektikátlansága folytán nem alkalmas a *homo aestheticus* teóriája, s hiánytalanul a Kosztolányi-mű érdekei sem fejeződnek ki benne. Persze a szépiró és a teoretikus között azért ennek ellenére sincs szakadék. Egyrészt azért, mert mikor kiélezett gondolatait Esti Kornél szájába adja, a játékos, ferde beállítás s a karikírozó túlzások révén komolyságukat is oldja. Másrészt azért, mert elmélkedéseiben sem

következetes. Elszórt nyilatkozataiból, spontán megnyilatkozásaiból — melyek egy részét a szervesség eszményéről szólva idéztük is —, ha hely lenne, összeróhatnánk itt is azt a hidat, amely a szépirót a teoretikussal összeköti.

A kép azonban így is töredékes lenne, és több ellentmondást is tartalmazna, mint amennyit igazi teóriák eltűrhetnek. De jellem és tehetség ellentmondásait így tükröznék hitelesen. Egy tehetségét, amely érezte és kifejezte kora minden fontos gondját, s a jellemét, mely ezek közéleti képviselőiben többször gyengének bizonyult. Az egyéniséget, aki teljes függetlenségre vágyott, de tudott és hajlandó volt alkalmazkodni is. Természetesen abban a nemesebb értelemben, ahogy igazi tehetség alkalmazkodik: eleve számolva a kényszerekkel, hajlik, hogy útköznie ne kelljen.

Ferenc Kiss

KOSZTOLÁNYI L'ESTHÈTE

Dans le cas de Kosztolányi aussi, l'esthétique qu'on peut déduire de ses oeuvres et celle qu'on peut composer d'après ses réflexions, sont très proches l'une à l'autre, mais elles ne sont pourtant pas identiques. La première est plus riche que la dernière. Cette fois-ci nous parlons de cette dernière qui, malgré qu'elle ne se soit jamais distillée en un système, et que l'essentiel et l'occasionnel se mêlent en elle d'une manière capricieuse, a pourtant des caractéristiques faciles à saisir. Son fondement philosophique est la conviction que la vie était passagère et que c'est l'art qui est l'unique consolation contre le néant. C'est l'art d'écrire qui nous soustrait au temps et qui recrée la vie. Chez nous, c'est Kosztolányi qui a pris conscience, le premier, des tendances antihumaines du régime de vie de la société moderne et qui a considéré l'art comme le moyen d'appeler contre ces tendances-là. En face de l'éloignement, de l'enfermement, de l'indifférence générale, c'est l'oeuvre exprimant les événements de l'âme infinie qui est devenue la vie, le miracle, la chance de l'être organique. Cette soit qui a découvert les liens entre le moi et l'essence secrète du monde, a trouvé ses intérêts dans l'esthétique du symbolisme. Mais chez Kosztolányi, par suite de son respect pour la vie et de son empirisme, elle a trouvé un équilibre fécond aussi. Son idéal est l'oeuvre qui égale la vie. S'il souligne l'importance de l'instinctivité de la création, la spontanéité, c'est pour défendre les intérêts de la vie originale, du mystère, de l'originalité. C'est pour cela qu'il attribue un grand rôle à l'imprévu et aux nuances aussi. Et il considérait l'oeuvre même qui naît de cette manière, comme un mystère, un miracle qui n'est identique qu'avec elle-même. Il a rejeté la pratique de réduire l'oeuvre à l'idée fondamentale, à un extrait du contenu, et au lieu de tout cela, selon lui, c'est «l'extérieur» de l'oeuvre, son rythme, ses rimes, son organisme linguistique qui est l'essentiel. C'est là qu'il a cherché la signification de l'oeuvre, et ainsi il s'est approché de l'idée de la dialectique du contenu et de la forme. L'essence de son esthétique, l'exigence du caractère organique et sa passion d'analyser les oeuvres en sont aussi les preuves.

Mais, dans cette conception, à cause d'une accentuation à outrance de l'importance du passager et des notes extérieures, les motifs plus profonds et plus constants ne peuvent pas s'exprimer, ni les intérêts fondamentaux de la personnalité: ses affaires, ses sujets, et la lutte acharnée et permanente pour la forme. Et cela parce que Kosztolányi ne croyait pas aux idées de pouvoir transformer la vérité institutionnellement. Plus tard, après ses échecs politiques et ayant vu les signes sinistres de la vie politique, il a fait de son incrédulité triste une sorte d'autodéfense. Son attaque contre Ady en 1929 et plus tard le modèle de l'*homo aestheticus* sont les documents de cette lutte. La première est une prise de position erronée du point de vue de politique aussi bien que d'esthétique. Mais le dernier est aussi erroné quand il juge la politique et la morale d'après les politiciens médiocres et quand il l'exclut de l'art comme un métier à part. Avec cela, il restreint la possibilité la plus grande de l'art, la chance de la plénitude. Mais, outre cela, les intérêts de l'artiste pour se réaliser soi-même s'expriment aussi dans ce modèle. Les intérêts de l'artiste qui, dans ses romans et dans ses nouvelles sait très bien ce que c'est que le bon et le mauvais. La théorie ne l'exprime que partiellement, mais si nous tenons compte de ses déclarations éparées aussi, cet arc fragmentaire correspond déjà à maints points à la nature de l'oeuvre de l'homme de lettres.