

## EGY STÍLUSTÖRTÉNETI VIZSGÁLÓDÁS NÉHÁNY TANULSÁGA

*A XX. század első fele magyar költészeti termésének áttekintése alapján*

A kiemelt időszak élén — a századelőn — a szecesszió állt: a magát utoljára stílusnak hirdető művészi irányzat, mely az irodalmon kívül a képzőművészetekben és a zenében éppúgy jelen volt, mint az építőművészetben, vagy — nem is utolsó sorban — az iparművészetben. Az időszak befejezésének idején — a század közepén túljutva — a vizsgált termés kiérlelését követő években kezdtek alakulni a különböző művészetek területein azok a változások, melyeket majd — alakuló filozófiai nézetek rokon jegyeit is figyelembe véve — megint közös elnevezés alatt kísérel meg egységbe fogni egyfajta szakmai rendszerezés. (A „klasszikus”, majd az „avantgárd modernség” nagy hulláma után a „posztmodern” irányzatról szólva.) Nem volt tehát teljesen véletlenszerű az időbeli kímetszés. Akkor sem bizonyul ilyennek, ha jobban odafigyelünk a határainkon messze kívüleső összefüggések hálózatára, hazai és „kelet-európai” viszonylatban azonban jellegzetesen történelmi időtényezőkre is hivatkozhatunk, amikor róluk szólunk. Olyan művek adták kutatásunk első darabjait — illetve ezek csoportjait —, melyek még az úgynevezett békeévekben íródtak — azokban, amelyek közvetlenül előzték meg az első világháborút és a vele fölérősödő radikális társadalmi törekvéseket — az utolsó darabok ezzel szemben abból az időszakból származnak, melyekben már megindult a két világháborút követően kialakult, magát szocialistának mondó társadalmi rendszer (illetve az ilyen rendszerek) bomlása.

Milyen tanulságok levonására adhat indíttatást ez az anyag?

A tétovázások állapotából elmozdító első lépéseket talán valamilyen kettős tagadásnak a jegyében lehet a legnyugodtabban megtenni.

Annyit ugyanis mindenképpen elmondhatunk, hogy sem belső összefüggéseket nélkülözőnek nem mutatkozik az anyag, sem külső okok nem teszik teljesen lehetetlenné annak áttekintését: lassan elénk rajzolódnak benne olyan vonalak illetve láncolatok, melyek működő, többé-kevésbé meghatározható törvényekre engednek következtetni.

Ezek sorában a különböző stílusirányzatok említése — már a stílusvizsgálatok hagyományosságára hivatkozva is — kaphatja az első helyet.

A „stílus” szó használatának rendkívüli és nem is mindig tudatosított sokfélesége ugyanakkor szükségessé teszi, hogy megálljunk ennek kimondásakor. Az egyik angol nagyszótárban elkülönített közel harminc értelmezés-változatból a *történelmi* változások megkülönböztetését célzó szakmai szóhasználatok ugyan csak valamivel kevesebbet ismerhetnek el a magukénak, mégsem csoda, ha egy pontos fogalomhasználatra törekvő kutató arra érezte magát indítva, hogy szakmája jeles szerzőinek a „stílus” szót használó munkáit letéve kijelentse: „Nem csoda, hogy a szóhasználat ... bizonytalanságában, sőt ellentmondásosságában helyell-közzei kétségbe vonják, hogy a 'stílus' szó egyáltalán nyerhet-e értelmes felhasználást tudományos szövegekben.”<sup>1</sup> Nem minősíthető tehát merő fontoskodásnak, ha valaki — mintegy „használati utasítást” adva — hozzávetőlegesen meghatározza, értelmezi saját szóhasználatát — anélkül, hogy ezt kíváná azután másokra (egyedül helyesként) ráerőltetni.

<sup>1</sup> J. ANDEREGG, *Literaturwissenschaftliche Stiltheorie*. Göttingen, 1977. 9.

Először is kimondást kíván ezek szerint itt az, hogy történeti értelemben véve (időbeli különbségek megjelölésére használva) a szót a továbbiakban szemlélet- és magatartásformáknak részben külső körülmények változásától is meghatározott különböző művészi megnyilatkozástípusait nevezzük stílusoknak. Figyelembe véve a rendszerezésnél a különböző időszakok által mintegy „kínált” művészi témák, *alapelemek*, szemléletalakító *gondolkodásmódok* és különböző természetű *alkotástechnikai* eljárások közti művészi választások eredményeit — föltéve, hogy ezek kimutathatók legalább két-három jelentős, kortársaikra hatni tudó művésznak a munkásságában.

Az „elemek” közé számíthatók itt az irodalom esetében a „preferált” (valamilyen vonzódásoknak illetve hatáskeltési szándékoknak a következtében az átlagnál gyakrabban használt) szavak és szószervezetek; az „alkotástechnikai eljárások” közé a mondat-, a strófa- vagy akár az időskiszerkesztés sajátosságai, vagy pl. a ritmusteremtés különböző módjai. (Beleértve ebbe a hangzás különböző tényezőin túl a gondolatritmus esetleges kialakítását, a mondatyszerkesztésből, a belső képek vagy értékváltozások szabályosságai-iból kialakítható rendszereket is.) Mással az a lehetséges tényező legszélesebb skáláját figyelembe vevő eljárás látszik indokoltnak — arra a megfontolásra alapozva, hogy a különböző szemlélet- illetve magatartásváltozások (kisebb vagy nagyobb mértékben) mindezek összességében tudják éreztetni a maguk hatását.

Indokolt ehhez — más vonatkozásban — azt is hozzátenni, hogy a végzett stílusvizsgálatok elsősorban *leíró* célzatúak voltak. Abból az elvből kiindulva, hogy a különböző stílusok (stílusirányok) között semmi okunk nincs eleve értékrendet föltételeznünk: legfőljebb történeti tényezőként vehető utólag visszatekintve számba, hogy az egyikben esetleg több érték született, mint amennyi a másikban.

Térjünk most már rá ezeknek a leíró vizsgálatoknak a rövid összegezésére. — Azt remélve, hogy ennek alapján majd néhány általánosabb érvényű megállapításra is lehetőség nyílik.<sup>2</sup>

A szimbolizmus szerepe — mint ismeretes — igen nagy a század első két évtizedében, elsősorban költészetünk területén. Adynál viszonylag hosszú időn át érvényesült meghatározó erővel ez az irány, főként az első évtized derekától kb. 1910-ig. A legértékesebbek közt számon tartott darabok túlnyomó többségükben vagy legalábbis nagyobb részükben ide sorolhatók, de még az 1914-ből való, a kiemelkedő versek közé számító *Az eltévedt lovasban* is uralkodik ennek a szerepe. Nem ritkán újulnak meg eközben a romantika némely elemei: titokzatos lények által lakott különös várak, holdfényvel beezüdtözött rémalakok, ködülte tájakon kísértő ősök látványai válnak így titkos másodjelentések hordozóivá, anélkül, hogy ez művészi zavart okozna. — Legfőljebb az újszerűség varázsához ad ilyenkor különös fénytörést a nyilvánvaló régiesség patinája. Más változatban mutatkozott meg a szimbolizmus — illetve bizonyos szimboliztikuság — Babitsnál (pl. a *Vakok a hídon*, a *Fekete ország*, a *Sunt lacrimae rerum* vagy a *Régi szálloda* soraiban); nem teljes egyértelműséggel és viszonylag ritkán. Kosztolányi költészetének háború előtti évtizedeiben is érvényesült ez a szemlélet- illetve alkotásmód (pl. *Régi vidéki ház*, *Az óra áll*), a szinesztéziák alkalmazásával egyidejű másodjelentés-sugallás viszont az *Őszi koncert* sorain túl *A szegény kisgyermek panaszainak* számos darabjában

<sup>2</sup>Maga a tüzesebb leírás részben későbbi folyamat. Részben már közzétett, részben kéziratban elkészült anyagként a következőkre lehet hivatkozni: TAMÁS Attila, *Huszádi századi stílusproblémákról a Radnóti-életmű kapcsán*. It 1972. 620–635; Uő., *Klasszicizáló törekvések századunk magyar költészetében*. ItK 1985. 639–649; Uő., *Tóth Árpád és a századeleji stílusirányzatok*. ItK 1986. 393–397; Uő., *Stílustörténet és műtipológia* (Tanulmányok a XX. századi magyar irodalomról) *Studia Litteraria* (Red. I. BITSKEY et A. TAMÁS) XXVII. Debrecen, 1989. — DOBOS István, *A magyar századforduló novellatípusai* (Bölcsészdoktori értekezés, Debrecen, 1988); FÜLÖP László, *Emberkép és lélekrajz* (Fejezetek a huszádi századi magyar regény történetéből) Kézirat.

is fölismerhető — kevésbé filozofikus jelleggel. <sup>3</sup> (Későbbi remekei egynémelyikében is megjelent még belőle valamennyi — például a *Szeptemberi áhítat* megfejthetetlen üzenetek hordozóiként megjelenő jelenségegyüttesében — anélkül azonban, hogy ezáltal uralomra is jutott volna.) A többi nyugatosnál viszont inkább csak szerényebb szerephez jutott ez az irány, a verseket színező-áryaló tényezőként.

Az impresszionizmusnak úgyszólván az egészéről az utóbbiakhoz hasonló megállapításokra kellett jutnunk. Úgyszólván kivételként vehetjük csak számba — korábban elterjedt vélekedésektől eltérni kényszerülve — Tóth Árpád remekét, a *Körúti hajnalt*, melyet valóban csaknem egészében a pillanat egyedi, mulékony varázsú színekáprázata tölt be. (Még itt is fontos szerep jut azonban a pillanat benyomásait élesen elhatároló tér- és időbeli „keret”-nek: a maga sivár tűzfalainak szegényes szürkeségben megjelenő álmos viceházmestereinek és „józan robot”-ba vívő csikorgó járműveinek korántsem impresszionista arculatával. Hiszen az egyetlen perc varázsát éppen az teszi itt annyira lenyűgözővé, hogy merőben másszerű környezetben szikrázik föl. Az impresszionizmusra nagy mértékben jellemző szerkezetlazítás helyén itt tehát úgyszólván drámai építkezést találunk.)

Az impresszionisztikus hangulatosság, a könnyed hangulatiság, lágy tónusosság vagy éppen az eleven színgazdagság máskülönbön gyakori a kor magyar irodalmában. Főként a prózában — Kaffka Margit, Kosztolányi Dezső, Szomorj Dezső és mások munkáinak egy részében —, de például Kosztolányinak, Juhász Gyulának vagy Adyknak a költészetében is. Azokról a jelentősebb költői művekről azonban, melyeket korábban a maguk egészében az impresszionizmushoz soroltak a szakmai hivatkozások, többnyire már kiderítették a kutatások, hogy besorolásuk tévedésen alapult. (Pl. Babits: *Messze, messze*, Kosztolányi: *Mostan színes tintákról álmodom*, Juhász: *Magyar táj, magyar ecsettel*. Itt majd a romantikus elvagyodás, majd a szürkeség ellenében feltámadó színesség-igény jelentkezik, éppenséggel széles ecsetkezelést alkalmazva — inkább a szecesszió egy részére jellemzően. — Más tekintetben: a pillanatnyiség kiemelésével mutatnak impresszionista sajátosságokat az olyan versek, mint Kosztolányi *Francia lánya* vagy József Attila *Kultúrája*; ezekben sem ismerhetünk azonban „tisztá” esetekre, más irányzatok által érintetlenül hagyott művekre.)

Ez a stílusirány a festészetben és talán még a zenén kívül, önnön természetéből adódóan, inkább csak *módosító* — a szerkezetet vagy a felszínt fellazító, ezt árnyaló — mint amennyire *meghatározó* tényezőként tud érvényesülni az egyes művekben. A pillanat benyomásai iránti fogékonyság felfokozódása éppoly kevésbé alkalmas ugyanis arra, hogy több művészetben (vagy legalább műfajoknak a sokaságában) váljék az alkotási folyamat egészének irányítójává, mint később például az egyébként merőben más természetű kubista térszemlélet, a száraz tárgyilagosság vagy — mondjuk — a lét abszurdításának átélése.

A szecesszió és a szimbolizmus viszont nem ritkán került egymással részleges vagy úgyszólván teljes átfedésbe. Alkalmanként még impresszionista sajátosságokat is asszimilálva. Ezért is lehet bizonyos létjogosultsága a Király István által alkotott „esztétizáló modernség” gyűjtőnévnek<sup>4</sup> — annak ellenére, hogy ez a kategória a fejlődésvonalak tüzetesebb nyomon követését már akadályozza a maga túlzott általánosításával. A józan tapasztalás által megfoghatatlan, érzéki területek egybeomlásával észlelhető titkok, a szellemi arculatú másodjelentések megsejtetése és az élvezet kifinomultság kultusza valóban szételemezhetetlenül egynek tud mutatkozni egy-egy műben. (A festészetben

<sup>3</sup> RÁBA György, *Babits Mihály költészete (1903–1920)*. 1981. — Vö. majd az impresszionizmusról mondottakkal is; KELEMEN Péter, *Szimbolista versszerkezetek Kosztolányi első korszakában*. Bp. 1981.

<sup>4</sup> KIRÁLY István, *Ady Endre*. Bp. 1972. 256–294.

ugyanúgy, mint az irodalomban. Akár egy-egy kivételes pillanat — impresszió — iránti fogékonysággal is természetes módon „össze tudnak találkozni”, gondoljunk például a *Párizsban járt az Ősz* ismert soraira.) Mégis világos, hogy nem szükségszerűen egy ez a kettő, hiszen az előbbi sokkal korábban jelentkezik az irodalom fejlődésmenetében, és nemcsak Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Rilke vagy Blok lírájában létezik teljesen függetlenül a szecesszió festészeti, iparművészeti vagy zenei hatásaitól, hanem időnként majd például Ady költészetében is. (A világháborúban írt — hosszú évek „előkészületei” során kiérlelődött — *Az eltévedt lovas* például egyértelműen beletartozik a szimbolizmus vonulatába, noha már elhagyta egyik előzményének, *A magyar Ugaron*nak azokat a jegyeit, melyek azt még a szecesszióval is összefűzték: a gyűrfűző indák, a szerelmesen bódító illatok és a virágkeresés motívumait.) — A szimbolizmus esetében főként a kifejezésre jutó világszemléleti tényezőknél szólhatunk a meghatározó erejéről, míg a szecesszióban a felületi jegyek szembeötlően közös arculata tud egymással sok mindent összekapcsolni; a szimbolista ihletésben így több a „mélység”, míg a szecesszió a maga látványosan egységes felületével átfogóbbnak mutakozó irányzatát tud bontakozni. (Akár lényegi különbségek időleges elleplezésére is vállalkozva. Nem véletlen pl., hogy az építőművészetben néha már az empire-éval rokon dekoratívítás felszíne alatt készülődik a modern konstruktivitás geometrikus egyszerűsége, s a „cifra szűrök”-től, „kényes, büszke pávák”-tól átvett díszes népiesség mélyén néha akár a népi — esetleg éppen az ősi, primitív — kultúrák szellemének éledése is megfigyelhető, noha máskor a felület látványossá, szokatlaná színezésének tényezőjévé, élveteg dekorativitáskultusszá is szimplifikálódhat.) Az irodalom területén ez a két irányzat terjedt el talán a legszelesebb körűen: Ady költészetének későbbi (háború alatti) szakaszából sem lehet kivenni sem az egyiket, sem a másikat anélkül, hogy annak lényegi értékein ne ejtenénk csorbát. (Holott ekkor sok más — régibb és újabb — irányzat is érezteti rajta a hatását.) A kevésbé kiemelkedő lírikusoknak (Somlyó Zoltánnak, Nagy Zoltánnak, Kemény Simonnak és másoknak) a munkásságán túl azonban már inkább csak a fiatal Kosztolányi kevésbé kiforrott verseiben lehet kimutatni a szecessziónak, illetve a szecesszió és a szimbolizmus egybefonódásának a példáit (*Őszi koncert* stb.), míg Babitsnál a nagyobb súlyú darabok közül inkább csak az indázó sorokból bontakozó *Danaidák* és az *Esti kérdés* vehető számításba a példák keresésekor.

Kiemelést érdemel viszont ebből a szempontból — részleges, ún. műnemi eltérése ellenére — Balázs Béla alkotása, a színpadra állítható, mégis inkább képzeletöztönző olvasást vagy zenei-összművészeti megjelenítést kívánó verses mesejáték: *A kékszakállú herceg vára*.

A realizmus, mely a múlt századi költészet területén igazában nem tudott érvényre jutni (csak a klasszicizmus, a romantika és a biedermeier megjelenési formáit módosítva adott fontos, esetenként egyenesen kiemelkedő értékeket) — csak az előbbieknél később: a harmincas évek küszöbén kezdett kibontakozni, s majd főként Illyés Gyula és Szabó Lőrinc ekkortájt átalakuló életművében lett éveken át fontos tényezővé. Anélkül, hogy valamikor is egyeduralkodóra jutott volna. Nagyjából ezzel egyidejűen átmenetileg József Attilánál is jelentkezett, és mintegy két évtizeden át medret is adott értékes versek lazább egymásutánjának (pl. *Tiszazug, Betlehem, Holt vidék*) — anélkül azonban, hogy ez az egymásután valamilyen megszakítatlan áramlattá növekedett-terebélyesedett volna.

Az avantgárd irányzatok némiképp bizonytalan csírázásai már a tízes évek elején is kimutathatók. (A korábbi fejlődésment lassúságát követő felgyorsulás az irányzatok hirtelen egymásba torlódásában is megmutakozik.) Mint ismeretes, elsősorban Kassák Lajosnak a költői munkásságában lettek ezek erőteljesekké, az ő nyomán azonban sok kisebb életműben is feltörnek, helyenként pedig már a *Nyugat* lírikusainál — nem utolsósorban Ady Endre későbbi pályaszakaszán — is mutakoztak közvetlenül velük analóg sajátságok. Az átalakulás általános igényeinek jeleként az „izmusok” közül elsőként színre lépő futurizmus többnyire a *jövő* művészetének tekintette magát,

ilyen rangra tartott igényt. A futurizmustól is tanuló, a tízes évek derekán már tábor is szervező Kassák olyan jelszót írt folyóiratának címodalára, amely ugyancsak az új indulásának utal egyik fontos mozzanatára — egyfajta „aktivizmus”-ra<sup>5</sup> — s hangsúlyozandónak érezte, hogy nem a különböző országokban egymást követően porondra lépő, egymástól eltérő jelszavakat is megfogalmazó csoportosulásoknak akar az egyikéhez vagy a másikához kötődni, inkább ezek közös sajátosságait kívánja vizsgálni változatban továbbalakítani. Ezek a tények is indokolták tehetik, hogy itteni vizsgálódásaink menetében ne fordítsunk különösebben sok energiát arra, hogy sikerüljön az egymástól megannyi részletben eltérő „izmusok” föltehető hatását egymástól elkülöníteni. (Máskülönben is ismeretes, hogy a maguk korában gyakran használták a különböző irányzat-elnevezéseket egymás szinonimáiként — ha nem éppen egymással összekeverve.) A szimbolizmus, az impresszionizmus és a szecesszió „esztétizáló modernség”-ével radikálisan szembeforduló, ezeknél magasabb hőfokra fölhevített, zaklatottabb vagy éppen tépettebb irányzatoknak a „társaságában” inkább csak azok a törekvések kívánhatnak elkülönített említést, amelyekben fölerősödtek az olyan konstruktív szándékok, melyek főleg a verssorok olvastán kialakuló belső látvány vonalainak szilárd rendbe foglalására irányulnak. Ez azonban már talán teljesen külön irányzatnak is tekinthető. (Tehát az expresszionista, az epizódszerű dadaista és a szürrealista hullámmal párhuzamos, illetve azt követően fölerősödő *konstruktivizmusnak* az a része, amelyikre eredeti értelmében is ráillik ez az elnevezés. Azoknak a konstruktív törekvéseknek a kibontakozása, melyeknek egy része már a futurizmuson belül is érvényesült. A képzőművészetekben a kubisták kötötték őket leginkább össze „a többiekkel”, az irodalomban azonban a valóságos kubizmusnak nem lehetett jelentősége: ha találkozunk is a szakirodalomban ezzel a megjelöléssel, legtöbbször téves illetve megtevesztő szóhasználattal van ilyenkor dolgunk.)

Ez a nem teljesen homogén modern — „avantgárd modernségű” — költői fejlődés-vonal időben jobban elnyúlt a korábbiaknál, figyszólván Kassák Lajosnak a haláláig, anélkül, hogy valamelyik belső szakaszát egyértelműen hanyatlásként kellene elkönyvelnünk. Színvonalas írásműveknek mondhatni kivételesen gazdag együttesével találkozhat ennek a fejlődési hullámnak a kutatója: a kisebbek mellett József Attila, Illyés Gyula, Szabó Lőrinc neve a „fő sodor” alkotói közül is számbavételt kíván, és még Babits, Kosztolányi, Radnóti, Vas, Déry, Németh Andor több vagy kevesebb versének megemlézése elől sem lehet erről szólna elzárkózni. Nem kevésbé fontos ugyanakkor az a jólismert tény sem, hogy Kassákot leszámítva mindegyiküknek az esetében rövid időn belül ér véget az az időszak, melyekben az „izmusok”-nak, az avantgárd irányzatoknak a dominanciájáról is szólhatunk. Ez néhány év múlva valami másnak adja át a helyét.

Mindezeknek a mozgásoknak a sorozatában pedig több más irányzat is megjelent.

Majd rejtettebb, majd nyíltabb változatokban érvényre jutottak ezeknek az évtizedeknek a folyamán egyfajta klasszicizálásnak a törekvései is. Nagyobb esztétikai értékek létrehozásában inkább csak a negyvenes évek első felében játszottak ugyan szerepet, jelenlétüket azonban egy négy évtizedre széthúzó időben éreztették. (Elszórtan az egész Babits-életműben jelen vannak — az *In Horatiumtól* kezdve a *Hadjárat a Semmi-be* és az *Egy filozófus halálára* darabjain át *A Jobbak elmaradnak* és a *Zsendül már a tavasz* soráig. Kosztolányinál főként a *Februári ódában* és a *Marcus Aureliusban* jutnak meghatározó jelentőséghez. Az antikizálástól az avantgárdon és az új tárgyiaságon át modern

<sup>5</sup>Deréky Pál rámutat arra, hogy ez inkább csak párhuzamba állítható a *Die Aktion*nak ill. a német aktivizmusnak a programjával, nem mutatja annak hatását. — Pál DERÉKY, *Ungarische Avantgarde-Dichtung in Wien 1920–1926*. (Habilitationssarbeit an der Universität Wien, 1990.)

klassziczálásig jutó Radnóti eklogái közismerten ott vannak az irányzat reprezentánsai között.)

Aligha kétséges, hogy akkor is hiányos lenne a korszakról adott színekpérvázlat, ha a jelenségek változatos együttesén belül nem nyernének kirajzolást a népköltészeti hatások vonulatai is, melyek közül a korábbi már a tízes évek legvégén kezdett jelentkezni. Ezek évtizeden át kimutathatók, nemegyszer legnagyobbjainknak a munkásságában is — noha nem okvetlenül szorosan egymást folytató költemények egymásutánjában.<sup>6</sup> A dalszerűbb, nyugalmasabb, harmonikusabb változatok mellett alakult ki az a disszonánsabb, balladaibb vagy esetleg éppen „ösköltészetibb” típus, mely Weöres Sándor esetében közvetett módon a primitív költészet szemléleti- és kifejezőeszközeinek a felújításához is elvezetett. (Amihez a képzőművészetekben leginkább a kubizmus és a néger plasztika „találkozása” mutatkozik hasonlóan.) Remekművek ugyan csak elvétve keletkeztek ezeknek az áramlatoknak „a fő sodrán belül maradvá” (mint például Sinka *Anyám balladát táncol* című verse), de például Illyés kiemelkedő alkotásai közül az 1950-ben írt *Két kéz* éppoly kevéssé jöhetett volna létre nélkülük, mint bő évtizeddel korábban *A Kacsalábonforgó Vár*, vagy József Attila életművében a *Medvetánc*. (Más-más törekvéseit képviselve illetve folytatva a népiességek.) És majd még az ötvenes évek derekán is hozzájárul ennek az irányznak egyik válfaja ahhoz, hogy más áramlatokkal összetalálkozva magasszintű művészi szintézisek keletkezessenek: elsősorban Juhász Ferenc és Nagy László munkásságának néhány kiemelkedő darabjában.

Önmagában az a tény, hogy fontos életművek, (mint például a Füst Miláné), nehezen elhelyezhetőnek bizonyulnak egy ilyen irányzati „térkép”-nek azokon a területein, amelyeket viszonylag jól körül lehet határolni, nem kívánna nagyobb figyelmet, hiszen az ilyet végeredményben be lehet sorolni a szabályokat ugyan soha nem erősítő, azok létét azonban nem okvetlenül megkérdőjelező kivételek lazább együttesébe. Szembeötlőbb viszont ennél az a körülmény, hogy ha a korszaknak (illetve a többé-kevésbé korszaknak tekinthető, bár nem teljesen zárt egységet határoló *időszak*nak) azokat a költői műveit állítjuk egymás mellé, amelyeket a kutatás — nagyjából összhangban az írói-olvasói-előadóművészi „holdudvar”-ral — a legkiemelkedőbbeknek ismer el, akkor — Ady szimbolizmusának kivételesen gazdag termésén túljutva — az előbb említetthez hasonló nehézséggel találjuk magunkat szemben. A *Hajnali részegség* és a *Szeptemberi áhítat*, az *Ősz és tavasz között* és a *Jónás könyve*, az *Esti sugárkoszorú* és a *Tápai lagzi*, a *Téli éjszaka* és az *Eszmélet*, a *Két kéz* és a *Bartók*, a *Harmadik szimfónia* és a *Reménytelenség könyve*, a *Semmiért Egészen* és a *Tücsökzene* (az előbb említett *Két kéz* vagy a *Medvetánc*) — hogy csak mintegy mutatóba emeljünk ki néhány költői művet a „nagyok” termésének legjavából — éppoly kevéssé reprezentálják az említett irányzatok bármelyikét, mint — hogy most az előbb „viszonylag jól elhelyezhetőnek” mutatózó Ady-életműre tekintsünk futólag vissza — mondjuk az *Emlékezés egy nyár-éjszakára*.

Azt kell tehát megállapítanunk, hogy a vizsgált életművek érett termésének túlnyomó része ellenállni látszik a stílusrendszerzés szándékainak.

Szó sincs azonban itt olyasmiről, mintha ne lehetne — sőt kellene — ezeknek a műveknek az együttesében is észrevenni a felsorolt törekvések jelenlétét. Hiszen például az előbb számbavettek közül a *Hajnali részegség* egyfajta aprólékos — egy csöppet az új tárgyiasságtól is érintett — realizmusnak a szellemében „indít”, innen jut el — mesteri átmenetekkel — egy olyan extázisnak a kifejezéséig, melyben a szecessziótól nehezen elválasztható újromantika mese-szomjúsága az impresszionizmus könnyedségének (és egy lehelletnyi realiztikus ironikusságnak) a „közrejátszása” által tud egymással mintegy érintkezésben maradni — úgy, hogy a záró szakaszban a tényeket tudomásul vevő re-

<sup>6</sup>Részletesebben foglalkozik ezzel az irányzattal POMOGÁTS Béla, *A tárgyias költészetől a mitologizmusig*. Bp. 1981.

alitástudat és az „esztétizáló” transzcendenciasugallás végülis magasrandú egységbe ötvöződjék. (Másszóval a sorok írója az „Elmondanám neked. Ha nem unnád” prózaián mindennapi beszédmodorától s az alvást a „mindennapos agyvérzegénység”-ként megjelölő szikár tényszerűségtől indulva, a csillagok szikrázó fényében „fülsziporkáz”-va megújuló gyermekkori mesevilágba feledkezésig eljutva mondhatni irányt vált: a „szájtátva álltam” egy csöppet csúfolódó-eltávolító mozzanatán át a „tudom, hogy nincsen miben hinned” józanságát, s az „izmaim lazulnak” szinte tudományosan szikár önszemléletét végül a szellemi szférákba visszakapcsoló „úgy érzem, mégis”-sel ellentétezi.) A szecesszió egyik irányzatának gazdag színpompáját hasonlóképp impresszionisztikusan fellazító *Szeptemberi áhítat* is attól lesz nagy művé, hogy nem kevésbé fontos szólamhoz jut benne a halálközelség „pogány igazság”-ával, a „hideg lesz” tényeivel való szembesülés nagyonis józan mozzanata. Az *Esti sugárkoszorú* enyhén preraffaelita éteriségű titokzatossága — a maga könnyedén bódító morbiditásával — hasonlóképpen a reális szemlélet kijózanításával *együtt* lesz magasrandú esztétikai értékek hordozójává. Mint ahogy — merőben más változatban, a maga egységében tehát semmilyen hasonlóságot nem mutatva — az *Elbocsátó szép üzenet*, mely egy mitizáló szemlélet teremtményének semmivé válását, a szimbolizmus misztériumának szertefoszlását tudja kijózanultan tudomásul venni — és illúziótlan kíméletlenséggel tudomásul vettetni. A *Semmiért Egészen* nagy kezdőbetűs szavai — ha visszafogottan is — a szimbolizmus szemléletének továbbélő tényezőiként jelennek meg (annak jelzésével, hogy a mindennapiság jelenségvilágán túli, egyetemes létezésétényezőkre is vonatkoznak), a vers sorait izzító szinte barbár szenvedélyről pedig tudhatjuk, hogy az eredetileg az expresszionizmus hatása nyomán tört felszínre írójában — mindehhez itt megintcsak a realista szemlélet által kifejlesztett, önelemzésre is képes kíméletlen igazmondás társul. A realizmus egyik hajtásaként továbbágzó lélekelemzés precizitása alkot egységet a *Tücsökzene* legjobb részleteiben egy mitikus (mitizáló) szemléletmód megnyilatkozásaival, mikor a „Szép Volt, Isten Volt, Egy Volt a Világ” széjjeltörésének kijózanító megörökítését követően arról tud vallani, hogy bensőjében hogyan — milyen elkülöníthető fokozatokban — tér vissza énje „szigetfénytenger” egyik „fényporszem”-ének minőségében a Kozmosz csodájába. (Leginkább a *Közjáték: az elképzelt halál* c. részben.) A *Nyugat* hagyományainak szellemében író fiatal József Attila még nem kellő erővel próbálkozott — a maga nemében ugyan bravúros szonettkoszorút formálva — *A Kozmosz énekének* megszületésével, hiszen vállalatának nagyságához mérten — még kudarcnak minősíthető. Ahhoz, hogy a téma ihletései valóban remekműveket adjanak eredményül, előbb szét kellett törnie az avantgárd szellemében a hagyományosan szerkesztett verselési kereteket — éppúgy tanulva a szürrealizmust előkészítő Apollinaire nézőpontváltogató világbefogadásának nagyverseitől, mint a színrelépő avantgárd irányzatok nagy festsztávolságú szóképszerkesztésétől, vagy a konstruktív (konstruktivista) törekvések alapját meghatározó mérnöki-geometrikus építkezésétől. (Máskülönbben úttörő értékű kötetekben<sup>7</sup> Bori Imre ismételten „tűlszalad” elérendő valós célján, akkor is, mikor József Attila költészetének nagy részét be próbálja vonni a szürrealizmus fogalomkörébe — semmivel nem lenne azonban kevésbé hibás annak megkísérlése, hogy ugyanezeket a verseket a realizmusnak „adjuk oda”. A *Tiszazug*, a *Holt vidék* vagy a *Bellehém* valóban közeli rokona Illyés markánsan realista *Téli búcsújának*, a *Téli éjszaka* viszont már inkább az *Eszméletnek* vagy a szállongó semmiről és ösztönszublimalásról is valló „*Költőnk és Korá*”-nak a rokona.) Az egyes irányzatok tehát az egymást követő változások menetében korántsem tűnnek el, sokkal inkább mondható el róluk, hogy köl-

<sup>7</sup> BORI Imre, *A szecessziótól a dadáig*. Újvidék, 1969; Uő., *A szürrealizmus ideje*. Újvidék, 1970; Uő., *Az avantgarde apostolai*. Újvidék, 1971.

csönösen át- meg áthatják egymást, a különböző költségevényiségek által meghatározott egyedi változatokat adva eredményül.

Ennek során természetesen a „hivatalosan jegyzett” stílusirányzatokon túl más, de stílussajátságokkal ugyancsak rendelkező másfajta áramlatok is éreztetik időnként a maguk hatását.

Aligha kíván részletesebb indokolást, hogy költészetünk századunkbeli színeképét tekintve miért került már előbb is sor a népiség-népiesség különböző megnyilatkozásainak figyelembe vételére. (Egyik írásában<sup>8</sup> pl. Vas István mutatja ki, hogy a semmi-vel szembeállítás, felbomlással küzdés egyértelműen modern — egyébként bonyolultan konstruktív képépítésű — remekének, az említett „*Költők és Korá*”-nak a dallama joggal mondható népiesnek, hiszen egy a magyar líra vonulatában már régibb időkben is benne élő dalra vezethető vissza. Kiegészíthető lett volna ez magában a József Attila-életműben való vizsgálódással is.) Ha azt tényként kell is elfogadnunk, hogy a környezetet adó Európa lírájában a népi irány nem bonatkozott általános irányzattá, ez — mint tudjuk — nem jelenti azt, hogy népköltészeti hagyományokat felújító törekvések egyetlen nagy európai költőnek sem érvényesültek volna az életművében. (Ismeretes Garcia Lorca vagy Jeszenyin életművének részben népi ihletettsége, akár csak az a körülmény, hogy a zeneművészetben még erősebben érvényesültek evvel rokon törekvések.) Inkább csak az előfordulások viszonylag nagyfokú elszórtsága miatt kell azzal beérnünk, hogy *vonulatok* helyett inkább csak *jelentős színpoltról* szóljunk. Ehhez némiképp hasonlóan van jelen költészetünkben a monumentális képalkotás is — aligha függetlenül az említett konstruktív alkotás igényétől, bizonyára azonban valamilyen ősibb mitizálásnak ekkoriban megújuló szellemétől is ihletve. (Gondolhatunk itt Illyés esetében sok más között olyan — más vonatkozásban már említett — versekre, mint *A Kacsalábonforgó Vár* vagy a *Két kéz*, Adynál pl. *Az Idő rostájában* vagy az *Arat a magyar*, Szabó Lőrincnél a *Grand Hotel Miramonti*; nem hiányzik azonban ez teljesen Weöres lírájából sem. Világviszonylatban — a festészetén kívül — Majakovszkijnál vagy a Whitman-hagyományt követő latin-amerikaiaknál lehet ezzel rokon sajátságokat találni.) Már volt szó róla, hogy a mitizálásnak ugyancsak megvannak a látható érintkezési területei a „népköltészeti”-gel; ezt a későbbi évek Juhász Ferencének és Nagy Lászlójának a költészetén túl részben az Illyés-líra megújulása is mutatja — ami távolabbról egy Th. Mannétól a Marquezéig érő próza-vonulat mítosz-felújításával is párhuzamba állítható. A dolgok „világát” különös érzékletességgel reprezentálni tudó *tárgyak* jelentésének a megragadására Európában a *Képek könyvét* megalkotó — a szimbolizmus egyéni változatát kialakító — Rilke lírája adott példát, módosult változatban viszont leginkább a bő felszázaddal későbbi francia „új regény”, illetve az ún. objektív líra alkotásaiban is megjelentek ezzel rokon törekvések; közöttük — anélkül, hogy ezáltal élő kapcsolatot teremtenek — József Attila költészetének egy része mutat hasonló sajátságokat a magyar irodalomban. (Vö. pl. ilyen részletekkel: „A megtört kövek önnön árnyukon fekszenek. Úgy a helyükön vannak, mint még soha.”)<sup>9</sup>

Az eddig mondottakhoz hozzátartozik még egy futó kitekintés eredménye, mely más tekintetben: műfajok viszonylatában vezet túl az itteni vizsgálódások szorosabb határain. Aligha szükséges tüzesebb analízisre vállalkozni annak kimutatásához, hogy megállapíthatassuk: Pirandello és Brecht, Garcia Lorca és Giraudoux színművei, Joyce, Bunyin, Proust, Solohov, Woolf és Babel prózája — egy fokkal közelebbi, hazai körben: az *Úri muri* és az *Édes Anna*, a *Kiskunhalom* és a *Kakuk Marci*, az *Esti Kornél-novellák* füzére és az *Ábel a rengetegben*, az *Egy polgár vallomásai* és a *Gyász, A befejezelen mon-*

<sup>8</sup> Giusto-rubato. József Attila: *Költők és kora*. Kortárs, 1979. 6. sz. 116–133.

<sup>9</sup> Részletesebben l. TAMÁS Attila, *A tárgyi világ megjelenítése József Attila költészetében*. 1983. Klny. (*L'évocation du monde objectif dans la poésie d'Attila József*. Acta Litteraria 1980. 287–293.)

*dat* és *A hét bagoly* — egymás mellé állítása sem mutatna egyneműbb színeképet. A szükséges különbségtevésekhez illetve csoportosításhoz itt még nagyobb mértékben kell ezért egyfelől a hangsúlyosan *történeti*, „széles ölelésű” stílusfogalmak, másfelől az elvileg időtlennek tekinthető — mivel elvont kategóriák szerint rendszert kialakító — *műfaji* kategóriák között elhelyezkedő, ezeknél kisebb igényű és szűkebb körre érvényes „regénytípus”, „drámatípus” stb. kategóriákat alkalmazni. Hiszen kisebb mértékben egyazon stílusirányba sorolható — tehát például a romantikusnak vagy a realistának minősíthető — regények és drámák együttesen belül is el lehet különíteni különböző típusokat. Viszont annak ellenére, hogy Dumas, Hugo és a német romantikusok hosszabb prózai alkotásai között sem csupán szerzőik egyéniségének eltérő jegyei és a „helyi színek” másszerűségei alapján szembeötlőek a különbségek, a kutató és az olvasó számára többnyire mégis fontosabbnak mutatkozik ezeknél, hogy mindegyikük abban a széles mezőnyben foglal helyet, melyet egyik oldalról az eposzok, a lovag-regények (és a szentimentalizmustól áthatott prózai alkotások), a másiktól pedig az éret realista próza nagyjainak egymást követő művei „határolnak”, s melyeket tényezőik sokasága rokonít koruk egész művészetének — főként zenéjének, költészetének és festészetének — különböző alkotásaival. (Így felfokozottságuk, mozgalmasságuk, végletességük, a fantasztikum, a disszonanciák és a különlegességek iránti vonzódásuk.) Így tehát találóan mutatkozik számukra a „romantikus” gyűjtőmegjelölés, másszóval ennek gyakori alkalmazása is. Később viszont már a határok egyike — az, amelyek a jövő irányában különítene el — egyre inkább elmosódik (hiszen Kafka és Joyce, Proust és Bulgakov, Mann és Faulkner prózájából már csak elég nagy nehézségek árán lehet viszonylag egységes vonulatot kirajzolni, s a későbbi évtizedek sem mutatnak összefüggőbb vonalakat), amellet a művészetek más területein sem okvetlenül kedvezőbb ilyen tekintetben a helyzet. (A Bauhaussal kapcsolatos konstruktivizmus és — mondjuk — *A csodálatos mandarin* nem igen hozhatók közös nevezőre.) A történetiségben formálódó stílusok egymásra rétegződése magán az irodalmon belül is egyre láthatóbbá lesz, (hiszen a francia, majd más országokbeli szimbolisták lírája a próza területén Zola, Hauptmann és Gorkij prózájával válhat nagyjából egyidejűvé), akár a képzőművészetekben (a Renoir, Courbet, Cézanne, Van Gogh, Rodin és Maillol közti különbségek is olyan mértékűek, hogy ezek jelentőségét a századforduló-táji szecesszió nagyvonalúan egységesítő gesztusai sem tudják majd teljesen elfelejteni.) Így válhat indokolttá, hogy egyes óriásokhoz — amilyen Dosztojevszkij, Ibsen, Csehov, Rilke vagy Kafka — talán nem is utolsó sorban mint *önálló jelenségekhez* vagy pedig mint *műtípusok* kialakítóikhoz közelítsen a kutató. (Ami természetesen a legkevésbé sem kell, hogy elleplezze: milyen szálakkal kötődnek ezek az alkotások akár a régebbi realizmushoz, akár a szimbolizmus, az impresszionizmus, a későbbi szürrealizmusnak vagy a tárgyiasságnak valamilyen változataihoz — vagy esetleg éppen a majdani posztmodernhez.) Célszerűnek mutatkozhat, hogy a korábbiaknál egy fokkal határozottabban domborodjanak ki a leírások során a szigorúan korokhoz nem kötött, egy-egy korban mégis esetleg viszonylag nagyobb szerephez jutó műtípusok-közül az olyanok, melyek viszonylagos időtlenségükből következően *viszonylag általános* jellegűek, valamilyen *teoretikusan kiépített* műnemi-műfaji rendszerezésnek azonban *nem* alkotják a részét. Tehát az olyanok, amilyen például a családregénynek, a lélektani regénynek, a parabolikus regénynek, a bűnügyi regénynek, az esszéregénynek, a dokumentumregénynek a „típusa”. A melléjük állítható novella- és drámatípusokkal együtt. Itt kívánhat említést — többek között — az abszurdot (tehát egyfajta látás-, élmény- illetve magatartástípust) alapul vevő drámatípus is, akár másfelől — valamivel később — az olyan bizonytalan külsőségekkel jellemzett verstípus, amilyen az ún. hosszűvers. Mindegyiknek vannak a külsőbb és a belsőbb tényezői között is olyanok, amelyek alapján ezek másokkal rokoníthatók (mint egyazon típus képviselői), ezek előfordulásának gyakorisága pedig éppígy magyarázatot (vagy legalábbis tudomásulvételt) kívánhat a szakmától, mint az, ha valamilyen

más csoportokban is ki lehet mutatni olyan jegyeket, amelyek velük rokonok. (Mondjuk a szürrealizmus és az abszurd dráma rokonsága éppúgy megkívánja a vizsgálatot, mint például az esszé- vagy a tényregények kapcsolódása az önéletrajzírás különböző hagyományaihoz.) Ezeknek az összefüggéseknek azonban részben rövidebbek, részben egymásba bogozottabbak a szálaik annál, hogysem egységes stílust (vagy legalábbis stílusirányzatot) lehetne belőlük előrajzolni. (Ami nem jelenti azt, hogy az ilyen fejlődésmenet egyértelműen útját állná annak, hogy akárcsak rövidéletű stílusirányzatok is létrejöjjenek.) Hiszen ezek a típusok — mint kategóriák — a *történeti stílusok és az elvileg történetitellen műfajok között* helyezkednek el, „valahol félúton”.

Azok az alkotások, amelyeket így egy-egy típus képviselőiként lehet egymástól elkülöníteni — mint amilyenek például a lélektani, a balladai vagy mondjuk a lírai novella különböző megjelenési formái — egymástól eltérő történeti stílusirányzatoknak a jegyeit viselhetik magukon — akár egyszerre többet is. Úgy, hogy esetenként ezek a tipológiai hasonlóságok mutatkozhatnak *szembeütközőbbeknek* azoknál, amelyek a különböző egyedi művek különböző stílusjegyeiben mutatkoznak meg. (Elvileg előfordulhat, hogy pl. úgynevezett líraisága alapján rokonnak mondható tíz novella közül négyben főként az impresszionista, négyben inkább a szecessziós sajátosságok mutathatók ki, míg kettőnek az esetében nem kerülhetjük el, hogy szóljunk a szimbolizmus észrevehető jegyeiről. Ha már most az adott időszak természetén általában véve is kevés a viszonylag „tisztán” — egymástól elkülöníthetően — impresszionista, szimbolista és szecessziós novella, akkor indokolt, hogy a stílusok „keverékarányai”-nak analizálásaira épülő „százalékarányos” rendszerezések erőszakolása helyett azzal elégedjék meg az irodalomtörténész, hogy kézenfekvőbb — bár talán csak határozatlanabban körvonalazó — tipológiai csoportosításokkal pontosítsa vagy helyettesítse rendszerezéseit, melyeket a stílus viszonylatában nem tudott teljesen eredményre vinni.)

\*

Visszatérve ezek után az eredetileg kiválasztott tárgyhoz: milyen következtetéseket vonhatunk le a költői anyagon végzett áttekintésből?

Más, korábbi vizsgálódások eredményeit felhasználva elsőként talán egy lehetséges támadást célszerű elhárítanunk. Az a viszonylagos — koronként és stílusonként más és más mértékű, végső soron azonban soha nem nélkülözhető — egység, amely nélkül voltaképpen esztétikai értékű tárgyról, dologról sem szólhatunk (legfeljebb esetlegességek laza társításáról), különböző történeti vagy tipológiai stílusoknak az ötvöződéséből is létrejöhet, annak következtében, hogy a *műegység és a stílusegység* nem azonos fogalmakat jelölő szavak. (Ennek kimondásához nem kell okvetlenül a posztmodern felfogások eklektika iránti vonzalmát magunkévé tenni. Arany János *Összeje* pl. „Homér” és „Osszián” világának, Juhász Ferenc eredetileg *Szarvas-ének* című „hosszú verse” pedig egy többreütően összetett ősi és egy többarcú modern világnak a szembeállításáról szól. Pontosabban: azokról a lelki hullámverésekről, amelyek az adott határhelyzet elindíthat. Végső soron ugyanolyan természetes tehát bennük egymástól eltérő stíluselemek jelenléte, mint azokban az évszázadok óta ismert esetekben, amelyekben többszereplős színpadi vagy elbeszélő művek különböző stílusrétegekben szóló szereplőinek szövegei — mint szövegrészek — alkotnak a maguk különbözőzéseiből és ellentéteiből egy nagyobb szövegegészet. A stíluseklektika nem magának a többféléségnek a következményeként, hanem csak azáltal okozhat esztétikai hiányérzetet vagy zavart, ha nem működik benne (illetve mögötte) valamilyen rendező: az előbbiekhöz hasonlóan magasabb szinten egységtető erő. Másszóval olyankor, ha a szóbanforgó mű szerzőjének többirányú iskolázottságán — esetleg éppen ezzel való hivatkozásán — túl az adott műnek valójában nincs miről vallania. (Vagy pedig képtelen a benne munkáló különbözőségeken akár csak részlegesen is úrrá lenni.) Természetes tehát, hogy a kiemelkedőnek érzett

s hagyományosan ilyenek tartott művek fölött nem lehet oka pálcát törnie az irodalomtörténésznek, pusztán azért, mert nem tudja őket valamilyen egységesnek tekintett stílusba beilleszteni.<sup>10</sup> (Mint ahogy másrészt azok az ígyekezetek sem tekinthetők jogosaknak, melyek annak érdekében, hogy föltételezett érték kategóriaként érvényesíthessék a stílus egység hagyományos fogalmát, s ugyanakkor ne kelljen értékükön alul minősíteni fontos alkotásokat, megpróbálják elleplezni ezek meglévő különműsékeit.)

Már csak azért is kerülni kell az ilyesfajta eljárást, hiszen elvileg egyáltalán nem lehetetlen, hogy a véletlennek is szerepe volt abban: mely — illetve milyen jellegű — művek tudtak több nagy vagy jelentős író számára követendő példának (másszóval: melyek tudtak „stílust teremteni”) és melyek velük szemben azok, amelyek ugyancsak korukban gyökereznek, ugyanakkor esztétikai rangjuk ellenére viszonylag magánosan állnak koruk „mezőnyében”. (Az a megállapítás is idekívánkozhat még, hogy talán van is abban valami törvényszerűség, hogy épp a legnehezebb „feladatok” megoldói találjanak néha ritkábban követőkre, nem pedig az olyan művészek, akik könnyebbeknek lennek rá a kulcsára. A problémához más módon közelítő Kőnczöl Csaba így fogalmaz erről a jelenségről szólva: „A remekmű az organikus stílusok közötti interregnum, a remekmű ennek az interregnumnak, az idő és a tér ... átstrukturálódásának a mozgásformája.”)<sup>11</sup>

Másodszor azt lehet indokolt tudatosítani, hogy abban a „szellemi élet”-ben, mely az emberi személyiségek sokaságából alakul ki a külső viszonyok változásait követően, föltehetően már a művészetek kialakulása óta is ott munkálnak azok a törekvések, amelyek valamiképpen arra irányulnak, hogy *magasrendű művészi alkotások jöjjenek bennük létre*. (Hogy ilyenek állhassanak tehát — más oldalról nézve — a társadalom különböző pontjain élő potenciális befogadóknak: a „közönségnek” a rendelkezésére.) Másszóval: nem okvetlenül, korántsem minden esetben *egységes stílusok* kialakításának a készülődését kell látnunk a riegi „Kunstwollen”-ban. Legalább ennyire vehmes lehet egy-egy kor az *általános művészi alkotástörvényeknek* és az *adott viszonyok készletéseinek érintkezéseiből illetve ütközéseiből* létrejövő produktumoknak a „terhével”. (Magánemberi alkotói törekvéseket objektiváló, befogadói igényeket kielégíteni tudó: jelentéseket hordozó komplex strukturáknak a „készülődésével”, legyenek ezek akár egymástól eltérő stílusokba csoportosítható — illetve így egymáshoz kapcsolódó, egymást ilymódon kiegészítő — művek, akár magánosok, vagy akár olyanok, amelyek egyetlen nagy csoportban összegeződhetők.) Közös művészsiségük — illetve az a tulajdonságuk, hogy hasonlóan magasrendűek — egymagában is terem közöttük bizonyosfajta kapcsolatokat.

Részben ilyen természetűek azok a kapcsolatok is, amelyeket hasonlóképpen „vertikálisoknak” mondhatunk — azok, amelyek szintén nem az időben egymás mellett állók között jönnek létre, s amelyeket nem is kizárólag remekművek között alakíthatnak ki a hagyományfelújítás, a hagyományfejlesztés irányzatai. Ugyancsak átnyúlva az időből emelkedni látszó határokon. Ady kiemelkedő alkotása, a *Krónikás ének 1918-ból* például középszerűnél nem jobb versek hagyományait újította föl, de maga a már említett népköltészeti hagyomány-felújítás is inkább csak a balladák viszonylatában kapcsolódhatott remekművekhez.

A művészi alkotások egymásutánjának és egymás mellettjének nagyobb egésszé rendeződése, áramlatszerűvé válása — amire nemritkán annyira vágnak azoknak a koroknak a művészei, akiket a teljes izolálódás illetve létezésüknek teljes zétforgácsolódása fenyeget — ilyen lazább változatokban is létrejöhet. Az egy-egy korban újonnan megfogalmazódó bölcséleti elemek és kialakuló rendszerük, az ekkor újonnan fölfedezett

<sup>10</sup> Vö. TAMÁS Attila, *A stílus néhány kérdése — egy periódus lírájának tükrében*. ItK 1969. 459–464.

<sup>11</sup> *Lehetséges-e a remekművek szociológiája?* Valóság, 1988. 9. 90.

témák, a kialakuló új magatartásformák és a hatásuk nyomán fölfedezett-kidolgozott új mű-létrehozási eljárások (a „technikai” újítások) a különböző művelődési körökben más és más stílusban kitermelődött régibb tényezőknél az asszimilálásával tud megvalósulni. Egy-egy (főleg egyetlen nyelvhez kötődő) nemzetnek az irodalma a legújabb stíluszajátosságokat esetleg más korokból származó régiakkal ötvözi, mint az, amelyek az övétől eltérő hagyományoknak a megtermékenyítéséből születtek. S abban az esetben, ha — mint gyakran a magyar irodalom is — „elmaradóban van” azokhoz képest, amelyek utat nyitnak a fejlődés számára, hasonlóképpen természetes az is, hogy egy ilyen ötvöződés adott esetben értékek forrásává is válhat. Nem okvetlenül a „fáziskésés” megrovó minősítéssel terhelt elnevezése illik rá tehát a legjobban erre a jelenségre, talán szerencsésebben alkalmazható rá Julow Viktor megjelölése: az értékminősítésektől mentes „fáziseltolódás” szó.<sup>12</sup> Hiszen könnyen megtörténhet, hogy bizonyos egymásra rétegződéseknek az eredményeként így olyan művészi minőségek is keletkeznek, amelyek másutt nem jöttek — mert nem jöhettek — létre: művek, amelyek mentesek bármiféle másodlagosságtól (rutinszerűségtől, erőtlenségtől), amelyek a maguk másutt föl nem lelhető sajátosságaiért ugyanakkor mindenképpen gazdagítják az egyetemes kultúrát. (Akkor is, ha esetleg nincsenek közvetlen folytatói.) Gondolhatunk itt akár Ady, Blok vagy Wyspianski enyhén romantikus tájszemléletet asszimiláló, szükségszerűen a keletibb országok földjén kitermelődött (vagy Juhász Gyula *Tápai lagzójának* népballedés hangvételt realista társadalomszemlélettel átítató) szimbolizmusára is. Más példát véve ugyanerről a „területről”: Ady *Elbocsátó szép üzenete* az európai irodalom egészét tekintve is beillenék a szimbolizmus lírai búcsúvételének, abban pedig, hogy ez megszületett, a szimbolizmus és realizmus említett irányzatainak érintkezésén túl Nietzsche Übermensch-eszményének is szerepe volt (a maga kegyetlen föntségével), de valószínű, hogy még annak is, hogy az Ady-költészet történetesen a magyar Vajda Jánoson át rövid úton vissza tud nyúlni a romantikához: annak végtelen személyiségkultuszát is a magáénak érezve. József Attila a *Téli éjszakában* félreismerhetetlenül a huszadik század egyik embereként tart „fíri szemlét” a mérhető világban — éppúgy szemmel tartva mikro- és makrokozmoszok egymásba épülését, mint amennyire az ösztönök legmélyén fenyegető riadalmakat is megsejtvetve, s ennek a kornak a széttörtség-élménye ellenében épít soraiban kivételesen erőteljes, „konstruktív” struktúrát — ihletői között ugyanakkor ott van a magyar költészetnek a múlt században gyökerező, nem véletlenül épp abban született másik remekműve: a kietlen tájjal nem kevésbé illuziótlanul és nem kisebb határozottsággal szembenező *A puszta, télen* is. (Mely maga sem reprezentálta már sem a klasszicizmust, sem a romantikát, nem képviselte még a realizmust sem, nem hagyta azonban még el a klasszicizmus kiegyensúlyozottságát — csak lazított annak merevségein —, s teljesen magáévá tette ugyan a romantika szabad természet- és szabad-ember-kultuszát, de úgy, hogy elvetette annak gyakran felületen megmaradó, kiábrándító tényekkel szembesülni nem merő lelkesültségét.) Ez is kevesedmagával foglal el előkelő helyet a világirodalom alkotásainak sorában — mind a két vers ott lesz viszont egy további fejlődésre utat nyitó (bár önmagában valamivel szerényebb értékű) magyar versnek az előkészítői között, melyet majd Juhász Ferenc fog megírni *Tanya az Alföldön* címmel.

\*

<sup>12</sup> A művészettörténész Hegyi Lóránd így ír erről: „... nagy művészek esetében a megkésettiségről beszélni egy nagyobb korszak áttekintésével már alig lehet. Nagyon nehéz lenne a viszonyítási pontot megtalálni. Úgy vélem, ... a problémák megfogalmazásához a művészek kénytelenek visszanyúlni bizonyos korábbi modellekhez, mert ez jelenti számukra a kultúrtörténethez való kapcsolódás lehetőségét.” — *A regionális művészet értékei* (SINKOVITS Péter kérdései nyomán) Új Művészet, 1991. 3. 10.

De vajon ténylegesen részeseivé váltak-e mindezek a VILÁGIRODALOMnak? — kérdezheti azért valaki egy olyan országban, melynek itthon maradt „szakmabelijeit” évszázadok óta küzdenek az elszigeteltség problémáival. A kérdések azonban — tudjuk — nem válaszolhatók meg minden esetben egy-egy kategorikus „igen”-nel vagy „nem”-mel. (Az érvelésre, a magyarázásra hagyva „a többit”.) Ebben az esetben alighanem a *lehetőség* kategóriájának segítségül hívása járulhat hozzá ahhoz, hogy megvilágítsuk a létező törvényszerűségek természetét.

Ismert tény, hogy például a keleti festészet Európából nézve évszázadokon át mérő egzotikumnak mutatkozott, akárcsak a néger plasztika — egészen addig, ameddig az impresszionisták, a szecesszió egyes festői vagy Picasso és a kubisták *föl nem fedezték* egyiküket vagy másikat a maguk elődeiként. A népdalról is jól tudjuk, hogy a romantika koráig provinciálisnak minősülhetett (és minősült), stílusjegyeinek némelyikére pedig majd csak a szürrealizmus nyomán átalakuló szemlélettel lehetett fölfigyelni. Ami korábban lehetőségként rejtett benne, az lett innentől valóság. Minden fontosságával részletkérdés, hogy *mikor* ismerik föl valaminek a világirodalmi (vagy összművészeti) értékeit — alighanem még az sem igazán perdöntő, hogy *valamikor* megkapja-e a széleskörű elismerést, és *sokan* folytatják-e annak kezdeményeit. Ha egyszer benne rejlenek fölismerésének és folytatásának a lehetőségei, akkor tudományos szempontból ez érdemli meg elsősorban a figyelmet. Ha egyszer egyetemes művészi törvényekhez igazodva oldott meg valamilyen feladatot úgy, ahogy azt mások előtte még nem tették meg, akkor föltehetően joggal iktatható be a „világirodalmiságot” *mint lehetőséget* magukban hordó alkotások legmagasabbrendű együttesébe is.

Hogy eközben egyszersmind beillik-e a „bejegyzett” stílusirányok vagy áramlatok valamelyikébe, az általában is egyetlen tényező lehet csak mások között akkor, mikor meg akarjuk ítélni; különösen így van ez a vizsgált félszázad művészi termésében, az úgynevezett stílusbomlás utáni időkben.

Ezek viszonylag késői szakaszában paradox módon talán éppen az „Auschwitz utániság” tudott olyan mélységű élménykört kialakítani — leginkább éppen a lírában —, mely közel állt ahhoz, hogy stílussteremtővé váljék. Pilinszky Jánosnak, néhány időleges követőjének és néhány hozzá közel álló művésznek az életművében. Mégis, aligha véletlen, hogy stílust létrehozóvá nem tudott szélesedni ennek élményalapja. (Például a hozzá lényeges stílusjegyekben hasonló festő: Kondor Béla munkásságának megvannak az érintkező, sőt részben azonos pontjai az övével — a szobrász Schaar Erzsébetéhez hasonlóan — közös élményeik mégsem tudják munkásságuk túlnyomó részét besugározni.) Az olyan tények azonban, hogy éppoly kevésbé lehetne a *Nagyvárosi ikonok* verseit a nyilvánvalóan korábbi avantgárd modernségnek vagy a későbbi posztmodernségnek a *gyűjtőkategóriáin*, mint valamilyen szűkebb *stílusirányzat*on belül elhelyezni, föltehetően éppoly keveset von le a Pilinszky-líra értékéből, mint amennyit — megmaradva a magyar példánál — Kondor Béla munkásságának vagy a hasonlóképpen nehezen kategorizálható, mégis erősen másszerű késői Weöres-, Illyés-, vagy a hasonló időszakból való Juhász- és Nagy-életmű néhány kiemelkedő alkotásának rangjából. (És abban az esetben sem valószínű, hogy meg kellene változtatnunk ilyen tekintetben a felfogásunkat, ha túlnéznénk országunk és nyelvterületünk határain, például az osztrák Celan munkásságának irányában.)

Eresztéseinek sokaságában fellazult már az a világ, melyben élünk, és bizonyára olyanok is föl fognak még lazulni ezen belül, amelyek ma még viszonylag szilárdaknak mutatkoznak. Mégis föltehető, hogy hatásvadászó gesztus lenne *csak* a fellazulásról vagy éppen a szétesésről szólni. Végülis „működik” a maga módján a létezés, érvényes, csak nem föltétlenül látványosan előrajzolódó törvényszerűségekkel.

Az ilyenekről talán le is mondhatunk — vagy legalábbis: nem lenne jó, ha nagyon sokat akarnánk tőlük várni. Azt kell számításba vennünk — legyen szó akár művészi

értékekről vagy az őket létrehozó, összességükben érvényesülő törvényszerűségekről — ami a társadalom és a művészetek mai állapotában még a rendelkezésünkre áll.

Talán azért még ez sem kevés.

*Attila Tamás*

#### QUELQUES ENSEIGNEMENTS D'UN EXAMEN D'HISTOIRE DU STYLE

L'étude donne un aperçu d'une demie siècle de l'histoire de la littérature hongroise, avec l'examen de la poésie au premier plan. Au début de l'époque se trouve l'art nouveau, et les différents styles se déployant en même temps en Hongrie, tout d'abord le symbolisme, parfois mêlé de caractéristiques impressionnistes. Ceux-ci, dans leur ensemble peuvent être qualifiés de modernisme „classique” ou „esthétisant”. Le réalisme (avec son variant, le naturalisme) reçoit un rôle plus important dans le prose, dans la poésie il devient prépondérant seulement un quart de siècle plus tard. Les différentes tendances de l'avant-garde, celles de l'expressionisme, du futurisme, du dadaïsme, plus tard du constructivisme et du surréalisme se manifestent plus décidément aux années de la première guerre mondiale. Aux années 20, à côté du nouveau chosisme, la reprise du nouveau classicisme et les caractéristiques de la poésie folklorique s'ajoutent à l'image d'ensemble. Toutefois vers la fin de la décennie il devient de plus en plus clair, que *les valeurs artistiques les plus importantes sont représentées par les œuvres composées de différents styles.* (Tout de même sans montrer plus catégoriquement vers l'éclectique ludique du postmodernisme ultérieur.)

Par conséquence le classement par style devient de plus en plus difficile. Au lieu des catégories de caractère d'histoire d'évolution, donnent de meilleurs points de repère pour le recensement, les notions de type d'ouvrage, moins historique. (Roman d'évolution, roman d'essais, roman sociologique, nouvelle lyrique, nouvelles psychologique etc.)