

# EGY EUROPÉER BÁCISKÁBAN

## BORI IMRE

A *Bácsmegyei Napló*ban megszólaló, majd esztendőkön át korlátlan teret kapó Szenteleky Kornél az 1920-as évek derekán is túl az européer művész magatartását testesítette meg, aki szinte minden írásában azt példázta, hogy Szivácról is messzire lehet látni, s ott is együtt lehet élni Európa szellemi életével. Nem az író beszélt elsősorban, hanem a műélvező és műértő. Többet ír képzőművészeti kérdésekről, mint irodalmiakról, s mintha eredeti szépírói hajlamait sem engedte volna szabadjára, csak a novellisztikában tesz próbát, s a lírai tárca műfaját kedveli leginkább.

Mintha a bírálat lenne másik megszeretett műfaja. Az ezekben az években született két terjedelmesebb, képzőművészettel kapcsolatos tanulmányát is műbírálatai veszik körül, amelyek azt bizonyítják, hogy az 1920-as évek első felében elsődrendűen képzőművészeti jellegű volt az érdeklődése, amit olvasmányai is tükröznek. Már 1922-ben ismerteti Rilke Rodin-tanulmányát, amely akkoriban jelenik meg magyar nyelven, 1925-ben Cézanne és Gauguin művészetét ismertető munkákat bírál, 1926-ban pedig Kállai Ernő nevezetes könyvét, az *Új magyar piktúrát* elemzi.

Rilke könyvecskéje tetszik a műértőnek, s tetszésének az ad nyomatékot, hogy ismer más, Rodin szobrászatát elemző tanulmányokat is, mint amilyen a „kedélyes párbeszédet” leíró Paul Gsellé. A bravúrt méltányolta Rilke Rodin-jellemzésében, amelyben a *Stundenbuch* költője nem tagadta meg magát. 1902-ben, amikor ezen a könyvön dolgozik Rilke, s „dalol és duruzsol, mint melegvörös szamovári téli estén . . . elcsodálkozik egy mozdulaton és szinte szimfóniát zeng egy lecsuklott karról”. Idézi az Örök bálványról szóló sorokat, hogy példázza, milyen a szíve szerinti művészeti írás. „És Rodin nagy, tiszta művészete feloldódik Rilke hangjaiban és hangulataiban. Rilke a valóságban titkára volt a hatalmas mintázónak, ebben a könyvben művei megzenésítője. Nem akarja megértetni és elemezni a művészet misztikumát, hanem szavakba zúgja, zenéli a márványok sima, csodás, halhatatlan rejtélyességét.”

1925-ben a „két nagy, nyugtalan keresőről”, Gauguinról és Cézanne-ról olvas és ismerteti könyvet. A Gauguinról szóló könyv francia szerzőjének azt veti a szemére, hogy engedett az életrajz csábításainak, a művész „keserű élete leírásának”, de nem figyelt eléggé a „művész titkos álmaira és törekvéseire, a művész helyzetére és hatására a holnapra”. De hiába keresi, írja kritikájában Szenteleky, a modern művészet egyik fő törekvésének, az egyszerűség megvalósításának a Gauguin vásznain látható változata kifejtését, annak jelzését, hogy Gauguin a „fáradt és összetett európai kultúrától való menekülésében jutott el egész a primitívségig, amely az ő egzaltált lelkületében inkább egzotikum lesz, mint egyszerűség”. A Cézanne-ról szóló recenziója alkalmat adott, hogy megcsillanjon Szentelekynek a művészettörténeti irodalomban való jártassága. Tristan Klingsor könyve kapcsán még két szakmunkára hivatkozik, s beavatottként ismerteti Klingsor könyvének „elevenül ható részleteit”, azt, hogy az „impresszionizmust meg akarja rögzíteni”, a sok levegő- és napfényvibrálást kemény kontrasztokkal váltja fel, és Cézanne „zengő, teli színekkel fest és hatalmas erővel szerkeszt”. 1925 novemberében Fra Angelico da Fiesole szentjeiről közli benyomásait lírai útirajzban, nem hagyva kétséget, hogy a műértő zárandokol Fiesoléba, s ott azt találja, amit azok a művészek, akiket ismertetett, elveszítettek, s életüket adták újbóli megtalálására: az élet mennyországának a képeit. Hiszen így beszél, miután négy strófában ünnepelte Fra Angelico freskóinak édeni látványosságait:

„Ez a te világod, Fra Angelico, – ó jaj – messze van az enyémtől, a miénktől, Firenzétől, a történelemtől s az egész földi élettől. Te imára kulcsoltad kezedet s csak azután nyúltál ecsethez és nem gondoltál többet a harcos, életveg életre. Nem gondoltál a győztes pisai seregre, mely végigharsonázta Firenze utcáit, az albiziak kemény dolyférére, vagy a Mediciek szívós és ármányos trónra jutására. Még az sem érdekelt, hogy Andrea del Castagno eltorzult orcájú Madonnákat fest a Santa Maria Nuovában, és hogy Fra Filippo vidám, érzéki lányokkal övezi a megkoronázott Máriát. Tőled messze volt a világ és az ember, a bűn és a lázas indulat. Te báva, bámész gyermek voltál, akitől messze jár a gond és a gonosz. Akit elkerül az árnyék és a vihar. Az Úr kiválasztottja voltál.”

Van olyan képzőművészeti könyv is az asztalán, amely csupán alkalom számára, hogy elmerengjen, és lírai tónusú nosztalgiákat fogalmazzon meg, a Fra Angelicóról szóló írásával rokon módon. Ilyen volt Ludwig Richter „kék füzete”, fametszetgyűjteménye, melyről 1926-ban írt *Gemütlichkeit* címmel. Nem művészi alkotásként elemezte a „gyerekes, kicsinyes” német biedermeier kori művész alkotásait, amelyek paradox módon úgy ragadták meg, ahogyan Corot ragadta magával, vagy pedig Bernini. Ezek a fametszetek „valami ódon, kuglófszájú, pézsmailatú meseországba” vitték – valójában abba a világba, amelyet „rég jónak” neveznek. S miközben egy-egy Marcról és a német expresszionizmusról szóló harsány cikkről beszél, amely a Los von der Gemütlichkeit jelszavát hangoztatja, azt kérdezte: „Hát van nekünk még valami kö-zünk a biedermeier langyos kedélyességéhez, a kuglófos, kerek életörömök-höz?” Majd folytatta: „Úgy hiszem, hogy a háború elvágta az utolsó fonalat, az

utolsó emléket is, mely a »régi jó világ«-hoz fűzött, az emberi lélek talán örökre elvesztette azt a csendes áhítatos mosolyát, mely Grenze, Reymond, Ommegauch vagy Barabás vásznain meg lett örökítve a sóvárgók, a csendes öröme vágyók számára. De tudni kell azt is, hogy az az idő is kicsinyes, gyáva, savanyú volt!”

A képzőművészet iránti érdeklődésének fontos dokumentuma Kállai Ernőnek (ő Kállaynak írta!) *Új magyar piktúra* című könyvéről írott recenziója 1926-ból. Ebben ugyan nem látszik tudomásul venni Fülep Lajos összefoglaló munkájának létezését, de jól ismeri Rózsa Miklósnak, kit 1927-ben „nagyon kedves és őszinte barátjának” mond, *Az impresszionista festészet* című könyvét. Ez tetszik ki, amikor szembesíti Kállai Ernővel: „Talán a különbség nem is annyira a piktúrában, mint az esztétikai ítélkezésben és értékszemléletben feltűnő. Rózsa csupa könnyedség, kalauzol, nem magyarázgat, ismertet, lelkesít. Mindenütt művészetet keres és mutat. Szavai frissek, tiszták és az optimizmus kerekké formálja őket, mint mosoly az arcot. Aki elolvassa könyvét, az úgy érzi, hogy virágos kertben sétál májusi délelőttön, s mikor leteszi a könyvet, megszilárdul benne a hit, hogy van és lesz magyar képzés.” Rózsa Miklóssal ellentétben „Kállai súlyos és sötét. Csupa pesszimizmus, szigorúság, tárgyilagosság. Ha végigolvassuk a könyvét, úgy érezzük, hogy nincs magyar képzés.” Szentelekynek nem rokonszenves Kállai ítélkező szigorúsága, „aprólékos itései” mivolta! Stílusa sem vonzó, „belefáradunk olvasásába”. Főképpen hogy nem tud lelkesedni, csupán megállapításokat tesz. Nehezményezi Kállai egyoldalúnak ítélt szemléletét, nevezetesen, hogy „mindenütt társadalmi vonatkozásokat lát, evvel magyaráz és bizonyít, ami sokszor helyes is, amennyiben a magyarázat szükséges, amennyiben a művész művészetében fontos szerepet játszik a külvilág, a korok eszmeharca, de irányokat és művészetet folyton csak evvel magyarázni és eszerint osztályozni – ez egyoldalúság és elfogultság”. Azt is elutasítja, hogy Kállai a „festői karaktert” és a „festőművészeti stílust” kéri számon a magyar festészetben olyan korban, amikor a „háború és a forradalmak mindenütt felborították a stílust, az egységes nemzeti jellemvonásokat és féktelen individualizmus dühöng Párizsban, Moszkvában, Rómában egyaránt”. Megütözve jegyzi meg, hogy Kállai kispolgársággal vádol meg majdnem minden magyar művészt, holott, jegyzi meg Szenteleky, tudtával a kispolgárság nem esztétikai és művészetbölcseleti fogalom. Megjegyzi tehát, hogy az „még nem művészi értékmegállapítás, ha Benedek Péterről azt mondjuk, hogy kispolgár”. Arról a Benedek Péterről van itt szó, akinek 1923-ban volt sikeres kiállítása, s aki – Németh Lajos szerint – a legerősebb egyéniségű parasztfestő volt. Perlekedik Kállai Ernőnek azzal a nézetével is, amely szerint a magyar festészetet jellemző vonás a sírva vigadás, a clair-obscur kedvelése és a rapszodikus temperamentum, mert Kállai ezeket a jegyeket látja Székely Bertalan művészetén éppen úgy, mint a Ma körül csoportosuló alkotásain, nem riad vissza attól sem, perbe szállva megállapítsa Kállai Ernő ellenében, hogy azért nincsenek a modern magyar festészetnek irányai, mert kevés a múltja, tehát nem teremthette meg stílusirányait sem! „A magyar piktúrának

– állapította meg – nincs nagy múltja, ha van is néhány nagy ember.” Szerinte Munkácsy Mihálynak volt iránya, de az ő művészetéből nem következett új irány, mert „ő teljesen lezárja önmagát”, Szinyei-Merse Pál pedig elkésett jelenség: „Így nem szülehetnek magyar Cézanne-ok és magyar Picassók. Ha Monet és Pissaro nincsenek, nagy valószínűséggel Cézanne sincs, s ha Cézanne nincsen, úgy nagyon kérdéses Matisse, Marquet, Dufresne, Rouault, Braque művészi élete és eredménye.” Azt is megállapította, hogy Kállai Ernő könyvének „legszebb és legtisztább” fejezete A kubizmus és a konstruktivizmus című. Ugyanebben az évben készült, hogy megírja Őrület és képírás című tanulmányát, amely „főleg azt tárgyalná, mennyire tiszta művészetet alkothatnak teljesen antiszociális elmebetegek, valamint azt, hogy mennyi szizofréniás vonás van az expresszionizmusban, a dadaizmusban vagy az aktivizmusban”. Az előbbire többek között Van Gogh és Munkácsy Mihály a példája (Munkácsy két Krisztus-képe „már a legvirágzóbb paralízisben készült”), hiszen egy Picasso szürke magánember, de ziláltabb műveket alkot, mint az elmebeteg Van Gogh vagy Gulácsy Lajos. Ez a tanulmánya azonban éppen úgy nem készült el, mint ahogy terv maradt 1932-ben A Koch-bacillus szerepe az irodalomban című tervezett tanulmánya is.

Alapvető ízlésköréből nem mozdult ki akkor sem, amikor irodalmi recenzióit írta, így a Teophil Gautier Baudelaire-tanulmányának ismertetésekor, amely 1921-ben Tóth Árpád fordításában jelent meg magyarul. Gautier művével kapcsolatban is a műfaj kérdése foglalkoztatta, akárcsak a francia művészeket bemutató kötetek kapcsán is. Amit szeret a Baudelaire-ismertetőben, hogy Gautier nem csupán „művészi tanulmányt” írt, hanem egy kicsit a „szívét is odaadta ehhez az írásához”. De azt is megállapította, hogy ez a „hosszú lélegzetű essay fárasztó és bágyasztó olvasmány is egyúttal”. Érzékeli természetesen, hogy eljárt az idő Gautier jellemzése felett, a „sugarak és fényfoltok elhelyezkedése hűvösebb” ma már, míg Baudelaire „értéke és nagysága ugyanaz marad, ahogy Gautier először meglátta”. A jellemzésben a különös jelzők felfedezése adja örömét Szentelekynek: Baudelaire ízlése előkelő, nyugodtsága angolos, fölénye finom, szépségimádata csiszolt, unalma sötét, szenvedélye fojtott és fülledt. Megjegyezhetjük, hogy Szenteleky megítélése nem mond elent a későbbi Gautier-minősítéseknek jelentősebb mértékben.

1922 és 1924 között háromszor is foglalkozott Georg Brandes munkájával, mint aki jól megjegyezte a Pogány József a *Korok, emberek, irások* című magyar nyelvű kötetének bevezetőjében mondottat, nevezetesen, hogy „nincs Európa szellemi életének olyan kérdése és olyan problémája az utolsó negyven esztendőben, amiről Brandesnek ne lett volna mindig komoly és mindig érdekes mondanivalója”. Szenteleky 1922-ben Brandes Anatole France-ról szóló „markáns színrajzát” mutatta be, amely annak a Kultúra Könyvtárnak a sorozatában jelent meg, amelyben Rilke *Rodinja* is. Szenteleky – bár nem tartja kifogástalannak Brandes France-jellemzését, amikor azonban úgy jellemzi, hogy „vastag, vázlatos vonalakkal dolgozik”, akkor azt a módszert is előlegezte, amellyel maga is élni akar majd művészettörténeti összefoglalójában. Vi-

tatkozik Brandes jellemzésével, amikor azt írta, hogy ugyan „Brandes lélektani elemző módszerénél nem kívánhatunk jobbat, mégis nem érezzük a tökéletes, a feltárt, a megoldott France-ot”. Talál mentséget is: Brandes akkor készítette a maga France-tanulmányát, amikor még nem íródott meg sem *A fehér kövön*, sem *A pinguinek szigete*. 1923-ban Brandes görögországi útirajzát ismertette és azzal zárta recenzióját, hogy Brandesnek elhisszük, „nem Palesztina, hanem Görögország az emberiség szent földje”! Egy év múlva Brandes barátjánőjénél tett látogatásáról adott hírt, s bőven idézett Brandes leveleiből, amelyekben a magányról panaszkodik, és nagy együttérzéssel idézi és értelmezi ezeket a mondatokat.

Az 1920-as évek első felében fokozatosan kerülnek figyelmének előterébe az irodalmi olvasmányairól szóló recenziók. Lelkesedik Romain Rolland könyveiért: olvasta *Viharvirág* című „szép könyvét”, amely alkalmat adott arra is neki, hogy a „Párizs utáni bágyadt nosztalgiáját” emlegesse fel 1923-ban. A következő évben az *Anette és Szilvia* című regényét ismerteti, miközben önvalomás értékű mondatokat írt könyvismertetésében a szeretetről: „Újra érezzük, hogy a szeretet talán Romain Rolland legvarázsosabb anyaga. A legcsodálatosabb lelkeket gyúrja a szeretetből és a legtávolibbakat, a leghidegebbeket kovácsolja össze a szeretet tüzében. Gondoljunk csak Jean Cristophra, amelyben a szeretet mozgat, fennáll, békít, harcol és győzedelmeskedik. A szeretet, mely minden lélekben ott pihen, mint duzzadó csíra a földben, mely csak napfényre vár, hogy kicsírázzon.” Majd tovább: „Lelket rázó és békítő könyv ez, melynek komorságait és konfliktusait a szeretet oldja fel a legtisztább és leghatalmasabb harmóniába. S a lélek harmóniája – írja Romain Rolland – a mi igazságunk.” Érthető tehát Szenteleky elragadtatása e könyv olvasásakor, mert a „gyönyör és a csodálat áhítatát” érezte meg, és mint írta, e mű további köteteit a „gyönyörre várás türelmetlenségével” várja. Az évtized derekán foglalkozik a magyar irodalomban éppen akkor divatos és ismertté váló Paul Géraldy műveivel. Szenteleky tömör jellemzése több, mint recenzió – egy harmadrangú író portréját készítette el, amikor ismertette a *Szeretni* című színművét (magyarul 1921-ben jelent meg), s úgy találta, hogy benne a lelki történések szaggatottak; az *Előzmény* című regényét, amelyet értékesebbnek tart Géraldy más szövegeinél, első helyen pedig a Te még én (Szenteleky-nél Te meg Én) című kötetének verseit vizsgálta, amelyeket Kosztolányi Dezső fordított magyarra, s adott ki éppen 1925-ben. Itt említi Géraldy ama valóságosságát, amelyet „könnyelmű őszinteségnek” minősít, s amely a versek népszerűségének a magyarázata is.

Nagy ismeretapparátussal dolgozott Papini-recenziójának írása közben. Szuverén kritikusi mivoltának dokumentuma ez a kritika, s igen meggyőző, ahogyan megítéli Papini világhírű könyvét, s e könyvvel kapcsolatos fenntartásait hangoztatja. Szemmel tartotta ugyan Fülep Lajosnak a magyar kiadásához frott bevezető tanulmányát, és ő is idézi Dante mondását Firenzéről, nevezetesen, hogy „ez a város minden gonosznak fészke” – illetve ahogyan Fülep idézi az Il nido di malizia tanta mondást, hogy „ez a belvillongás földi pokla”.

Szenteleky természetesen azt is tudja, hogy Firenze a longobárd szerzetesek és a liliumok városa. A legnagyobb kritikai problémája megmagyarázni, mi lehet Papini könyve sikerének a titka, mert „ebben a könyvben a hívő nem találja meg a tiszta hitet, a kételkedő nem talál megnyugvást, a tárgyilagos történelmet kereső mindent kap, csak történelmet nem, a költői olvasmányra áhító olvasó pedig zuhogó, csörömpölő szavakat kap, melyek olyan nagy zajt csapnak, mint a szentírási kufárok Jeruzsálem templomában”. Véggkövetkeztetése ezzel kapcsolatban az, hogy „csak ötletnek, a terveknek van sikere, és nem a megvalósulásnak”. Itt mutatja meg Szenteleky, hogy mennyire járatos a Krisztus-értelmezések irodalmában. Ezt írja:

„Az ötlet, az elgondolás nagyszerűsége azonban így is érdekessé teszi a könyvet. Papini építeni akar s épített is az olvasó lelkében, de az alapzatra nem az a szobor került, amelyet ő szeretett volna. Papini Krisztusa nem az az egységesített, sok oldalról megvilágított és plasztikussá tett Krisztus, akiben az evangéliumok áhítata, Szent Ágoston rajongása, Kempis Tamás miszticizmusa, Bossuet gőgje, Renan meleg tudományossága, Nicolas szkepszise, Schenkel egyszerűsége, Holzmann ateizmusa, Bougand kedvessége és Lamennais álmodozása olvad össze középszerűségeket kedvelő tömegek istenségévé. Papini Krisztusa az ő egyéni Krisztusa túlélés kontúrokkal, a szélsőségek mérész hangsúlyával. Sokan – hívők és hitetlenek vegyesen – nem fogják tudni követni ezt az új Megváltót.”

Dicsóiti stílusát:

„Írása, stílusa sokszor vadnak mondható. Lépten-nyomon ilyen szavakba botlunk: szemétdomb, iszap, ganéj, trágya, kotyvalék, bordélyház, okádék, genny, szenny, fertőzés, rothadás és még hasonló színes, szagos, tarka és tüzes szavak rotyognak, bugyborékolnak, lángolnak és hánykolódnak a nyugtalan betűtengerben. Ilyen merészen modern hangon még nem írtak sem Jézusról, sem Krisztusról, a megváltóról, így nem írt sem Renan, sem Strauss, sem Parker. Olykor Bousset harcias ékesszólása lobban fel, de mindig valami modern, szinte expresszionista mellékízzel.”

Papini 1928-ban is foglalkoztatta Szentelekyt, amikor a *Vajdasági Írásban* lefordítja *Egy nap* címen egy lírai szövegét, és ismertetést ír a szerzőről, amelyben ugyancsak stílusáról beszél: „Nagyszerű, szinte boszorkányos dialektikával, súlyos, ragyogó stílussal ír, olvasóját vagy rajongójává vagy ellenségévé teszi.”

Nemtetszését fejezte ki Miguel de Unamónu *Köd* című regényéről, míg melegebben beszél Feydeau *Consolation* című könyvéről, s azt állapítja meg, hogy ugyan „nem volt nagy súlya a francia irodalomban”, „mégis magán viseli a nemzeti bélyeget”. A kérdés azonban, amit ebben a cikkében vet fel, évekkel később foglalkoztatja majd igazán, amikor a „helyi színek” elméletével foglalkozik.

Ibsen-tanulmánya előadásként hangzott el a szabadkai Népkör Ibsen-emlékünnepején 1928. június 9-én, majd a *Bácsmegyei Napló* tette közzé június 10-én. Vezérfonala Hevesi Sándor *Henrik Ibsen, a tizenkilencedik század drá-*

*maírója* című tanulmánya volt, szempontjainak és állításainak egy részét ebből a tanulmányból kölcsönözte, amelyet a Benedek Marcell szerkesztette *Irodalmi miniatűrök* című gyűjteményben olvasott Rubinyi Mózes Ibsen-tanulmányával egyetemben. Didaktikai szándéka egészen nyilvánvaló volt: ahogyan a polgári világrend hatását ismerteti; ahogyan az ízlésváltozásokat szemléltetve beszél a „füllelt, gőgös, duzzadó barokkról”, az „ékítményekben pompázó és kábuló rokokóról”, az „egyszerű empírről”, a „szerény és színtelen biedermeierről”, amely már a kispolgár diadalát jelentette a művészetek történetében, a tanár szemléltető szavaként hangzott el. A költészeti példák után (Goethe és Schiller helyett Heine „polgárabb lírája”, Lebrun és Delile helyett Victor Hugo és Musset) szögezte le: „A problémák, a világnézetek harcának igazi tere azonban a színpad. Ott törnek fel legtisztábban és legélesebben az új igazságok, az új konfliktusok.” Egy drámatörténeti szemle következett ezután, amelyben ismét csak azt adta elő, hogyan győz a polgári dráma a XIX. század világában. A klasszikus drámaíró – magyarázta – nem újításaival tündökölt, hanem azzal, ahogyan a klasszikus hagyománnyal gazdálkodni tud az arisztotelészi drámaszabályok betartásával és a katarziszról szóló tan érvényesítésével. Következett mindebből, hogy a „felszabadult polgár” még nem jutott színpadra, a drámai konfliktusok ütközőpontjában sem a polgár állt. Lessing dramaturgiája a szálláscsinálója az új drámának, amelyben az írói leleménynek kell a drámai mesét kitalálnia, a színészek pedig a klasszikus hős helyett a polgári öltözötű embert mutatják a színpadon. Dumas például már azt kérdezi a *Kaméliás hölgy* írásakor: „egy jó családból való ifjú feleségül vehet-e kurtizánt”? Ez azonban még nem igazán polgári drámai konfliktus. „A polgári drámát – mondta –, a XIX. század drámáját egy nagy költő, egy merész, híres, lángeszű teremtő teremti meg: Ibsen Henrik.”

Az Ibsen-centenáriumkor azonban Szenteleky már azt konstatálja, hogy Ibsen problémái nem a XX. század emberének a problémái, azt a „forradalmi ízt”, amit Ibsen kortársai éreztek, az 1920-as években már nem érezni, s nehezen lehet érteni, mennyi akadálya volt az új dráma megszületésének. Ibsen arra tett kísérletet, hogy „sápadt, kicsi, ingatag jellemeket” vigyen színpadra, „akik szürkén, fásultan topognak végig az életen és a színpadon”. Majd tömör áttekintésben vonultatta fel Ibsen drámahőseit:

„A beteg jellemek, noha a mindennap lépten-nyomon ilyeneket mutat fel, Ibsenig ismeretlenek és számkivetettek voltak a színpadon, Ibsen megteremti a kórosan hazudozó Peer Gyntöt, a hisztériás Nórát, a hátgerincsorvadásos doktor Rankét, a vérbajt öröklő Oszvaldot, a Vadkacsa elmebajos Hjamárját.”

A Szenteleky tisztelte Brandes nevezetes Ibsen-tanulmányaiban Shakespeare-t emlegeti, Szenteleky Szophoklészre néz vissza, amikor jellemezni és minősíteni akarja a norvég drámaíró: „Az Ibsen-drámák nemes egyszerűsége és mély költőisége mindenestre a Szophoklész korabeli antik tragédiákra emlékeztetnek, amellet minden Ibsen-drámában ott érezzük a XIX. századot, a polgári világ gyáva, beteg, keserű küzdelmét.”

És itt is a kötelesség kérdésénél állapodik meg, mely Szenteleky tevékenységének a tengelyében állt. Most is idézi Fichte erre vonatkozó mondatát, majd azt fejtegeti, hogy Ibsen drámáiban is ott a kötelesség eszméje, „mely ellentétbe jut az emberi szabadsággal”. Szenteleky Kornél ilyen módon Ibsenben a kötelesség tragédiáinak íróját festette hallgatósága és olvasói elé, részletesebben magyarázva a *Kísértetek* ilyen jellegű kérdését, szólva arról, hogy Alving-nének Manders lelkesztése szerint „igenis kötelessége volt minden borzalmat elviselni, sőt eltakarni, egy beteg és az örületre ítélt fiút a világra hozni és annak iszonyatos lelki betegségét végigszenvedni”. S tovább: „Hiába lázadozik egészséges ellenérzése, emberi szabadsága, igazságszeretete: az ő kötelessége a tűrés, a takarás, a hazugság, a szenvedés. A tragikum magva itt a kötelesség és az egyéni szabadság összeütközésében van, akárcsak az ógörög tragédiákban.” Érzelmessé válik az előadás, amikor az ember dicséretét zengi – a „nagy, szenvedő emberét, aki örökkön harcol és örökkön elbukik”! Véggondolata is ehhez fűződik: „Ibsen éppolyan örök marad, mint amilyen örök költészetének tárgya: az emberi szenvedés.”

A moszkvai Művész Színház négy (talán öt) ízben is járt Jugoszláviában az 1920-as években. Az 1920-as és 1922-es vendégjátéka nem hagyott nyomot Szenteleky Kornél gondolkodásán, annál inkább az 1924-es, főképpen pedig az 1925-ös, amikor a nagy nevű orosz társulat színészei felléptek mind Újvidéken, mind Szabadkán. Szenteleky a szabadkai előadásokat nézte meg, s ha az (Y.) aláírású ismertető szerzője Szenteleky, akkor azt mondhatjuk, hogy az 1924-es előadások közül éppen azt az egyet méltatta, amelyet csak Szabadkán adott elő Sztanislavszkij és Nyemirovics-Dancsenko világhírű társulata, a Sztepancsikovo falu című produkciót. Lelkesedése mintha nem ismert volna mértéket: „Az orosz színészek, akik Sztepancsikovo falu lakosait ma este megszemélyesítették a szubotikai Városi Színház deszkáin, egyik zsebükbe behelyezték a budapesti Vígszínházat, a másikba pedig a bécsi Burgtheatert. Így nem tudnak színházat játszani sem Nyugat-Európában, sem Kelet-Amerikában; külön és tehetségesebb művészek talán akadnak a világhírű európai színésznagyságok között, és Moissi meg Wegener biztosan mélyebbek s egyénibebek, mint a mai darab ismeretlen nevű szereplőinek bármelyike, de jobb együtttest produkálni ennél a turné-társulatnál, legföljebb a Hudozsesztvenyi Színház teljes gárdája tudna.” A kritikust a színészi alakítás mikrorészletei érdeklik: a Foma Fomicst alakító színész kézmozdulata, szájának ideges csücsörítése, a tiszavas szerepében remeklő Tokarszkaja asszony, akihez „iskolába járhatna Jászai Mari és Rákosi Szidi”. Krizsanovszkaja kisasszony, akinek két szava hatására az „ember hátán átfut a hideg” . . . Egy évvel később is, amikor a „hudozsesztveniek” ismét Szabadkán játszanak, ugyanezeket a megfigyeléseket teszi: „Krasznopolyszka asszony mosolya vagy Sarov úr arcrángása élménnyé mélyül a lelkünkben, melyre nagyon sokáig fogunk emlékezni.” Nehez dicsérni az orosz színészek játékát, írja, hiszen a nagy jelzőket már elhasználták az európai színészet jelesire, többek között egy Moissire, Varsányira! Ez a Szenteleky-kritika különben az, amelyet Gerold László a vajdasági ma-



gyar színikritika két háború közötti jelenségeinek ismertetésekor dicsért, nevezve „inkább jegyzetnek, élménybeszámolóknak, színházi esszének” – mindenképpen a legjelentősebb írásnak az orosz művészek vendéggjátékáról. Így ír: „Ez a mozdulat az őszinte öröme. Az a két ránc a homlokon a gyanakvásé, a megrándult szemöldök a türelmetlenség kezdete, ez a kemény tekintet a kételkedésé, ez a kinyújtott kar a reménytelen várásé, az ajaknak ez a finom megrándulása a legélesebb fájdalomat jelenti. És milyen tökéletes nyelvezete van a sóhajoknak, rikoltásoknak, kacajoknak, zokogásoknak, jajoknak, üvöltéseknek és nyöszörgéseknek! Az érzések, a lelki állapotok legfinomabb árnyalatai is kicsendülnek a hangból és érthetővé válnak a mozdulatban. A lelkük pontos képét vetítik játéukba.”

Szenteleky Kornél lelkes kritikájára Dettre János reflektált három nappal később, erre ismét csak három nap múlva, 1925. május 9-én válaszol, elfogadva ugyan kritikusának ellenvetéseit, de fenntartva mégis alapvető téziseit a moszkvai színház értékével kapcsolatosan. „Kedves Barátom, szomorúan, csüggedt fejbólintással kell igazat adnom Neked, hogy eltévedtünk, messzire vetődöttünk haladástól, kultúrától, új csodák forrásától. Eltévedtünk, partra vetődöttünk, s életünk vonala, mely egykor hittel, bizakodással emelkedett, most laposan lankadatlan lett álmos horizontok fölött. De azt nem tudom és nem akarom hinni, hogy teljesen elszakadtunk az »áldott viharok«-tól. Ó, nem. Ha más kapocs nem is, de az örökös, olthatatlan vágy, mely mohón szív magába minden eltévedt sugarat, minden felénk hulló csöppet, valahogy fenntartja az összeköttetést.” Mintha önarcképéhez keresné a jellemző vonásokat, amikor így ír: „Ha lelkünk elég érzékeny távoli morajok és gyönyörök megérzésére, akkor nem hiszem, hogy végleg és valaha elveszítenők a kapcsolatot. Ha a kapcsok megszakadnak, úgy annak oka elsősorban a szeizmográfban keresendő: lelkünk érzékenysége csökkent, halottá tespedt, a közöny köpönyege kérgesedett köréje.” Azután az esztéta bűvészmutatványa következik, hogy ne hagyjon kétséget esztétikai ítéleteinek megalapozottságáról. Emlékeztet a Kant-féle „Einföhlungra”, idézi Volkelt esztétikájának tételét arról, hogy nem lehetséges a teljes mértékű elfogulatlanság, Spinozára mutat és a „száraz” Arisztotelészre, azután Plotinusra és Schopenhauerre, hogy bizonyítsa, mennyire fontos a műalkotásnak az emberre gyakorolt hatása! Ebben a felfogásban nézte a moszkvai művészek produkcióját, mint írta, „bíboros boldogsággal”, de ugyanolyan örömmel ül be a Comédie Française „parókaszágu zsöllyéjébe” is. „Pedig – vallja be – igazán és egyedül a moszkvai Mali teater futurista meg dadaista előadásaira kíváncsi.” Idézi a *Törekvések és irányok a modern művészetben* című tanulmányának egy helyét, amely arról szól, hogy egyik irányzat sem örök érvényű, amikor delelőjére ér, egy másik irány jelentkezik. S mert alkalom adódik a Moszkvai Művészszínház Médeia-előadását dicséri (ez azt is jelenti, hogy nemcsak Szabadkán, hanem Újvidéken is ott űlt a nézőtérén), amikor írta: „Még csak azt, hogy a hudozsesztveniek nem elvakult szolgálói a naturalizmusnak. Ennek legjobb cáfolata a Medea előadása, amelyen stilizált díszletek, stilizált maszkok és a valóságtól eltávolodó rende-

zési törekvések voltak, úgyhogy valami vallásos, dionizikus áhítat lengett a színen és a nézőközönség felett.”

1926-ban is foglalkozott Szenteleky Kornél a moszkvai Művész Színház vendégjátékával – visszhangjaként kissé az 1925-ös polémiájának, *Itt jártak a hudozsesztveniek* címmel. Mindössze kétbekezdésnyi tudósítása ez az 1926. április 22-én megjelent. Az elsöben azt állapítja meg, hogy az új színészekkel felépő társulat makulátlanul demonstrálta a színház nagy korszakának játéktílusát, hiszen a „hudozsesztveni” fogalma éppen annyira pontosan körülhatárolt, mint az, hogy „orosz író”. A másik bekezdésben egyértelműen a Dettre Jánossal folytatott nyilvános eszmecserejét hozza fel: „Tavaly – ó, mly messziről integet felém a múlt és az elsodródott jóbarát – e hasábokon vita folyt a hudozsesztveniek játékmódoráról.” Így idézte a Jugoszláviából kiutasított szerkesztőt és vitapartneret, hogy ismét leszögezze, „lezárt irányt” képviselnek az orosz művészek, de „teljes és tökéletes művészek ők”! Az európeér ember néz maga körül az utolsó mondatokban, és újfent megfogalmazza, ami gondolkodásának középpontjában áll: környezete parlagiasságának és a művelt világnak ellentéteit. Műalkotásként kellene értékelni a moszkvaiak játékát is: „Meg kellene becsülni őket, miként azt is meg kellene becsülni, ha Manet, Monet vagy Pissaro műveiből rendeznének kiállítást valamelyik lomha, lapos, alföldi városunkban. De a kaucukgalléros városatyáknak kedvesebb egy háromszínű olajnyomat az áporodott szagú korcsmaszobában, mint az egész francia impresszionista festészet s az oroszok játékánál jobban tetszik a vörösbor színjátásza a szombat esti lámpafényben. Bizony, így van ez erre mifelénk: a művészet sápadt, éhező mostoha leánya ennek a zsíros, tespedt, horgyogó rónaságnak.”

Amit Szenteleky Kornél a *Törekvések és irányok a modern művészetben* című tanulmányában a zenéről szólva elmulasztott, azt *A zene gyászindulója* című 1925. július 10-ei írásában pótolta. 1924-ben az expresszionista zenét mutatta be Schönberg, Sztravinszkij, Bartók nevével fémjelezve a művészi teljesítményt. Új cikkében továbbmegy, mert nemcsak azt közli, hogy megváltozott a zenei ízlés, hanem a változásokat is nyomon követi. Ezt bizonyítani emlékeztetett arra, hogy nem is olyan régen Schönberg Pelleasának előadását hagyta ott a közönség, Sztravinszkij pedig kigúnyolták, az 1920-as évek derekán azonban hangversenyeikre már nem lehetett jegyet kapni. Pedig a zenetörténet egyik legnagyobb fordulata játszódott le, hiszen az „új zene lerombol mindent”, mert a zene sem zene már, „hanem egy lelkiállapot hangban való közvetlen kifejezése”. Majd így folytatja: „Hatalmas, orkánszerű megrázkódtatás ez, amely mellett rendre fuvallattá enyhülnek az eddigi forradalmárok: Palestina, Gabrieli, Debussy vagy Wagner.” Ebben a fordulatban hangzanak fel a desszene hangjai között a „néger túlkölés és kalapálás” zörejei-zajai is, pedig – írja Szenteleky – még nem jelentkezett a „nagy jazz költő”, egy „jazz Wagner, aki sajátos muzsikát csinál, és akkor a jazz is komoly és veszélyes rombolója lesz az eddigi európai zenének. A zene csarnoka pedig recseg és ingadozik, akárcsak büszke hazája: Európa.” Hivatkozik egy német tanulmányra

(Arnold Schering: Die expressionistische Bewegung in der Musik), és annak nyomán közli, hogy az új zene valódi neve: hangkifejezés. A dzsessz történetének korai szakaszában írt így, és ez érdeklődésének tágasságát, információinak napra kész voltát láttatja.

Amikor 1928-ban a *Vajdasági Írást* szerkeszteni kezdte, az európai művészeti törekvések ismertetése terén változás figyelhető meg nála. A szabályos recenziókat arcképminiatűrök váltják fel: ezek vezetik be az *Idegen költők* cím alá fogott műfordításokat. A folyóirat két évfolyamában írt Giovanni Papiniról, Jules Romainsról, Ada Negriről, Paul Claudelről, Rainer Maria Rilkeről, valamint Ivo Andrićről és Ivo Vojnovićről. A miniatűrök elgondolásában minden bizonnyal Kosztolányi Dezső *Modern költők* című könyvének megoldásait követte, de a tömör s lényegyet látó jellemzésben már versenyre kelt mintaképével. Van arcképe, amelyben hűségesen követi Kosztolányi jellemzését – így az Ada Negriről szólóban, míg a Giovanni Papini jellemzésben a maga Papini-kritikájára támaszkodhatott. Erőteljesen jellemzi Paul Claudel, Jules Romains, Rainer Maria Rilke, de Ivo Andrić írói mivoltát is. Beavatottsága az irodalmi történésekbe ezekben a portrékban is szembeötlő: ismeri és sorolja a műveket, velük a releváns adatokat az írókról. Claudel 1928-ban Franciaország tokiói nagykövete – „nagy költő, talán a legnagyobb, a legköltőibb az élők között. Lírája oly hatalmas, sok hangú, mint százregiszteres orgona, amelyen az emberi érzések és gondolatok minden válfaja és változata felcsendül . . . Versei tulajdonképpen a zsolttárok modern folytatásai, olvasójukat bibliikus áhítatba kábítják. Claudel költészetének igazi és változatlan éltetője hatalmas és eszményi katolicizmusa . . . s ezért katolikus lelke átkarolja a világmindenséget.” Rilke is ilyen jellemzést kap: „Inkább romantikus, mély áhítat zsolozsmázik csiszolt formái tökéletességben tündöklő verseiben. Hite nagy és nemes, legtöbbször misztikus magasságokig lángol és megvilágítja minden misztika magvát: az Istent.” Ugyanezt a gondolatot rögzíti Jules Romains verseivel kapcsolatos észrevételeiben is: „Elsősorban lírikus természet és lírájából valami mély, lelkes, programszerű hit tör fel: az egylelkűség, unanimitás . . . Minden érdeklődése, rokonszenve, költői láza az egyetemességé, a mindenségé. Egységes életűnek látja a tömeget, a Várost, Európát és lelke felolvad, szétfolyik ezekben a nagy egységekben.” A mitikus egység és misztikus magasság korabeli francia és német énekeseit mutatta tehát be a *Vajdasági Írásban*, rendre azokat, akik tulajdonképpen megtértek és misztikába menekülő lelkek voltak. E felfogásnak egészen személyes háttere is volt, miként Szattler Katinának 1928 januárjában vallotta: „Az utóbbi időben többfajta válságot úsztam meg. Keresések, átalakulások, újabb érték- és igazságformálások, újabb célkitűzések. Revízió alá vettem az istenség fogalmát, néhány vallásfilozófiai írás elolvasása újabb lehetőségeket tárt fel, változott irodalmi ízlésem és értékelésem, kerestem új titkokat, új szépségeket. Új megértéseket kerestem, átcsoportosítottam a fogalmakat és az ítéleteket, szellemi nagytakarítást csináltam az agyi bútorzat átrendezésével.”

Az ilyen esztétikai nézet és lelki revízió az ideológiának a fasizmusban megfogalmazott formáját egyértelműen elutasította *Fascista művészet* című cikkében a *Vajdasági Írás* 1929. március–áprilisi számában. Ezekben a hónapokban érik az *Isola Bella* terve, írja verses útinaplóját, s emlegeti Domizio Torrigiani nevét is. Cikkének megírásához átnézte az olasz fasiszta sajtót. Idézzet Mussolini beszédéből: „Un’ re dei nostri tempi, un’ arte fascista!” Címeiket emleget: a *Pegazust*, a *Revista d’Italiát*, a *L’ arte fascistát*, a *Critica fascistát*. Feljegyez neveket: Marinettiét és D’Annunzióét, Serafino Ricciét, Pericle Ducatiét, Ugo Mareschalciét. Ilyen módon igen nyomatékosan szögezheti le: „A fascizmus kemény és szűk kerete miatt nem lehet kedvező talaja egy új művészetnek. Fascista művészet nincsen és nagyon kevés valószínűség van arra, hogy ilyen fejlődjön, vagy éppen korszakot alkosson, mint a *rinascimento* vagy a *rokokó*. A fascizmusnak nincs olyan általános eszményi ereje, mely indítást, tartalmat adhatna egy új, egy sajátos művészetnek. . . Az olasz művészetben a görög mitológia és elsősorban a kereszténység adott lelket és lendületet. Alig hihető, hogy a száraz és szigorú fascizmus felvehesse a versenyt a mesének, a hitnek varázsával, ihletével, eszmei gazdagságával és vágyott végtelen világgal.”

Szenteleky európai szemhatára az évtized végén mintha beszűkült volna: nem fordított hátat az európai művészeti jelenségeknek, de szövegekben megmutatkozó figyelme a hazai, a magyarországi, valamint erdélyi jelenségekre reagált elsősorban. Erre a legjobb példát Julien Benda könyvével való találkozása kínálja. 1928. október 6-án kérte Mladen Leskovacot, hogy vegye meg neki a belgrádi francia könyvesboltban a híressé váló könyvet: „Nagyon érdekel ez a könyv és talán írnék is róla. Benda könyve már egész lavináját indította meg a reflexiós cikkeknek, talán nem sokat árt, ha én is szaporítanám egy-egy ezeknek a cikkeknek a számát.” Október 24-én már Szattler Katinkának lelkendezik: „Egy nagyszerű könyvet olvasok, mely elkápráztat nagyszerű meglátásaival. Babits Mihály írt róla a *Nyugat* szeptemberi számában. Szerzője Julien Benda, címe *La trahison des clercs*. Az írástudók árulása. Minden sora csupa megkapó nagyszerűség, csupa tiszta és egyszerű világosság. Csak egy-két fejezet címét fordítom itt le mutatóba: Az írástudók átveszik a politikai szenvedélyeket, – Az írástudók politikai szenvedélyüket beviszik az írástudói működésbe, – Az írástudók tételeikben a politikai szenvedélyek játékát játszószák. Magasztalják a különlegeshez való vonzalmat és meggyalázzák a mindenség érzését. – Magasztalják a gyakorlatiashoz való vonzalmat és meggyalázzák a szellem szeretetét stb. Ami az utolsó száz évben hazugság, gazemberesség és gyalázatosság történt az írásban, az érthetővé, világossá válik ebben a könyvben. Hogy visszaéltek tudásukkal az írástudók! Visz, fűt, elképeszt ez a nagyszerű éleslátással és fölényel megírt könyv.”

Amikor azonban 1932-ben megírja esszéjét és a *Kalangya* 1932. szeptemberi számában közlésezi *Írói felelősségünk* címen, már a maga körülményeire és a vajdasági magyar irodalomra figyel, mintha Benda könyve csak apropója lenne egészen konkrét „üzenete” megfogalmazásának. Figyel természetesen a

francia író okfejtésére, de még inkább arra a visszhangra, amit Berde Mária-nak a „kisebbségi viszonyokhoz alkalmazott” írásában hallott meg. Szenteleky az írását azzal a megállapítással kezdte, hogy Benda könyve nagy és tartós hatású volt, mert „igazságait szinte nap-nap után bebizonyítva látta”. A régi író, magyarázta, az igazságot kész volt életét is áldozni, a leírt szó szentségébe vetett hit csorbítatlan volt, az író felelősségének tudatában alkotott, hitt abban, amit hirdetett, s tehette, mert az irodalom, az írott szó még nem kommerci-nálódott, tehát az író nem függött sem az államtól, sem párttól, sem a divattól vagy az olvasók kegyétől. Ám, a „régí írástudók hősies és megrázó példái ma már a történelemé”, s ezért a materialista világszemléletet okolja, amely „el-űzte a nagy eszményeket”, de trónra ültette a megalkuvást, a felelősség kiját-szását. „Van, aki ma a fasizmust dicsóíti, pedig tegnap még elszánt ellenzője volt, a tegnap szélsőséges istentagadója ma Krisztust dicsóíto könyvet ír, a forradalmi költő pedig langyos, szirupos történetekkel keresi a közönség kegyeit.” Nincs jó véleménye tehát Szenteleky Kornélnak az írástudókról: „A lé-nyeg ma mégiscsak a langyos jólét, amelyet a hitetlenség, a gyáva megalkuvás biztosít az író számára. Az író már nem is gondol arra, hogy az eszmények és igazságok hirdetője legyen, görnyedt, tétova tekintetű szolgája lesz alacsony, kicsinyes érdekeknek, szeszélyes pillanatoknak. Így árulják el az írástudók az igazságot.” Babits Mihály nevezetes esszéjének tükrében is megállja helyét ez a terjedelmében is kis esszé tehát!

A *Mi Irodalmunkban* könyvismertetést ír Vladimir Voyrinskynak *Tények és számok Európáról* című könyvéről, de inkább a könyv kiadójának a neve: Pan-erópa Verlag bír érdekléssel, hiszen mintegy Szenteleky „dunai kultúrtervé-nek” a gondolatát előlegezi, akárcsak a *Kalangya* első számában Hanns Gobschnak *A téboly Európája* című könyvének ismertetésével. Nagyobb lob-banása egy volt az évtized fordulójának időszakában: a *Beteg művészek „beteg” művésze* című polémikus írásában ismereteinek csillogó vértjében lépett fel, hogy visszautasítsa annak a budapesti orvostanárnak állíftását, aki „története-sen a rektori székben ül”, mert „mint venerológus mond ítéletet művészi al-kotásokról” és Ady Endréről. Az „örültnek” kikiáltott új művészet mellett ér-vel, mondván, azok a kritikusok és egyéb ítéletmondók, akik az egészség nevé-ben pálcát törtek művészek felett és utasították el művészetüket, feledésre vannak ítélve, míg az elítélt művészek alkotása múzeumok kincsei. Picassóról, Gleizesről, Archipenkóról, a múlt századból Delacroix-ról, Manet-ről, Cézanne-ról van szó. De elfeledték már azt az embert, aki Petőfi iszákosságát, Strindberg betegségét emlegette. „A modern orvostudomány, különösen a pszichoanalízis nagyon értékes leleteket bányászott ki az alkotó lélek mélységeiből – írta. – Ma már jobban meg tudjuk érteni Van Goghot, Hölderlint és Strindberget, akik vi-tathatatlanul örültek voltak, közelebb érezzük az alkoholista Poe-t, az epilepti-kus Dosztojevskijt, a tabetikus Heinét, a mániás-depressziós Berliozt, a mazo-chista Rousseau-t vagy a többi sok száz geniális teremto, akiket az orvostudo-mány kihámozott abból a misztikus és hátborzongató lepelből, amelybe még Lombroso burkolta őket. A génius, a művész emberibbé vált.”

Visszautasítja tehát a művészi szempontok körén kívül eső vizsgálódási és ítélezési pontokat. Nem lehet és nem szabad a mérőeszközöket felcserélni, állította, ezért a „művészi alkotások értékmegállapításánál semmi helye sincs az orvosi patológiának és diagnosztikának.” Majd folytatja: „Egy Maupassant-novellát, egy késői Munkácsy-képet vagy egy Ady-verset nem lehet a Wassermann reakció eredménye szerint megítélni, Cézanne vásznait nem lehet a Nylander próbától függővé tenni, másképpen Reviczky költeményeit se értékelhetjük aszerint, hogy mennyi Koch-bacilust találtak köpetében a versek írásakor.”

Egy mondatban elárulja azt is, hogy tudja, milyen új vonásokat hordoz az új kritika: „Igaz, hogy a kritika ma már elhagyta az esztétikai elveket, Platón, Arisztotelész és Plotinus tanításait, sőt távolodóban van Kanttól és Hegeltől is, egyre több lélektani, eszmetörténeti és szociológiai elem vegyül beléje, mialatt az új idők művészete is elköltözött a klasszicizmus meg a l'art pour l'art fellegréiből.” Egy egész bekezdésben kel Ady védelmére, mert a betegséget a költő ellen fordító rektor megbélyegezni akarta a nagy költőt a bőrgyógyász ítélszéke elé cibálva.

1926-ban már alakot öltött és éveken át dédelgetett témáját írta meg ebben a tanulmányában, s már akkor, mint Szattler Katinkának írta, tagadta a patológikus művészet fogalmát hirdető nézeteket, ugyanis a legtöbb szakmunkában a „patológikus művészetről” van szó. Ő pedig vallja: „Nincs egészséges és nincs beteg művészet. Picasso és Gleizer tudtommal józan, szürke emberek, művészetük mégis sokkal ziláltabb, mint például az elmebeteg Van Goghé vagy Gulácsyé.”

Néhány könyvismertetés őrzi még a *Kalangyában* Szenteleky Kornél európai érdeklődésének tényeit; egy Pitigrilli-könyvet kommentált, Sigrid Undset *Pogány szerelem* című regényét ismertette és Henrik von Loon Rembrandt-könyvét bírálta igazán tájékozottan. Szuverénül mond ítéletet mind a három könyvről. Jól érzékelhető ez Undset esetében, amikor így kommentált: „Sajnos, Undset asszony alakjai nem emberiek. Ő állandóan azt hangsúlyozza, ami az akkori embereket megkülönböztette a maiaktól, pedig a mindig megkapó az a közös emberi vonás, amely örök és változatlan térben és időben. Ki törődne ma Antigonéval vagy Don Quijotéval, ha nem látnók meg bennük a ma emberének fájalmát, fintorát, fenségét és örök problémáját.” Nem is értékeli nagyra Sigrid Undset művészetét, és vitatta a Nobel-díjra érdemes voltát is. De hogy ismerte a jó norvég irodalmat, felhozott példái igazolják, mert említi Knut Hamsun és Hans Kinch nevét. Egészen részletesen írt 1932-ben Henrik von Loon Rembrandt-könyvéről, amely valójában az író kilencedik fokú őseinek, Jan von Loonnak, Rembrandt barátjának és orvosának kortársi feljegyzéseit tartalmazza. Szenteleky recenziójában összeveti Von Loon írását Giorgio Vasari művével, és a holland orvos feljegyzéseit dicséri. De azt is elmondja, Amszterdamban járt abban a könyvesboltban, amelynek külön osztálya volt a Rembrandtról szóló könyveknek. Végül azonban Émile Verhaeren Rembrandt van Ryn című, magyarul 1913-ban megjelent könyvének záróré-

szébből azokra a mondatokra hivatkozik, amelyek a maga milió-elméletével is feleselnek: „De hiába ismerjük meg Rembrandt emberi életét, végül mégis csak Émile Verhaerennek kell igazat adnunk, aki Rembrandtról írott könyvében azt állítja, hogy a lángész halomra dönti a milió-elméleteket. A lángész örökkön érthetetlen és csodálatos marad.” Ezt Verhaeren így írta: „Mint elmondottuk, ő teljesen felszabadította magát a kor és a milió nyúge alól. És ennek valóban így kellett lenni, hogy egyedül a magáé, egyedül képzeleté és álmainak országáé legyen. Így lendül ő ki egész természetesen az alkotás terére teljes mivoltában.”

A lelkes európeér tehát élete végén kritikusi fenntartásait hangoztató írástudóvá lett!