
KÉRDÉSEK ÉS VÁLASZOK

PARADIGMAVÁLTÁS AZ 1920–30-AS ÉVEK LÍRÁJÁBAN*

KORSZAKHATÁR-E?

AVAGY: KÖLTŐK A DAMASZKUSZI ÚTON?

BORI IMRE

Az utóbbi évtizedek egyik legfontosabb irodalomtörténeti kérdését szegezték nekünk, amikor erre az értekezletre meghívtak bennünket. Legalább akkora a kihívás, mint volt húsz esztendővel ezelőtt, amikor megkezdtük a magyar avantgárd irodalom történetének a vizsgálatát, ennek keretében vitát kezdtünk a hagyományos irodalomtörténeti szemlélettel, amely nem engedte meg, hogy a szobrok (Krúdy Gyulát idézve) *elmozduljanak*. A magyar irodalmi avantgárd, sajnálatos módon, nem kapta meg a megillető helyét, s most úgy tűnik, hogy éppenséggel offenzíva készülődik megszerzett hadállásaiból való kimozdítására, és a hagyományos szemléletnek új trónra léptetésére. Hinni lenne jó természetesen, hogy most nem egy ilyen visszaperlési kísérletnél asziszisztálunk, hanem munkálkodásunkkal a magyar irodalom (azon belül pedig a magyar költészet) valóságos folyamatainak a megértésére, jellegének meghatározására készülődünk, egyelőre még csak azt tartva szem előtt, hogy valóban fordulat következett be az 1920-as évek végén és az 1930-as évek elején a magyar költészetben (de a magyar prózában is!), ahogyan a kedvcsináló és gondolatébresztő magyarázat mondja: a „*történeti avantgárd*” lezárult, s megszületett az 1930-as években a „*lírai újklasszicizmus*”. Ami azt sugallja, hogy az 1920-as éveket a „*történeti avantgárd*” korszakának kellene értelmeznünk, s ami utána következett, azt már „*lírai újklasszicizmusnak*” – anélkül, hogy újragondoltuk volna a Halász Gábor 1932-ben, majd 1941-ben és 1944-ben vallott nézeteit, közölt véleményeit arról a korszakról, amelyről most elmélkedni akarunk. Hadd emlékeztessenek, az *Új irányok a világirodalomban*, *A stílizálás alkonya* és a híres *Továbbjutni* című esszéiről van szó. Az 1932-es Nyugat-konferencián elmondott hozzászólásából idézek most: „Új konvenciókat kell teremteni az új életérzés számára, ez kétségtelen. Az irodalom itt is mint technikai feladat jelentkezik elsősorban, hiszen az új érzés nem megteremtendő, ha-

*A Pécselt megtartott tudományos tanácskozás anyagából

nem kialakuló valami. A feladat az új formák, az új megnyilvánulási lehetőségek megteremtése. A mai irodalom káosz, izmusok tömege, az áttekintés nagyon nehéz. A kritikus feladata azonban, hogy ne engedje át magát az ösztöneinek, és amidőn átmeneti ingereket kap, ne higgye, hogy ez végleges megoldás.”

Azt tehát mindenképpen el kell fogadnunk, hogy itt egy jelentős, a magyar költészet alakulástörténetére jellemző, az abban lejátszódó változásokról nemcsak hírt adó, hanem az arról tanúskodó jelenségeket érzékeljük, akkor azt a lehetséges konzekvenciát is le lehet (vagy le kell) vonni, hogy a XX. század magyar irodalmának periodizációjában is fel kell tüntetni a tektonikus változásokat. Azaz: korszak vagyunk-e egy olyan szakaszolt elfogadni, amely egy 1912-es dátum körül szerveződő változást ismer fel és ismer el, azután egy, az 1920-as évek végén és az 1930-as évek elején bekövetkező újabb fordulatot tételez fel, hogy azután egy harmadikat is lássunk 1948-ban, amely (a másik kettővel ellentétben) nem természetes fejleményként következett be, hanem külső erők oktrojálta rá a magyar költészetre, azzal a megszorítással, hogy egy változás csírái különben akkor adva voltak. Ám az ilyen szakaszolás kérdése messzire vinne bennünket, de gondolom, nem árt, ha a lehetséges konzekvenciákat időben visszafelé és időben előre, a múlt és a jövő relációiban is szemmel tartjuk. A probléma alapvetően az lehet, hogy a változás megállapításán, leírásán túl minősíteni is szokták a változásokat, s az ilyenek rendszerint már az irodalompolitika területére viszik át, ami nem irodalompolitikai kérdés valójában, hanem az „irodalmi kifejezésformáké”!

Hogy az 1930-as évek első felében már értékelhető változás következett be a magyar költészetben, azt nem most kell felfedeznünk. Egy nagy csokrárt lehet elkészíteni azoknak a megállapításoknak, amelyek erre vonatkoznak. Nagyjából azt is tudni véljük, hogy miért következett be ez a nagyarányú, a magyar líra minden szegmentumát átjáró változás: azért – állíthatjuk végsőkéig leegyszerűsítetten – mert a költők lemondtak a világ megváltásának az eszméjéről és a maguk módján rendre bevallják, letették a fegyvert, s a „különbeke” megkötötték. Ez a megállapítás azonban nem politikai ítélet – egyszerűen tény, ha szakmánkban lehetséges oksági viszony megfogalmazása. Többen is, akik itt vagyunk, szembenéztünk ezzel a kérdéssel – magam az 1960-as évek első felében, amikor Radnóti Miklósról és Weöres Sándorról írtam, majd pár esztendővel később Kassák Lajossal foglalkoztam. De évtizedekkel később is figyelhettem, például Kosztolányi Dezső költői pályáját szemlélve, de akkor sem gondoltam arra, hogy a náluk érzékelteteket általánosítsam, érvényüket ki szélesítve a kor lírai lelkét ilyen módon ragadjam meg. Ma már talán nyilvánvalóan nem azzal, hogy ezt a kort *realistának* neveztük: ugyanis én is emlegettem Radnóti Miklóssal kapcsolatban a „realista hullámot”, de ezt a kifejezést rendre mindenki használta, s nem csupán Radnóti-val kapcsolatban! Hogy ez közelebb vitt-e bennünket a jelenség pontosabb leírásához, nem bizonyos. Egy előítélet csontosodott szemléletünkre, s munkánkat többek között azzal is kezdeni kellene, hogy az ilyenfajta szemléleti akadályokat eltávolítsuk. Itt

gondolom alkalmasnak megemlíteni, hogy a legveszélyesebb lesz, ha oda lyukadunk ki, hogy az 1920-as évek költői-Saulusai a damaszkuszi úton jártak, és az 1930-as évek elején költő-Paulusokként léptek fel. Hiszem azonban, hogy nem mélyen *átpolitizált*, hanem mélyen poetizált és *átpoetizált* szemlélettel vizsgáljuk a látványát és gyönyörködünk a költői mutatványokban.

A legszembetűnőbb és a legszemléletesebb lehet Kosztolányi Dezső és Kassák Lajos változásainak a látványa. Egyikükkel kapcsolatban sem friss, a mai értekezletre készült benyomások alapján számolok be, hanem eddigi észlelteimet próbálom összegezni. Kosztolányival kapcsolatban hadd említsem a kérdéses időszak két fő pontját, az 1928-as *Meztelenül* című kötetét és az 1935-ös *Számadást*.

A *Meztelenül* című kötet verseit a kortársak megértéssel fogadták, az utókor a szabadvers kérdésben rakta ki kérdőjeleit, azt állítva, hogy a költői szeszély hozta a szabadverset, nem pedig a költői szükségszerűség. Emlékezetünkbe idézhetjük azonban Füst Milán akkori kritikáját, amelyben azt állította, hogy a verseskönyvben Kosztolányi lerázta nyúgeit, „eddigi formáit, rímeit, a kikerekítés kötelességét, az indulati egység következményeit”, így érthető, hogy jó pár esztendővel később a „prózára szerelt vers” helyett a rím buja manierista kultuszában tobzódik, amit előbb elvett, most kamatos kamatával együtt visszaadja versének. S Kassák Lajos? A *Tisztaság könyvétől* a *Földem, virágom* című kötetéig tartó időszak fordulatát kínálja fel 1926 és 1935 között, majdnem pontosan olyan módon, ahogyan Kosztolányi Dezső is, példázva a *két kötet között a fordulat* látványát. Az elsőben ott vannak a szürrealista retorika példái számozott verseinek egy sorozatában, a másodikban ott szürrelaista elégiái – most már a nem cselekvő költő szemlélődéseinek a versgyümölcszeként. Nem tudom, érdeklél-e a megfigyelésem, hogy mind Kosztolányinál, mind Kassáknál a manierizmus terminusa tolakodott tollam alá, amikor jellemezni próbáltam e két költő „váltását” a manierizmusé „képben és kifejezésben”. Töprengésre érdemes, hogy a meghívóban említett klasszicizálódás feltételezi-e a manierizmust, vagy a manierizmus maga az, amit klasszicizálódásnak mondunk szívesebben Halász Gábor nyomán. Egy másik kifejezési-fogalmi rendszerben ezt talán intellektualizálódásnak is nevezhetjük, amelyben a „homo politicus” a „homo aestheticusnak” adja át a helyét, amelyre többek között Radnóti Miklós pályaalakulása is jó példa!

A költői „külön világok” korszaka vette kezdetét az 1930-as években, és a vers minden elemében tetten érhető ez a nagyon fontos és nagyon jelentős konstituálódás: a rímtől az elégiáig és az eklogáig, illetve addig a pontig, ahol a világ már alkotói problémaként lesz interpretálható – a nagy költői világváltságoknak immár az innesső partján!

MŰFAJI VÁLTOZÁSOK

BÁNYAI JÁNOS

Rába György Az avantgárd metamorfózisa című tanulmányában Kassák kései költészetét elemezve említést tesz a költőnek 35 vers című 1931-ben kiadott kötetéről. „... az avantgárd »folyamatos énekének« alapdallamára” írt számozott költemények sora ér véget ezzel a kötettel. A századik számozott vers után egy címmel ellátott költemény áll, a kötet utolsó darabja, az Osvát Ernőt sirató Emlékezzetek rál, amely – Rába szerint – „mintegy lecsengésül, de prólogusul is olvasható”. A vers „látszatra zárt, Kassák életművében igen ritka tematikus tárgya ellenére éppúgy az életből kihalított része a folyamatnak, mint a költő korábbi, szembetűnően avantgárd költészete, számozott versei”. És most következik Rába György megfigyelésének lényeges mozzanata. Szerinte „Fönnáll azonban egy elgondolkodtató analógia is az Osvát-sírató és a halotti beszéd mint a prédikáció válfaja közt. A vers kezdete fölfogható egy prédikáció, illetve halotti búcsúztató *textusának*, azaz előrebocsátott összefoglalásnak, s akkor a szöveg többi része számadás egy emberi sorsról. Ez a műfaji fölfogás azonban csak megerősíti azt az olvasói benyomást, hogy a vers egy életfolyamatra nyit ablakot – végtelen avantgárd költészet.”¹ Műfajt említi Rába György, a prédikáció változataként a „halotti beszéd” műfaját, és ennek a helyét keresi a „végtelen avantgárd” „folyamatos énekének” sorában, a (csak) számozott, címtelen költemények végén.

Megfigyelése azért oly lényeges, mert bizonyítja, hogy az avantgárd költészet még „végtelen” változatában sem jelent egyértelmű szakítást sem a költői hagyománnyal, sem a költészeti konvenciókkal. A műfajok éppen azért tekinthetők igencsak állhatatos, a változásnak szívósan ellenálló nyelvi és stilisztikai képződményeknek, mert kimondottan hagyományörzők, és konvenciókra épülnek. A műfaj ilyen értelemben „kényszer”, s ezzel a kényszerrel a korszakalkotó életművek is, miként Kassáké, számolnak.

De még valamit bizonyít Kassák odafordulása a „halotti beszéd” műfajához. Azt, hogy avantgárd verseinek szikársága, verskonstrukciónak pontossága, nyelvének metonímiára épülő struktúrái nem fedik el, nem is helyettesítik, inkább kifejezik, felszínre hozzák a hagyományos lírai témákat. A versbeszéd konstrukciói érzelmekkel forrósodnak át, szinte dalszerű tisztasággal például a 78. számú versben: „egy fekete madár mézet eszik a virágból / nem engedi, hogy átmenjek a kerten / csak nézem a fát / pirosan hullanak levelei”. Az érzelmekkel való átítatódása az avantgárd képeknek Kassák költeményeit egyszerűről hagyományosítja, másrészt pedig az „egyszerű dolgok” felé közelíti: „azt mondják isten tenyerén forognak az orsók / azt mondják a szerelmesek kinyílt

virágokat álmodnak / mindez nem igaz / egyszerű törvények határozzák meg a dolgokat” – írja a 35 vers 69. darabjában, és ezen az egyszerűség felé hajló tagadáson vetíti át „a súlyos vasmadarat aki a fellegek mögött repül” „ez a halál”. Egyetlen pillanatra sem lép ki azonban az avantgárd alapdallamából, csak felmutat egy másik minőséget is, valamit, ami inkább jelző, mint jelzett szó, homályos és ismeretlen, nem tiszta konstrukció. Az érzelmek átszüremlése a konstruktív képeken és szerkezeteken a hagyományos műfajok felé közelelti az 1931-es kötet számozott költeményeit, a könyörgés, a vallomás, az emlékezés, már-már a mélabú műfajai felé, ezért található meg ezekben a versekben a prédikáció, a halotti beszéd mellett az elégia műfajnyomai is. Nem vitatható azonban, hogy a számozott versek egyetlen darabja sem nevezhető meg valamely (hagyományos) lírai műfaj nevén. Ez csak azt jelzi, hogy Kassák „végtelen avantgárd” verseiben, leginkább a most emlegetett kötet darabjaiban feltűnnek a műfaji hagyományok és konvenciók. Az ő költészete sem léphetett ki tehát a műfajok kényszeréből, pedig igazán a végtelen avantgárd költészete.

Rába György idézi Kassák „elgondolkodtató megjegyzését” Szabó Lőrinc költői magatartásáról: „Vajon inkább tudós attitűdre vall-e? Ez a pesszimizmus és bizalmatlanság inkább a filozófus, mint a lírai lélek sajátossága.”² Saját költői magatartásának kontrasztját fogalmazza meg Kassák, a tudós, a filozófikus költő arcélét, akiből mintha hiányoznának a „lírai lélek” jegyei. Ha valaki, hát Szabó Lőrinc tényleg nem hasonlítható Kassákhoz. Szinte mindenben ellentéte, s mégis érdemes őket egy napon emlegetni, amikor egy korszak költői paradigmái után kutatunk, és a paradigmaváltás kereteit kíséreljük meg meghúzni.

Szabó Lőrincnek a *Te meg a világ* című kötete szinte egy időben jelent meg Kassáknak itt emlegetett könyvével, 1932-ben. A költő túl van már a *Divatok az irodalom körül* című tanulmányának a költői – az avantgárd – irányokat célba vevő legyintő iróniáján, ezzel együtt mintha az avantgárd vidékén tett korábbi kalandján is túl volna. Elhagyja a „modernséget” és a „visszaklasszicizálódás” útjára lép. A *Te meg a világ* szigorúan megkomponált kötet, a sorok és strófák felépítésének külön jelentősége van minden egyes versben; a ritmus tudatos elrendezettsége, a rímek magasfokú megmunkáltsága mind mintha ennek a visszaklasszicizálódásnak az argumentumai lennének. A versépítkezés szigorú kötöttségei azonban cseppet sem hagyományosak, nem is konvencionálisak, hiszen ha Kassák számozott szabadversei a (hagyományos) lírai műfajok nyomait is megőrizték, Szabó Lőrinc szigorúan kötött formái ezekről éppen eltávolították a *Te meg a világ* verseit. A belső végtelenben című vers egyik szakasza így hangzik: „»Állj meg!« kiáltom, és: »Ne fájj!« s: »Tedd ezt!« Hiába, / a vak gép odabent csak zörömböl tovább / és akaratomon belül, magába zárva / külön törvény szerint él bennem egy világ.” A francia alexandrin nyomán kialakult jambikus tizenkettesek szabályszerűen – a rímelhelyezést követve – keverednek jambikus tizenháromosokkal, majdnem szabályos sormetszetek nyomán válik ez a szakasz (és az egész vers is) mintaszerű verskom-

pozícióvá, anélkül azonban, hogy egyúttal felnyitná a költemény zsilipjeit a hagyományos lírai lélek érzelmei előtt. Keményebbre és tárgyyszerűbbre formálódik így a vers, mint a szikár keménységet szinte programszerűen felmutató kassáki számozott verssorozat darabjai, főként pedig az Emlékezetek rá! című. Kassák verseiben jól hallható a vallomások hangja, és jól felismerhetők a vallomás műfajainak nyomai, itt hiányzik a vallomásosság, programszerűen kerül meg Szabó Lőrinc. A szigorú kötöttséget a költői képek sem bontják meg, csupa közlés, kijelentés a vers. Nyelvi anyaga is tartózkodó, visszafogott, szándékosan szintelen. „A mérnök öntudat” működik a versben, holott a belső végtelen rejtélyesen ismeretlen vidéke éppen a színezést, a szabad nyelvi mozgást, a látomások és a képek izzását kívánná meg, a hagyományos műfajok kényszerítő hatására. Azt is csak megállapítja, hogy „(és) új világ vagyunk, mikor egyszerre, mint / barlangi utazó, a belső végtelenben / parányi szellemünk riadtan széttekint”. Ezzel a költői diagnózissal, nem pedig költői képpel zárja a verset; a hasonlattal behozott „barlangi utazó” is csak a rejtély másik neve, nem épül költői képpé, visszafogja mind a hasonlat konstrukciós grammatikája, mind pedig a sorok próza felé hajlított elrendezettsége. A vershez fűzött (ön)kommentárban Szabó Lőrinc megjegyzi: „Én ezt a verset egészen különlegesen nagynak, igaznak és precíznek gondolom, orvosok taníthatnák és pszichológusok, amiről szól.”³

Ezért tekinthető pontosnak Rába György megfigyelése, miszerint: „A *Te meg a világ* legnagyobb líratörténeti újdonsága és jelentősége irodalmunkban, hogy a gondolkodás folyamatában találja meg ihlető témáit, és új költői világhoz illő stílust, sőt struktúrát alakít ki.” Így aztán a költői szituációkat „fogalmi látással, a logika világosságával elemzi”.⁴ Túlzás volna ennek alapján azt mondani, hogy Szabó Lőrinc új költői korszaka a filozófia vagy a tudomány felé nyitja meg költői gondolkodását. Felismerhetők ezekben a versekben a filozófia jelei, a filozófiai gondolkodás kvalitásai és relációi, ám semmiképpen sem tekinthetők az „átvett képzetek” illusztrációinak. Ellenkezőleg, a gondolkodás és a kijelentés itt egy szuverén költői világlátás egészéből következik, egy sajátos költői világhértelmezés kifejezésformája lesz. Még azokban a versekben is, amelyekhez költői kommentárt fűzve konkrét élethelyzeteket, megélt élményeket sorolt, hiszen ezek mind lekoptak már a versekről és régóta (már) mint verseket tartjuk számon őket, nem mint az élet (a költő életrajza) dokumentumait.

A *Te meg a világ* verseinek nyelve „szikár, lényegretörő”, „Gyér jelzői nem színeznek, nem hangulatkeltők, és nem is sejtetik a lélek örvénylőbb rétegeit” – írja Rába György.⁵ A belső végtelenben mellett megemlíthetjük még a Húsz év múlva, a Materializmus, a Halálfélelem, a Két sárga láng, a Felirat, az Útrakerészen, az Egyetlenegy vagy, a Ne magamat?, a Körüti éjszaka, a Tenger, a Belül a koponyádon, a Farkasrét, a Szentjánosbogár című verseket, amelyekben – miként Az Egy álmai címűben mondja – „Ketten vagyunk, én és a világ, / ketrecben a rab, / mint neki ő, magamnak én / vagyok a fontosabb”. A világgal szemben a székepszis és az individualizmus áll ezekben a versekben, az in-

dividuum világot gondoló és a világot elgondolni tudó attitűdje. Kevés van ebben a „visszakklasszicizálódásból”. Láttuk, a versek szigorú formai felépítése, a gondolkodás és a filozófiai képzet mint a vers témája nem fordította Szabó Lőrinc versét a klasszikus formák, a klasszikus lírai témák felé. Éppenséggel kimozdította e verseket a hagyományos lírai jelentéskörökből, s ezzel együtt a műfaji és más jellegű meghatározottságok konvenciói közül. Egy új költői gondolkodásmód érvényesül itt, és ennyiben tekinthető a kötet Szabó Lőrinc életművében az átalakulás dokumentumának.

A *Te meg a világ* verseivel a „felnőtt modernség”, a „líra önállósodásának” korszaka kezdődik, miként a 35 vers költeményeivel egy korszak ér véget, azaz a különbséggel természetesen, hogy Szabó Lőrinc költészetében ennek az időszaknak megvannak az előzményei a korábbi versekben, Kassák Lajos költészetében pedig a számozott verseknek vannak egészen az öregkori líráig vezető száalai. Ezért kérdés, hogy e két kötetben és e két költői életműben észlelt változások, alakulások és felismerések alapján megfogalmazható-e, legalább körvonalaiiban, korszak-vagy paradigmaváltás. Nem rajzolódik ki itt ugyanis olyan mértékben egy merőben más költői gyakorlat és költészetfogalom, hogy ennek alapján korszakalkotásról beszélhetnénk.

Világos, hogy a két kötet iránya szinte szó szerint megegyezik az európai költészetben kialakult két legfőbb tendenciával. A formájában nem kötött alogikus líra és a formájában kötött intellektuális líra tendenciájával.⁶ Kassák szabad versformája, a szavak és mondatok allogikus elrendezése nyelvi kompozícióvá, nyitott a hagyományos lírai tartalmak felé, de azokkal sohasem azonosul olyan mértékben, hogy ez a közeledés ne lenne egyúttal polémia is a hagyományossal és konvencionálissal. Így őrzi meg magát ez a vers az avantgárd alapdallamában, és válik egy egészében kiépült költői életmű részévé. Vele párhuzamosan Szabó Lőrinc kötött formájú intellektuális lírája, bár látványlag hagyományosabb, a hagyományostól igencsak messzire került. Még akkor is, ha költészetének ezt a fordulatát is áttekinthetjük Babits költészetének tapasztalatvilága felől. Megőrizte eredeti kifejezésformáit, ami azt jelenti, a modern vers ismérveit is, és ily módon költői életművét gazdagította, lírai teljesítményének egy új rétegét dolgozta ki hasonló versek sorával, mint A belső végtelenben.

Kassák költészetében nem zárul le egy korszak, Szabó Lőrinc költészetében pedig nem kezdődik új korszak; a két életmű válik összetettebbé és teljesebbé ezekkel a két évtized fordulóján írt versekkel. És ennek alapján talán megkövethető egy olyan állítás is, hogy e korszak magyar költészetében nem kerül sor korszakváltásra, hanem az érett, a felnőtt modernség nagy költői életműveket eredményező időszaka kezdődik meg. Hogy nem beszélünk új korszakról a magyar költészet történetében, semmit sem von le e költői életművek jelentőségéből, annál kevésbé, mert szerintem a magyar költészet nagy korszakváltása a múlt század második felében játszódott le, amikor kialakultak a modern költészet, a modernizmus körvonalai. „A XX. század költészete nem hoz többé semmi fundamentálisan újat, bármennyire is értékesek a költői”⁷ – írja

Hugo Friedrich.

Ha így van, akkor arra kell gondolnunk, hogy van-e ennek a korszaknak egységes stílusa, megegyező műfajrepertoárja, megkülönböztető konvenciórendszer. Működik-e itt is a kényszer, például a műfaj vagy az irány kénysze-re, mint minden más korszakban. Még akkor is, ha az ellentétek rendkívüliek, ahogyan azt Szabó Lőrinc és Kassák példája is felmutathatta.

Ennek az egységes stílusrendszernek csak egyetlen elemét emelem ki. Kassák számozott versei és az azokhoz „lecsengésül” odatartozó Emlékezzetek rá!, valamint a Szabó Lőrinc kötetéből kiemelt és A belső végtelenben című vershez soroltak egy sajátos műfajkategória (kockázatos) felemlítését teszik lehetővé, a „vers mint műfaj” fogalmának bevezetését. A romantikus versszemlélettől, a profetikus költői szerepvállalástól való elszakadás ekkorra már régen időserű a magyar költészetben. Kassák és Szabó Lőrinc valósította meg (a jelzett versekben) ezt az elszakadást, és alakította ki a „versműfaj” egészében modern eszményét. A vers itt autonóm szervezet, organizmus, amelynek belső működési szabályai vannak, és ezek a szabályok nem esnek egybe sem a hagyományos lírai műfajokéval, sem pedig a konvencionális lírai közepszerűséggel, az irányzati elvárásokkal sem. Maga a lírai, a líraiság mint kvalitás behálózta már az irodalom teljes térségét, átlépett a filozófia területére is, és ezáltal tehermentesítette a verset mint a líraiság kifejezésének reprezentánsát, és egyúttal lehetővé tette, hogy a vers műfajként kezdjen funkcionálni, amelyben nem mindig a versszerűség tradicionális jegyei dominálnak, miként azt Kassák versei bizonyítják, s amelyben nem mindig a lírai lélek szólal meg, hanem gyakran az intellektus, a gondolkodás, miként azt Szabó Lőrinc verseiben láthattuk. Maga a vers vált a modern költészet egyik, lehet, hogy domináns, műfajává.

A „versműfaj” két válfaját említem csak meg. A „félhosszú” verset, amelynek példáit és történetét is Tandori Dezső mutatta fel *Az erősebb lét közelében*⁸ című könyvében, és az „esszéverset” mint a versműfaj azon változatát, amely talán a legmeggyőzőbben bizonyítja, hogy a vers, kilépve hagyományos meghatározottságai köréből, műfajként konstituálódott a XX. századi magyar költészetben. Az esszéverset mint a versműfaj reprezentatív változatát az intellektus szkepszise, a kulturális és civilizációs józanság, a romantikus szenvedélyek visszaszorítása, a vallomások kiiktatása, a költői kép elhalványítása, a metafora helyett a metonímia, a logikai világosság jellemzi, nem utolsósorban a filozófia kiterjesztése a tudomány vidékéről a lét rejtélyei felé. „... maximális tömörségre igyekeztem, kép és szín nélkül, a brutális valóság ábrázolására” mondja Szabó Lőrinc az Egyetlenegy vagy című verséhez fűzött kommentárjában. Ez a törekvés ismerhető fel a versműfaj esszéversnek mondható változatában, és ennek a műfajnak a variánsai jól láthatók Babits kései lírájában, Füst Milán „újak” verseiben, majd később Vas István, Rónay György, Kálnoky László, az Újhold költői, Weöres Sándor, Tandori Dezső verseiben. Nem véletlenszerű a felsorolás, hiszen a versműfaj és az esszévers nem költésztörténeti jelenség, vagyis nem vizsgálható az „egymás után” módszerével,

hanem a felnőtt modernség „egyszerre” megmutatkozó dokumentuma. E műfaj megjelenése és élete nem teremt korszakot a magyar költészetben, de meglétének teoretikus felvázolása a modern magyar költészetnek egy más szempontú megközelítésére ad lehetőséget.

JEGYZETEK

¹Rába György: *Csönd-herceg és nikkell számovár*. 1986. 213., 214. o.

²Rába György i. m. 145. o.

³Szabó Lőrinc: *Vers és valóság*. 1990. I. 312. o.

⁴Rába György i. m. 145. o.

⁵Rába György i. m. 149. o.

⁶Hugo Friedrich: *Struktura moderne lirike*. 1969. 126. o.

⁷Hugo Friedrich i. m. 124. o.

⁸Tandori Dezső: *Az erősebb lét közelében*. 1981.

⁹Szabó Lőrinc i. m. I. 335. o.

KÉT SZABÓ LŐRINC-KÖTET POÉTIKAI TANULSÁGAI

GEROLD LÁSZLÓ

Tény, hogy szándékom szerint dolgozatomban mintegy évtizednyi időt felölve a húszas évektől a modern magyar líra egyik meghatározó egyénisége, Szabó Lőrinc költői forrongásának, önmagát megtalálni igyekvő útkereséseinek sajátos ismérveit nyomozom a versek és a bírálatok meg összefoglaló tanulmányok alapján, de már előljáróban bevallom, hogy a Szabó Lőrinc-i vers alakulását az opus későbbi nagy vállalkozása, különös értékű teljesítménye, a *Tücsökzene* reflektorfényénél próbálom vázolni – másra itt idő nincs –, megkeresve közben épp a *Tücsökzenében* kiteljesedő sajátos Szabó Lőrinc-i versbeszédhez vezető nyomok közül néhányat.

Azt hiszem, szándékból akkor lesz igazi nagy költészet, ha a költő megtalálja a saját belső tartalmához legalkalmasabb, azt legjobban kifejező formát. Szabó Lőrinc esetében ez akkor következik be, amikor rátalál az ún. „*pontos vers*”-re, aminek alapja a különféle formakísérleteken, többnyire izmusokon át utat törő *egyszerűség*.

Ez a fogalom – még ha nem is poétikákba illő – a Szabó Lőrinc-i költészet kulcsszava.

Ez szabja meg ugyanis Szabó Lőrinc költészetének alakulási irányát, vezeti

el a költőt az önmagára találás kiteljesedéséig, a *Tücsökzenéig*, amit akkor ír, sajátos, de nem egyedülálló költői paradoxonként, amikor már másféle vers a divat. Csakhogy a költői pályák alakulása nem kötelezően esik teljesen egybe a nemzeti líra alakulástörténetének éppen aktuális szakaszaival, hanem csak egy-egy részzakasszal, amit azonban ő jelentősen befolyásolhat, meghatározhat, mint tette Szabó Lőrinc is szinte színre lépésétől a *Te meg a világ*, pontosabban a *Különbéke* című könyve megjelenéséig, líránk történetének éppen azon fázisában, amelyben fontos paradigmaváltás játszódott le, a húszas-harmincas évek fordulója táján.

Noha az abszolutizáló kiemelések, joggal, eleve gyanúsán megbízhatatlannak, ezúttal, a Szabó Lőrinc költészetében történt alámerülés után mégsem látom túlzásnak, hogy a *Tücsökzene* a modern magyar líra egyik csúcsteljesítménye. A versbe szedett életrajzi regényeket idéző mintegy 370 „tücsök” valóban a költőt igazolja, aki művét „rendkívüli munkának” gondolja, „egészében és szerkezetében teljesen eredeti, európai alkotásnak” (Szabó Lőrinc: *Vers és valóság*. 1990. II. 197.). S ezt tudomásom szerint egyetlen méltatója sem vitatta el, jóllehet megjegyzik, hogy önletrajzi részletessége mellett sem olvasható Szabó Lőrinc életrajzaként, inkább – ahogy remek kismonográfiájában Rába György írja – „egy személyiség születésének és kialakulásának krónikája (...), egy lélek története”, amire az alcím – Rajzok az élet tájáról – is pontosan utal. Kétségtelen, hogy a Szabó Lőrinc-i opus csúcását jelenti, ahová a költő több évtizedes munkássága során, mondhatnánk, öntudatlanul is, törekedett, s amely felől, magasából ezért mintegy visszafelé olvasva az életmű alakulásrajza biztonsággal áttekinthető, ábrázolható. Többek között az a korszak is, amelyet ezen dolgozat címe jelöl, 1922-től, az első Szabó Lőrinc-kötettől 1932-ig, a *Te meg a világ* című kötetig, melyben a méltatások, például a már említett Rábamonográfia is, nemcsak Szabó Lőrinc „költői fejlődésének új szakaszát” látja, „hanem a magyar líra történetében is más ízlést” jelző kötetet is lát, érthető, hogy utólagos kommentárjában Szabó Lőrinc ezt a könyvét nevezi első érett, később is nyugodtan vállalható kötetének. Ha viszont – tovább visszafelé haladva az időben – épp a korabeli kritikákat és a későbbi méltatások tükrében szemléljük Szabó Lőrinc első, *Föld, Erdő, Isten* című kötetének fogadtatását, az is evidens, hogy ez a szerény, mindössze 38 verset tartalmazó kiadvány, ha egyebet nem, némi változást jelzett a huszadik századi magyar lírában, akkor érthető a paradigmaváltás vizsgálata ügyében történt szerző- és kötetválasztás.

Mielőtt azonban a *Föld, Erdő, Isten*től a *Te meg a világig* húzódó alakulásrajz bizonyos poétikai sajátosságairól – s talán tapasztalatairól is – szólnék, szükséges néhány mondat erejéig a *Tücsökzenénél* időzni, mindenekelőtt Szabó Lőrinc néhány megjegyzésénél. Nevezetesen a „léckerítés”-módszernek nevezett eljárás dicséreténél, mert ezzel elkerülhette azokat a részleteket, epizódokat, amelyeket akart, és ahogy írja, „csupán lírát” készített, s az „egésznek mégis epikus összhatása lesz”, továbbá hogy verstani megoldásokkal addig megvalósíthatatlan, de vágyott stílust, nyelvhasználatot sikerült teremtenie, s

végezetül, hogy a tőle telhető „legnagyobb klasszicitást és fegyelmet” keverte a „legvakmerőbb modernizmusokkal”, amivel a vállalkozás összhatását tudta fokozni.

Nem nehéz felismerni, hogy a szerző pontosan azokat a formai elemeket emeli ki a *Tücsökzene* dicséretére, amelyekre előző kötetének bírálói közül is legtöbben mint jelentős hozadéokra hívták fel az olvasók figyelmét. A líra és epika sajátos egybefonódására, kettősségére, a klasszicitás és modernség kettősségére, valamint a stílust és nyelvhasználatot jellemző megoldásokra. Ez utóbbira vonatkozhat Rába György észrevétele, miszerint a *Tücsökzenében* Szabó Lőrinc lemond a „mondát minden fölösleges kötőeleméről”, amit az egész életmű során tapasztalható egyszerűsödési törekvés, tisztulási szándék eredményének tekinthetünk.

Babits Mihály, kinek tanító barátsága felismerhető a *Föld, Erdő, Isten* versein, még ha Szabó Lőrinc igyekszik is, szeretne is más lenni, írja, hogy „alig ismerhetünk higgadtabb lírát” mint a pályakezdő Szabó Lőrincé, kinek kötete „egyszerű, többnyire rímtelen versekben, hangosság nélküli, gyakran szinte a prózához közel álló szavakkal” kelti „refinált művészet benyomását”. Ezt a higgadtságot dicséri Tóth Árpád is, aki noha nem írja le az egyszerű, egyszerűség szavakat, de kritikája teljes egészében ennek a fogalomnak a jegyében készült, minek bizonyítéka, hogy erőt, „a természeti jelenségek ősi” üdeségét és nyersességét fedezhetjük fel. Néhány évvel később Ignótus Pál úgy emlékezik a *Föld, Erdő, Istenre*, mint „leegyszerűsített technikával” írt bukolikus szabadverseket tartalmazó kötetre. Sárközi György a második kötet, a *Kalibán* felől visszaillesztve „kissé nyugalmassá stilizált szépségű” költeményeket említ, ami részben azonos a babitsi véleménnyel. Németh Lászlónak az *Új nemzedékről* készült összefoglalója szerint a *Föld, Erdő, Istenre* jellemző „sima, színtelen jambus”-ok az élmény elől a forma szigorába való elzárkózás eredményei. Hasonlóképpen írt Halász Gábor is, ki a „könnyen folyós” jellege ellenére is „szokatlanul színtelen”-nek véli a verselést, „meglepetéstelen”-nek, a jambusokat monotonoknak, a szólamokat letompítottaknak, s mindezt a múlttól, a nyugatos lírától való szabadulási szándékának tudja. Szentkuthy Miklós azt dicséri, hogy az ifjú Szabó Lőrinc észreveszi a világban a „tisztább vonalakat”, míg Illyés Gyula a fiatal költő „tárgyvilagos” látását említi. Az „egyszerű” jelző, amely oly gyakorta tűnik fel egy-egy kötet vagy a teljes opus kapcsán, majd Rába György *Valóság*-beli kiváló összefoglaló tanulmányában tér vissza, mintegy köztes fogalomként a költő „kalsszicizáló hajlama”, látványszerű képeinek idilli természetfestése és „még sokszor az impresszionizmussal rokon, bár nagyon is biztos nyelvhasználata” között. Kabdebó Lóránt pedig, ki nagyarányú kutatásaival a legteljesebb Szabó Lőrinc-képet nyújtja, az „új realista költői nyelv alakításának első mozzanatait” fedezi fel a korai kötetben, többek között a *Föld, Erdő, Istenben*, melyben szerinte a természetességet, a depoetizáltságot a köznapi beszédbe illeszthető költői képek jelzik, s az a törekvés, hogy a szerző a „legegyszerűbb és legtermészetesebb közlési módot választja”,

jelesül a „beszélgető formát”.

Ha a kötet verseit nézzük, az egyszerűség mintadarabjai szembetűnően a természetet és a tárgyakat szinte felsorolásként tartalmazó *Sötétség, holdfény*, a természetet és a testrészeket együtt láttató *Zavar*, a kedvest bemutató *Mondják, hogy szép* s a természetet és a szerelmet összefonó *Erdei szerelem* címűek. Ezekben ismerhetünk a kötetnyitó vers, *A vándor elindul* kapcsán tett szerzői kommentár – „tüntetően szürke szavakkal, de bensőségre törekvőkkel” történt fogalmazás – vissza-visszatérő jogosságára. A cím szerint említett versekhez csatolt megjegyzésekben az egyszerűsége utaló „racionálisan” vagy „klasszikus tisztaságú” jellemzést Szabó Lőrinc rendre „bensőséges” jelzővel köti össze. Semmiképpen sem véletlenül, hiszen a tárgyyszerűség és a bensőségeség lesz majd a Szabó Lőrinc-i líra két legjellemzőbb, meghatározó tényezője, ahogy ezt a csúcsként említett *Tücsökzene* teljes egészében bizonyítja.

Bármennyire is különös a *Föld, Erdő, Isten* utáni három verseskötetben, a *Kalibánban*, a *Fény, fény, fényben* és *A Sátán Műremekeiben*, bár összképükben vegyesek, főleg pedig más jellegűek, mint az első kötet vagy mint a *Te meg a világgal* kezdődő, direkterben a *Tücsökzene* magasságába törekvő kötetek, ugyancsak felismerhető az egyszerűsége való igény, sőt törekvés is.

A *Kalibán*, amelyről Szabó Lőrinc mondja, hogy átmenet a „klasszicista jóból a modernista rosszba”, de hozzáteszi, számára „mégis a felszabadulást jelentette”, fejezetenként más-más jellegű, hangszerelésű verseket tartalmaz, még sincs híján azoknak a költeményeknek, melyek – igaz, bűvópatak módjára, de – őrzik és továbbviszik a Szabó Lőrinc-i egyszerűségigényt. A „Házak, paloták, esti fény” kezdetű *Városra*, a különös felfedezést rögzítő *Szénásszékre*, a részleteket felsoroló *Hajnal a nagyvárosbanra*, a *Gyökér a gyökerek között* ciklus verseire (*Csigabiga, Tavaszban, Fűben, Séta közben, Záporban*) és az *Anyám mesélte* elbeszélő jellegű költeményre gondolok, melyek szám szerint elenyészőek ugyan a „nyerskeskedő mondanivalóval” bíró (Halász Gábor), az „ember és a természet harmóniájába nyugtalanabb hangokat” vegyít (Bálint György), az „elűtő stíluselemek keveredését” mutató versek között, melyekben a „lírai indulat legtöbbször erősebb az intellektuális elemzésnél”, minek következtében „Versformációinak nyugalma (...) felbomlik, dikciójába szónokias elemek vegyülnek”, és „dialogusokkal bontogatja az elbeszélő előadás-módot” (Rába).

A *Fény, fény, fényben*, Szabó Lőrinc szerint „legdúltabb” kötetében, melyben Rába szerint a költő „Dikciójá harsány, tobzódik a retorika tipikus eszközeiben: a felkiáltásban, szólamhalmazásban, megszakított és hiányos mondatban”, legtöbbször „önkívületi ódastílusban” ír, Radnóti Miklós meg „expresszionista hangszerelésű” verseket említ, kevesebb még az egyszerűsödésre mutató törekvés. Igaz, Ignotus éppen erről a kötetéről írva, konkrétan az *Újsághír a végtelenben* című vers kapcsán tart fontosnak novellisztikusságot említeni, sőt egyetlen vers alapján jósol is, mondván, hogy ez a költemény „jelzi Szabó Lőrinc fejlődésének irányát”. De verskommentárjaiban Szabó Lőrinc is

csak *A mélység tündérese* kapcsán szól egyszerűsödéstről, a „szabad vers szét-hulló expresszionista formája” alapján. Emellett a felsorolásszerű *Nyári utazást* meg a kötetzáró, ugyancsak leltárszerű *Óda a genovai kikötőhöz* című nagy verset lehetne megemlíteni.

A következő, *A Sátán Műremekei* című kötetben, melyből Füst Milán „lelket öló kopogást” hallott, s melyben „verssé kényszerített pokoli prózát” látott, Illyés viszont „tobzódó expresszionizmusát”-t dicsérte, igaz, 1956-ban, Rába György a versek expresszionista jellege ellenére is riporterri látásmódra hívja fel figyelmünket, a kötet publicisztikus alaphangjára utal – ez szociális számvetésre biztat –, s úgy véli, hogy az „élőbeszéd prózájához tudatosan közelítő, rímtelen, monoton szabadvers feladata a korszak ritmusának érzékeltetése”. Szerinte ez a kötet Szabó Lőrinc „későbbi realizmusának csírája”, s ilyenén, mondhatjuk, bizonyíték arra, hogy a tisztulási folyamat, ha kevésbé nyilvánvaló is, de létező törekvés. Mindegyik kötetben vannak az egyszerűségnek tiszta vagy részben tiszta példái, amelyek a mélyben, a különféle izmusokat követő megoldások alatt húzódnak, viszik ezt a költészetet a *Tücsökzene* „pontos versei” felé.

És most álljunk meg ennél a bevezetőben már említett fogalomnál, melyet a poétikákban nem jegyeznek, de talán használható. A „pontos vers” egyértelműen Radnóti egy költeményét juttatja eszünkbe, az *Újholdban* levő Pontos vers az alkonyatról, amely 1934 szeptemberében született, nem sokkal azután, hogy megjelent Szabó Lőrinc *Te meg a világ* című kötete. Az a verseskönyv, amelyről épp Radnóti írta, hogy benne a „bonyolult lélek kívánczósága”-ra ismerünk az „egyszerűség felé”.

A *Te meg a világban* szám szerint kevés olyan vers található, amely megfelel a „pontos vers” elvárásainak, de ebben a kötetben fejeződik be a mintegy évtizednyi tisztulási folyamat. A *Te meg a világban* veti le Szabó Lőrinc költészete azokat a formai kifejezésbeli sallangokat, idegenségeket, amelyek után – még ha némi kivárással is – megtörténhet, lejátszódhat a teljes önmagára találás, a költői kiteljesedés, ami – tudjuk – olykor még a legnagyobbak számára sem adatott meg.

Eddig, a *Te meg a világig* tisztul Szabó Lőrinc lírája, keresi a megfelelő formát, míg annyira nem egyszerűsödik, hogy eljut a közlés nyers öröme jelentő szóig, az adott lírai-emberi helyzetben egyetlen lehető, pontos szóig, amit jól megválasztott, érzelmileg szinte soha nem felajzott, nem feltupírozott jelzővel avat lírává, formálá verssé. Ezt értem pontos vers alatt, a Radnótitól kölcsönzött fogalmát kétféleképpen fogva fel. Az időbeli pontosságot – „Kilenc perccel nyolc óra múlt, / kigyúlt a víz alatt a tűz...” – fogalmi pontosságként értelmezve, használva, s hozzákapcsolva a versszerűség egyik, talán alapvető kritériumát az egyéni töltetet hordozó minősítő szót, fogalmat. A fogalom – „pontos vers” – tehát azt a kettősséget hordozza, amely az objektív líra kifejezésben is megtalálható: tárgyyszerűség plusz egyéni látás, megnevezés és líra, ahogy ez utóbbira verskommentárjaiban Szabó Lőrinc gyakran mondja: benső-

ség. Mégsem nevezném csak pusztán objektív lírának a Szabó Lőrinc-i verset, hanem a magyar költészetnek éppen az itt vizsgált periódusa egyik vonulatára jellemzően inkább a „pontos vers” kifejezést használok, noha kétségtelen, hogy ennek poétikai hitelesítése nincs, de ettől függetlenül lehet jellemző, pontos.

A HÚSZAS–HARMINCAS ÉVEK KÖLTÉSZETÉNEK DOMINÁNS POÉTIKAI, RETORIKAI ALAKZATAI

T H O M K A B E Á T A

A legradikálisabb irodalomtörténeti revízió sem ütközne olyan nehézségekbe – legyen szó a magyar irodalom bármely korszakáról, irányzatáról –, mint egy-egy periódus, korszakváltást jelző időszak poétikai, genológiai, retorikai rendszerének kimerítő leírása. Minőségi változás csupán a verstanban, metrikában játszódott le, míg a magyar irodalomtudomány egyéb ágazatai egyelőre fölkészületlenek a korszerű fogalmi apparátus kidolgozására és alkalmazására. Egyelőre elérhetetlen távolban lebeghetnek előttünk az olyan nemzetközi összefogások, melynek eredményeként egész sorozattá bővült a zágrábi rusziszták és teoretikusok vállalkozása, az orosz avantgárd fogalomtárának összeállítása (Flaker–Ugrešić: *Pojmovnik ruske avangarde*). Már-már kilátástalannak tűnik egy rugalmas kategóriaháló kialakításának igénye az e századi költészet formanyelvét illetően, amikor tudjuk, hogy a klasszikus epikai, lírai műfajok leírására sem került sor. Hogy kifejezetten kockázatos a magyar rövidtörténet kutatása megfelelő magyar novellaelmélet vagy történeti-poétikai feldolgozás hiányában, arról meggyőződhettem. Ugyanez vonatkozik azokra a folyamatokra is, melynek során a daltól az elégiáig, a szonettől az ódáig megjelenése óta minden lírai műfaj transformációk során ment keresztül, s a 20-as, 30-as évekbeli alakváltozataikat valamiféle „megállított pillanat” jegyében kellene metszetbe foglalni, ugyanis a szerkezetek természetesen szüntelen mozgásban vannak. A következő évtizedek összképében szükségképpen ismét más konstelláció elemeiként jelentkeznek, ha egyáltalán indokolt marad még a körvonalaikban klasszikus előképeket, műfaji archetipusokat sejtető formák azonosítása az elsődleges poétikai modellel. Vajon *A közelítő tél*hez viszonyítva elégia-e még József Attila *Elégiája*, Kosztolányi *Hajnali részegsége*, Babits *Ősz és tavasz között* című verse, vagy csupán „elégikus”, és egy közbülső fázis a Pilinszky *Apokrifje* felé vezető úton. Dalok-e Kosztolányi, Weöres, József Attila lírai miniatűrjei, vagy részleges, illetve teljes ártélmelzése a hagyománynak, előkészítői annak a stádiumnak, melyben a *minimalista versszerkezet* szemléletileg, nyelvilleg, mikro- és makroszerkezeteit illetően is végleg eltávolodik a Liedtől, mint például Petri György költészetében.

A műalkotásírók közül kétségtelenül a metrikai jelenségek regisztrálása a viszonylag egyszerűbb feladat, és ebből a nézőpontból sok esetben maguk a műfajformák is feltárulkoznak. Az elégia régóta nem disztichonos, a dal nem jambikus, a szonett szólamnyomatékos elemeket kombinál, a szabadvers többszólamú metrikája merészen tolult be a lírába, és fellazította a kötött szerkezeteket. E jelenségek láttán mindinkább az válik izgalmas kérdéssé – ha tovább őrződnek és fölsejlenek tiszta formájukban –, mi indokolja fölbukkanásukat. Ennél jóval bonyolultabb a stilisztikai-retorika műveletekben és szerkezetekben végbemenő átalakulások sora, ugyanis java részük lényegi jelentésani transzformációkat eredményez a versalkotó szövegatomok, a trópusok síkján éppúgy, mint a szövegegész összefüggésében. A korszak egy-egy életműve kiválóan példázza azokat a szemléletbeli, világlátástól és létérzékeléstől nem függetleníthető módosulásokat, melyek a metaforák mélyszerkezetében egy-két évtized alatt lejátszódnak. Babits, József Attila, Kosztolányi, Radnóti esetében szembetűnő egyes alakzatok és trópusok gyakorisága bizonyos időszakokban, és elmaradásuk, jelentőségük csökkenése az életmű más szakaszaiban. A kutatás eddig a stílusirányzatok fogalmaival jelölte ezeket az átmeneteket, anélkül azonban, hogy e nyilvánvaló jelenségeket a költői nyelvhasználat tüzetes szemantikai elemzése és retorikájának feltérképezése egészítette volna ki.

A műfaj történeti és a történeti-poétikai alapozás hiánya és a magyar stílus-kutatás stagnálása következtében jelen pillanatban csupán tézisszerűen vállalkozhatunk egyes uralkodó vonások, meghatározó jegyek kijelölésére, vázolására. Az áldatlan helyzetnek paradox módon egyetlen pozitívuma is segítségünkre lehet ebben: nem kell semmiféle fogalmi zűrzavarral szembenéznünk, ugyanis a műfaj- és stíluselméleti fogalmak a magyar terminológiában megfelelnek a konvencionálnak. A probléma ott merül fel, hogy e terminusok jó része mind alkalmatlanabb a jelenségek leírására nemcsak a jelenkor, hanem a hat-évtizeddel korábbi időszak vonatkozásában is.

1. *Műfajformák, poétikai szerkezetek.* Rendkívül jelentős tapasztalatok származnának a korszak lírai formáinak föltérképezéséből, ám ebben föltétlenül árnyalásra szorulna a klasszikus poétikai kategóriarendszer. A már említett észrevételek mellett ezt sürgeti a 20. század minden szakaszát jellemző művészi magatartás, mely minden síkon dinamikussá tette nemcsak a hagyományhoz, a formai örökséghez, hanem az éppen megalkotott egyéni műfaji variánshoz való viszonyát is. Nemcsak a szabadvers újul meg versről versre, hanem sok esetben az olyan viszonylag kötött struktúrák is, mint a szonett. Ha Szabó Lőrinc 8–9 szótagosra csökkenti, Babits pedig 12 szótagra növeli a szonett sorait, az egyféle *külső formai transzformáció* jele. Ennél azonban jóval nagyobb hatású a *formák belső átalakulása*, melyek radikális úrjaértékelésről tanúskodnak. József Attila végigpróbálhatta a klasszikus metrumokat, ám közlendőt sosem rendelte az aszklepiadészi, szapphói vagy alkaiozi szerkezetek konvenciója alá. Ilyen kettősséget tapasztalunk minden verselési rendszer

alkalmazásában, s ezek az eleinte részleges, kevésbé látványos módosítások vezetnek majd később azokhoz a merész és tudatos deformációkhoz, melyek elválaszthatatlanok a jelenkori irodalomnak a tradícióhoz való viszonyulásától.* József Attila vagy Weöres Sándor kiválóan példázhatják, mint bővílhet adott verselési minták *funkciója*: a népdalt idéző szólalmnyomatékos formák az ironikus destrukciónak köszönhetően helyenként groteszk tartalmakkal telítődnek, másutt merész kritikai konnotációkkal.

Amíg egy korszerű metodológiájú műfajelmélet nem válik alkalmassá a szüntelenül változó műfaji konstrukciók leírására, átmenetileg nagyobb figyelmet kellene szentelni azon *poétikai-retorikai*, illetve *poétikai-metrikai szerkezetek* kérdésének, melyek esetenként bizonyos állandósult formákkal vagy alakzatokkal rokoníthatók. Az allegória vagy a parabola pontosan azonosítható retorikai-szemantikai modell szerint működik, s minthogy mindkettő a szövegegész formaelvét képezi, műfajfogalomként kezelhető. Sajátos módon egyes alacsonyabb nyelvi szinteken létrejövő alakzatok és trópusok is túllépnek eredeti hatókörükön: a hasonlat, metafora, szimbólum, sőt az enjambement, a különféle ismétlések, párhuzamosságok, ellentétezesek, ellipszisek formaszintre emelkedhetnek, ami azt jelenti, hogy a vers egész központi szervezőelveként interpretálhatók. Ahogyan az allegória a hasonlítás párhuzamából vagy a metafora azonosításából fejlődik ki, mint például József Attila *A bánat* című verse esetében, úgy válik az áthajlás Babits *Erdei lakásban* című versének nemcsak egyik metrikai eljárásává, hanem a kompozíció tengelyévé.

A legkülönösebb és legbonyolultabb kétségtelenül a metafora jelensége, amely mindinkább *formaelv*ként és nem a trópusok egyikeként behatárolható *szövegdarab*ként, „képszerű” mozzanatként jelentkezik. A metafora mind kevésbé egyszerűsíthető a szóalakzatra, trópusra, s hogy egész szerkezeteket működtethet, arra a lírán kívül számos példát találhatunk a prózaepikában is. Kosztolányi miniatűrjei rendszerint *komplex metaforikus együttesek*, ahol még a cím és a szöveg viszonyát is a kapcsolatoknak ez a típusa határozza meg.

A *poétikai-metrikai szerkezetek*, mint a lírai műformaként, illetve metrikai egységként is funkcionáló szonett, vagy azok a formák, melyeknek – mint az elégia – hagyományosan meghatározott tárgyi, motivikus, metrikai, szerkezeti, műfaji kánonnak kellett megfelelniük, kétirányú átalakulásról tanúskodnak. Az egyik esetben a megőrzött klasszikus metrumok nem szokványos, gyökeresen új tartalmak kifejezői, mint Babits *Május 23. Rákospalotán* című versének disztichonjai. A vers retorikai rendszerét, képi és nyelvi eszközeit erőteljes expresszivitás uralja, minden elem a zaklatottság, a fölfokozott érzelmi állapot alárendeltje. A metrikai forma és a verstárgy *diszharmoniója* tudatos eljárása a korszak költészetének. A másik lehetőség a poétikai forma tárgyi, tematikai, motivikai, hangulati összetevőinek átörökítéséből és a metrikai konvenció elutasításából, új verselési minta megalapozásából következik. A jambusvers mellett a szabadvers bizonyult legalkalmasabbnak e sokféle nyitás érvényesítésére. A tendenciák e téren is a *homogenitást felváltó polifónia*, a *monometrikusság* helyére kerülő *polimetria*, *poliritmia* felé mutatnak.

2. *A szintaktikai szerkezetek funkciómódosulása.* A metrikai rendszerek változásai szükségképpen hozták magukkal a különböző nyelvi szinteken bekövetkező átrendeződést. Amint fellazul a ritmikai egyöntetűség, más struktúrák és versegységek vállalják fel a ritmusképző funkciót. A magyar költészetben nemcsak a szabadvers helyezte át a hangsúlyt a verslábról, ütemről a mondatani síkra, hanem a domináló jambusvers is. A jambusok mellett a vizsgált opusok java részében legalább ilyen jelentőségű azon nagyobb tömbök ritmikai szerepe, mint a szólamnyomatékos rendszerben az ütemnél terjedelmesebb szövegkorpuszoké, a többnyire szintaktikai összefüggéseken alapuló szólamoké.

A költői szintaxis e metrikai funkcióbővülés mellett retorikai és jelentéstani szempontból is külön vizsgálat tárgyát kellene képezze. Ezen a felületen tapinthatóak ki ugyanis azok a szemléleti változások, melyek viszonylag rövid idő leforgása alatt Babitsnál, József Attilánál, Kosztolányinál, Radnótinál lejátszódtak. *A szemléletesből a szemléletibe, a személyességből a tárgyiasságba való átfordulás, a szenzualitásra ránövő reflexivitás, a stílus emelkedettségét felváltó egyszerűsödés, a kifejezés elsőbbségét kisajátító állítás, kijelentés, megnevezés* a nyelv mikro- és makroszintjeit, valamint a retorikai eszközkészletet sem hagyhatta érintetlenül. Igen szembetűnő a két egymással ellentétes művelet, az elhagyás és a bővítés egyidejűsége ebben az időszakban. Míg József Attila és Kosztolányi a korábbi kötetekhez viszonyítva mind fokozottabban fordulnak a tömörítés, a rövidülés, a sűrítés, a kihagyásosság, a redukció felé, ami egyben sok kedvelt alakzatukról való lemondással jár együtt, Babits harmincnál is több szótagos sorokat ír (*Tremolo*), áthajlásokkal építkezik, trocheusi verseit a prózavershez közelíti.

Az elliptikus mondat jelentéstanilag a trópusok mintájára működik: a kihagyásossággal egyenes arányban növekszik az elemek jelentéstani megterhelt-sége. Általános jelenség a verselemek *poliszémia*ja, a retorizáltság fokának csökkenésével együtt járó szemantikai erősödés, bővülés. Remek példái ennek Kosztolányi „pillanatképei”, „útirajzai”: „*Aggastyán bölcs, csak áll majd ezer éve, / mint egy fakír, lélekzetet se véve. / Nem is mozdul már rajta levél, / nem is beszél a többi fákhhoz itt. / Él / Gondolkozik*” (*Öreg fa a Hyde parkban*). E miniatűrök egésze a metaforára vezethető vissza, sőt esetenként nem is szöveg és verscím viszonya metaforikus, hanem szöveg és cím együtt metaforái bizonyos tartalmaknak, mint ahogyan egy létállapot páratlan tömörségű reprezentációja az ellipsziseket halmazó *Októberi táj*.

3. *Jelentéstani transzformációk.* Különös következtetésekre juthatunk, ha a 20-as, 30-as évek költészetéhez két egymástól eltérő irányból, a tízes évek szimbolizmusa, impresszionizmusa, illetve az avantgárd felől közelítünk. Mindkét kiindulóponthoz képest szembetűnő a *látványszerű megérezkítés* jelentőségének csökkenése és a *földidézés, az utalásosság* szerepének növekedése. Mint már jeleztük, a kifejezés fokozatosan kijelentéssé, megnevezéssé transzformálódik, s egy-egy életművön belül is élesen kirajzolódik az érzéki

telítettségéből származó képi zsúfoltság visszahúzódása, a nyelv és közlés egyszerűsödése, köznapibbá, dísztelenebbé válása. Mindez nemcsak a hasonlatok, megszemélyesítések, jelzők számának csökkenésében tükröződik, hanem ezek belső átalakulásában. Míg korábban a jelzős szerkezetekben és a metaforákban összekapcsolt elemek egyike rendszerint szenuális tartalmakkal egészítette ki a fogalmi, szemléleti összetevőt, most kapcsolatuk igen gyakran a feszültségfokozó hypallage, oxymoron, paradoxon, antitethon jegyében alakul, ami fölerősíti a disszonanciát. A jelenség háttérében álló *kognitív disszonancia* különösen azokban a határhelyzetekben válik érzékelhetővé, melyekben a lét/nemlét kérdéseivel, a megszólalás kínjaival, a betegség, a kínok, a pusztulás, a téboly kíméletlen valóságával kell a költőknek számot vetniük. A megváltatlanság/megválthatatlanság felismerésének döbbenete egyetlen anyagiságának durvasága révén ható tárgyi elembe projektálódik József Attila egyik utolsó töredékében. A *kötél* s a *csomó* metaforája minden képszerűségtől eltávolodva sugallja a tökéletes reményfosztottság és kiszolgáltatottság egzisztenciális tapasztalatát: *A kínhoz kötnék kemény kötelek, / be vagyok fonva minden oldalon / s nem lelem a csomót, amelyet / egy rántással meg kéne oldanom. / És szenvedek, de nem lesz kegyelem, / ha megszabadít, aki egy velem, – / amazon lesz minden fájdalom.*

A metafora kettős feszítésnek van kitéve: a valóságlátás, a megismerés, a létszemlélet egyfelől materializálja, másfelől metafizikai távlatba helyezi. Mindkét kiterjedés annak az űrnek a kitöltése, mely az örökségül kapott metafora-modell érzéki, érzékelési elemének helyén keletkezett. Az alábbi példák mindkét lehetőséget érzékeltetik: *S a tág ég tiszta, nagy – / reggel az erkölcs hűvös, kék vasát / megvillantja a fagy.* (József Attila: Fák); *A bölcsesség / nehéz aranymezébe öltözöm, / s minden szavam mosohygas és közöny.* (Kosztolányi: Szeptember elején) Sem a kék, sem az arany nem ellensúlyozza a metaforák által sugallt értelemtartalmak evidenciáinak súlyosságát. Mindkét esetben szembe tűnő kontrasztos helyzetük: a két absztrakt fogalom még távolabbra lökődik az elvontságba, s csupán tartalmaik negatív konnotációi válnak megfoghatóbbakká. A szavakra vonatkozó *mosohygas és közöny* hasonlóképpen egymást kizáró állapotok szembesítései. A metafora a tapasztalati világból távozóban fénycsóvaként világít rá arra a döbbenetre, mely a kor költőjének ontológiai helyzetűdatát meghatározza.

4. *A motívum- és jelképrendszer.* Metafora- és szimbólumzótárak, -elemzések, egybevető motívumvizsgálatok hiányában ismét csupán néhány jelzésre szorítkozhatunk, holott kézenfekvőnek érezzük azt, hogy e periódus motívum- és szimbólumkincse sajátos, a megelőző és a rákövetkező időszaktól is eltérő. Sajnálatos, hogy egy-egy életmű, mint amilyen a Babitsé, Kosztolányié, József Attilaé, Radnótié, melyek öt-hat évtizede lezárultak, nem vált ilyen jellegű feldolgozások tárgyává. Már-már véletlenszerűen, improvizáltan emelünk ki néhány versrészletet.

Meg fogok halni, én, e szomjú lélek, / ki ma örökre megkívtant: e test / meg fog halni s csak az marad utána, / hogy elmesélte vágyát s elmesélte, / hogy lemondott rólad, mert élete / az öröklétben csak egy pillanat volt. (Szabó Lőrinc: Meg fogok halni)

Űr a lelkem. Az anyához, / a nagy Űrhöz szállna, fönn. / Mint léggömböt kosarához, / a testemhez kötözöm. (József Attila: „Költőnk és kora”)

Lélek les ott kiűn lelkem, mint a kobra, / s a gyűlölségek száz Medúza-szobra / mered a lomb között. (Babits Mihály: Józanság)

E madár könnyű röpte / a létet elragadta. / Nincs magasság fölötte / és nincs mélység alatta. / Az egyik szárnya lelkem, / a másik szárnya Flóra. (József Attila: Sas)

lélek, ha felétek remegve, a lármás / emberi hálókba veri szegény szárnyát (Babits Mihály: Free trade)

Ez a madár a vágy, halk vágyunk, kedvesem: / megúnta itt magát és átmegey csön-desen. (Babits Mihály: Ablaknégyyszög)

A fán a levelek / lassan lengenek. / Már mind görbe, sárga / s konnyadt, puha. // Egy hallgatag madár / köztük föl-le jár, / mintha kalitkája / volna a fa. // Így csinál lelkem is. / Járkál bennem is, / ágról-ágra lépked / egy némaság. // Szállhatnék nem merek. / Meghajlik, remeg / a gally, vár és lépked / a némaság. (József Attila: A fán a levelek...)

Két alapvető észrevételre egyszerűsíténém e kis példatár tapasztalatait, melyek ugyanakkor a 20-as, 30-as évek egészére kiterjeszthetők.

1. Előfordulás tekintetében a kételemű, *in praesentia* (a magyar stilisztikában teljesnek nevezett) metafora az uralkodó – pl. *Ez a madár a vágy*. Különös, hogy az utalásosság, a szemantikai hatóerő, a konnotatív kisugárzás, a sűrítettség, az intenzitásfok szempontjából messzemenően hatásosabb, izgalmasabb egyelemű, *in absentia* (az „egyszerű”!) metafora mennyivel ritkább költészetünkben. *A járkál bennem is* (...) egy némaság összehasonlíthatatlanul telítettebb, mint az interpretációt, befogadást leegyszerűsítő, behatároló két tagból álló metafora. A jelenség másfelől azzal magyarázható, hogy a korszak európai tendenciáitól eltérően a magyar költői nyelvben változatlanul erős a logikai, képi, értelmi, grammatikai, jelentéstani összefogottság. A verselemek közé távolról sem ékelődik akkora távolság, mint ebben az időszakban más költészetekben. A helyzet az elbeszélő prózában abban nyilvánul meg, hogy ekkoriban születnek meg a legkristályosabb klasszikus magyar novellák, míg a világirodalomban a forma már hosszú évtizedek óta csupán körvonaláiban utal a műfaji emlékezetben tárolt kánonra.

2. A fenti példákban különféle összefüggésekben bukkan fel a *lélek* fogal-

ma. Legtöbb esetben vagy közvetlen együtttest alkot a *madár, szárny, repülés* fogomláncolattal, vagy asszociatív módon földidezi az egész sort. A *lélekmadár* archaikus képzetéhez hasonlóan sajátos szimbólumgyűjtemény állhatna össze a *szárnyas idő, az életfa* stb. archetípusának körébe tartozó metaforákból is. Igen különös a mód, ahogyan a kiürülté, holt metaforává vált elemek újratelítődnek jelentéssel és ricoeuri értelemben elevenekké válnak. A hegeli *Aufhebung* fogalmát értelmezve írja Ricoeur a *La máthaphore vive*-ben: „a szöveg két műveletet ír le, amelyek egy pontban – a holt metaforában – keresztezik egymást, de mégis elkülönültek maradnak; az első, tisztán metaforikus művelet a tulajdonképpeni jelentésből a szellemibe átfordított jelentést csinál; a másik művelet ebből a nem-tulajdonképpeni kifejezésből mint átvittből egy tulajdonképpeni absztrakt jelentést hoz létre. Ez a megszüntetve megőrzés, a hegeli *Aufhebung* alkotja ezt a második műveletet. De a két művelet, az átfordítás és a megszüntetve megőrzés mégis különbözőek.”

Az archetipikus szimbólumok azért interpretálhatóak ebben a közelítésben, mert a konvencionális nyelvhasználat rétegeibe süllyedtek, tehát elveszítették kapcsolatukat nemcsak eredendő mitikus-jelképes és misztikus tartalmaikkal, hanem érzékletes képi vonatkozásaikkal is. Weöres Sándor, Szabó Lőrinc a távol-keleti kultúrákból, Radnóti a görög mitológiából, Babits a keresztényen jelképvilágból táplálkozva mélyíti el a korszak költészetének szimbólumbázisát. A két háború közötti nagy remitologizációs folyamatoktól nem függetleníthető törekvések ezek. Ebből a perspektívából pontosabb képet alkothatnánk magunknak az egyéni érdeklődésekről, fogékonyságokról is, melyek árnyalták és feltöltötték, tartalommal telítették a klasszicizáló tendenciákat, továbbá igen fontos tapasztalatokig juthatnánk a *jelentéstelítődés* (reszemantizáció), az eredeti és a kontextuális értelemtartalmak viszonya, a szemantikai destrukció és újraelapozás módozatainak kérdéseiről.

4. *Egyensúlyhelyzet vagy látszat?* Általános észrevételem értelmében a most vizsgált korszak csak a feldolgozás idejére szakítható ki mesterségesen a 20. századi irodalom történetéből. Előzményeinek és következményeinek áttekintése nélkül összefüggő kép éppúgy nem bontakozhat ki, mint amikor az irányzatokra, hol viszonylag megfelelő, hol meg nem felelő módon behatárolt törekvésekre és időmetszetekre korlátozódott a figyelem. A már jelzett nehézségek miatt elkerülhetetlennek látom a megoldatlan terminológiai-metodológiai problémák tisztázását. Elgondolkodtató, hogy még a formalizmus, a strukturalizmus, a szemiotika, a szövegnyelvészet, az újretorika azon elemei sem épültek be az irodalomvizsgálat gyakorlatába, amelyek megkerülhetetlenek a kutatás meghatározott szakaszában, különösen a leírás, feltérképezés, számbavétel fázisában. A tapasztalatok interpretálásához az utánuk kibontakozott irodalomtudományi iskolák nyújthatnának kellő kiindulópontokat. Illusztrációképpen utalnék csupán arra, hogy Jakobson jól ismert információ- és nyelvelméleti funkció táblázata alapján milyen összképet alkothatunk a korszakot jellemző vonásokról. Ha a századelő lírájával kapcsolatban elfogadjuk az ed-

digi kutatások meglátásait, akkor megállapíthatjuk, hogy egyértelműen a nyelv *poétikai* és *emotív* funkciója állt előtérben. A jelenkor ezzel szemben a *referenciális* funkciót részesíti előnyben: közöl, állít, kimond, illetve a közléssel magával destruálja a referenciát, tehát a *metanyelvi* funkcióhoz fordul. A két háború közötti időszakot az alapvető nyelvi funkciók egyensúlya jellemzi. Fokozatos eltávolodás következik be az érzelemközpontú, a személyesség elsőbbségét érvényesítő lírai formanyelvtől és közeledés a tárgyias közléshez, mely új retorikát és szemantikát igényel. Ezzel egyidejű a köznyelvi eszközkészlet átminősítése, ami bevezetés abba az új egyensúlyba, mely immár nem a fenti funkciók között, hanem az irodalmi és a nem irodalmi, a lírai–nem lírai, a nyelvi–nem nyelvi, fikciós–nem fikciós stb. pólusok között a jelenkorban létrejön.

