

## I.

A magyar irodalomtörténetírás máig sem nézett valójában szembe annak következményeivel, hogy a XX. századi magyar lírában a francia szimbolizmuson alapuló költészeti irányzat vált egyeduralgoddá, s mi több, hogy ez az egyeduralom minden más költőiség elnyomása révén alakult ki, természetesen közletről sem azért, mert a francia szimbolizmusra épült költészet volt az egyedüli termékenyítő lehetőség, hanem, többek között azért is, mert a magyar irodalomban az egyoldalú szemlélet általános jelenség, s már-már törvényerővel bíró tünet. A magyar kritika ugyanis egy-egy adott korszakban mindig csak egy költői világot tudott (és tud ma is) elképzelni — nyilvánvalóan nem függetlenül a magyar társadalmi osztályok és rétegek variációkban, alakzatokban gazdag voltától, de attól sem, hogy ezek az alakzatok és képződmények általában külön-külön gyengék voltak, s így természetesen alig éreztethették hatásukat az irodalom életében, ennek következtében pedig a kezdemények sokasága a megvalósulások kevés számával áll szemben, s a variációk gazdagsága egy-egy irányzat egyeduralmának árnyékában vész el.

Amikor tehát azt állítjuk, hogy a modern magyar költészet a francia—angol szimbolizmuson alapuló, akkor lényegében az egész huszadik századi magyar lírát elhatároló és meghatározó jelenségről beszélünk, arról, hogy a magyar vers-eszmény végletesen és végzetesen ennek hatása alatt formálódott, s lényegében még ma is ezt követi. Nem véletlen, hogy a kritika és a nagyközönség egyaránt azt hajlandó versként és költészetként elsősorban elfogadni, ami ennek a szimbolista-preraffaelista költészetnek a közelében áll, ami az, vagy ami ahhoz hasonló, illetve ami abból eredt, s így jelzi, hogy a tizenkilencedik századiság továbbélésével van dolgunk még manapság is.

A szimbolizmus fényei mögött tehát az árnyék sötétségére is gondolnunk kell, más szóval arra is, hogy voltak költői kezdemények, amelyek nem a francia szimbolizmusból indultak ki, s bár léteztek és éltek, a köztudatban polgárjogot és általánosabb érvényt, valamint jelentőséget nem szereztek. Utalhatunk itt a fiatal Balázs Béla és Lesznai Anna, de Kaffka Margit lírájára is, Kassák Lajosra és körére, különösképpen pedig Füst Milán költészetére, amelynek ki nem mondtan is az a szerepe volt a modern magyar lírai nyelv és vers kiala-

kulásában, mint Apollinaire-nek a franciában, bár az egy Weöres Sándoron kívül alig tudta magyar költő ezt az örökséget termékenyítően kamatoztatni, függetlenül attól, hogy szinte az egész modern magyar líra tanult tőle.

A francia—angol szimbolizmuson konszolidált líraiság, századunk első két évtizedében, az individualizáció problémáját vetette fel, az egyéniség kérdéseit növesztette egyetemes érvényűvé és méretűvé, és ezáltal látszólag mintegy a feje tetejére is állította a XIX. századi, patriarkálisnak nevezhető lírai világképet (alapjában véve pedig csak kiteljesítette), amelynek tengelyében az ember és társadalom, az ember és világ viszonylatának harmóniája volt az elsődleges. Következésképpen az író, a költő a „családom belül” állt akkor is, amikor a tékozló fiú szerepét játszotta, vagy pedig romantikus lobogással a világ rendje ellen lázadt.

A múlt század második felében Vajda Jánosék költészete jelezte Arany Jánosé mellett, hogy megszűnőben van a költő és a társadalom, illetve a költő és a világ jellegzetesen XIX. századi harmóniája, majd fokozatosan a költő és a társadalom differenciálódása következett be, ám csak majd Ady Endre robbantja fel végérvényesen ezt a harmóniát, s mily jellemzően: belülről, amikor is, a francia szimbolizmus hatására, éppen ez a differencia tudatosodott benne — az egyéniség javára, ugyanakkor a társadalom, a világ ellenében, mely konkrétsága teljében a „magyar” világ revelációja volt.

A költőiség szempontjából, nyilvánvalóan, a differencia, az ellentétek foka a mérvadó. Adyban például teljessé lett, úgyhogy betöltötte egész horizontját, Babitsnál viszont csak az ifjonti lázadások idején volt adva, de Fogarásról Pestre kerülve mintegy megbékélt a világgal (még ha az első világháborút tagadta is), s jellemző, hogy a kompromisszumnak a tünetei szinte minden magyar költőnél felfigyelhetők. A költő „békét köt” a világgal, s mi több: az irodalom XIX. századi örökségét kezdi kamatoztatni, minek következtében az ember és világ harmóniájának, immár ugyan csak a látszatát, valóságként foghatta fel, s úgy kezdett énekelni, mintha az ember világhelyzetének síkján nem játszódtak volna le a XX. századra oly jellemző elidegenülési folyamatok, s mintha az egyén és a világ viszonylatai továbbra is fednék és fedeznék egymást, s ennek következtében a társadalmi elégedetlenség egy elemibb válfajánál állapodhatott meg.

Éppen ezért paradoxon, hogy abban az időben, amikor Babits Mihály A lírikus epilógjában azt panaszolja fel, hogy a „világot vágytam versbe vinni, de még magamnál tovább nem jutottam”, már léteztek Füst Milánnak nemcsak versei, de megjelent már verseskötönyve is, amely a Babits megfogalmazta, ám az egész Nyugat-nemzedéket oly intenzíven foglalkoztató költői problémának a megoldását is felkínálta, mert ez a kötet, a maga módján már megközelítette ezt a vágyott eszményt, hiszen Füst Milánnak sikerült a maga személyiségének azokat a tüneteit és megnyilvánulási formáit, amelyek az alapjában véve patriarkálisnak nevezhető, még XIX. századi világképben oly elevenek, így a privát élet problematikájának elsődlegességét és fontosságát feloldania, s mi több: nem magára, hanem a világra mutatnia, amikor a versét írja, mégha nyilvánvaló, hogy az egyéniség intenzív manifesztációja az ilyen költészet is.

Nem véletlen, hogy a szabad vers és az ún. „elidegenítő” művészeti

technika alapvető problematikáját éppen Füst Milán költészete hozza már az 1900-as évek második felében, s az sem véletlen, hogy ő veti fel a legeggyértelműbben az objektív líra problematikáját mind a költői magatartás, mind pedig a kifejezés vonatkozásaiban. Füst Milán ugyanis a magyar irodalomnak talán első elidegenült írója (Adynál viszont az 1900-as években még csak részlete ez világképének!), akit majd Kassák Lajos követ, s ők azok, nem véletlenül, akik már a „másik” oldalon állva szólalnak meg. Füst Milán ugyanakkor az az író is, aki nem kacérkodik csupán az elidegenültség költői állapotával, mint a magyar irodalom annyi egyénisége tette századunkban, hanem aki teljes mértékben szakítani tud az írósnak azokkal az összefüggéseivel, melyek a XX. századi magyar irodalmat jellemezték a már fentebb említett vonatkozásokban.

Emlékeztethetünk például arra a tényre, hogy Füst Milánnak nem életrajza van, hanem legendája. Az ember eltűnt, megfoghatatlanná vált, elannyira, hogy már életében az irodalomtörténet legendás másával találkozhatott. Az életrajz tudatos kikapcsolásáról és eltüntetéséről van esetében szó, Füst irodalmi eretneksége legláthatóbb tünete-ként, hiszen a *Nyugat*-nemzedék, önfeltáró tobzódásával, éppen a Füst-tel ellentétes magatartást képviseli. Füst Milánnak tehát alapjában véve csak az az életrajza létezik, amelyet még Várkonyi Nándor közölt irodalomtörténetében: „Született 1888-ban Budapesten. Középiskolái után jogot végzett. Nyugalmazott kereskedelmi iskolai tanár.” S kísérjük bár az összefoglalókat, azt tapasztaljuk, hogy Várkonyi Nándor szövegénél lényegesebbet máig sem tudott a magyar irodalomtörténet-írás életéről mondani, még Ungvári Tamás sem a hatkötetes magyar irodalomtörténet, ötödik kötetében, holott ő már könyvet is írt „az eltűnt személyiség nyomában” járva. De nem vette észre, hogy Füst Milán a képviselője „az eltűnt személyiségnek” a magyar irodalomban, s bár az életrajz „eltagadásának” a problémáját tárgyalja, a tény fontosságát és sajátos tünetértékét nem érzékelve, az „élet mint esztétikum” problémában kísérli megragadni, hogy az élet és mű magyar irodalmi kapcsolatai alapján szemlélődhessen. A hagyományos szemlélet alapján ugyanis szinte semmit sem lehet kezdeni az olyan íróval, akinek életrajza nem szükséges a művek interpretálásához, és az életrajz és mű szinte nem is vonatkoztatható egymásra. Nem véletlen, hogy Ungvári Tamás például még freudista módszerekkel is kísérletezik, hogy legalább a művekből következtessen ki egy Füst-életrajzot, s most már így induljon a művek világa felé. De Ungvári Tamásnak is végül így kell összegeznie:

„Életrajzát kutatva biztos adatunk legfeljebb annyi: kereskedelmi iskolai tanár volt, majd a háború után még a szücsmesterséget is kitanulta. A kortársak képe — Kosztolányi a harmincas évekből — már teljességgel legenda: Buda felett, apró-cseprő ügyekkel foglalkozva s géniuszával társalogni. Regényét, *A feleségem történetét* hét esztendeig írta, s feles, eldobott, balul sikerült vagy kirostált kéziratpapírjaival hat hébig fűtötte a fürdőszoba kályháját...”

Fogódzót valójában még így sem talált, s nem is találhatott, hiszen arra az álláspontra helyezkedett, hogy Füstnél „az élet átjatszott a műbe és fordítva: a mű egy hozzászerkesztett életet teremtett, melynek minden »ténye«, minden mozzanata az esztétikai hitvallást sugározza. Füst Milán »szerepe«, költői alakja mintegy az oeuvre szerves részévé

változott: az élet a megírt művek meghosszabítása s a művész első hőse: önmaga. Kísérleti alanya s bizonyítéka a poézisnek és a fantáziának". Nyilvánvaló, hogy szemléleti végkövetkeztetése is hamis lesz, hiszen éppen azt nem veszi észre, ami Füst irodalmi munkásságában döntő jelentőségű volt: a szimbolizmuson alapuló lírai attitűd túlhaladása. Következésképpen mit sem lehet kezdeni Ungvári alábbi megállapításával: „Mármost: az élet mint esztétikum — új fejleménye az európai lírának és közgondolkodásnak. Élet és mű új, a forradalmár romantikusoktól eltérő összeforrasztásának kísérlete született meg a tizenkilencedik század derekától, abban az egész Európára kiterjedő mozgalomban, melyet hol preraffaelitizmusnak, hol szimbolizmusnak vagy dekadenciának kereszteltek el. Van is valami pittoreszk, közepkorian sejtelmes és elátkozottan szenvedő az új költőéletrajzokban... A költő kámzsát ölt, középkori barát lesz — Füst verseiből ismerjük a képet —, de a kép, sőt a képzet eredete az európai költészet századvégének beidegzése...”

Ungvári, a magyar irodalomtörténeti szemlélet hagyományától vezetve, az azonosságokon inszisztál, Füst életműve a különbségeket és különbözőségeket hirdeti: az élet és a mű egysége helyett a szerepjátszást, a kultúrullkozó és magára mutató Én helyett a lírai objektívizációt, maga helyett a világot kínálja fel — a XX. századi írói magatartásformák egyik lehetséges típusaként.

Nem véletlen tehát, hogy a magyar kritika és irodalomtörténetírás Füst Milán költészetével kapcsolatban leginkább pusztán a versek különöségei észlelésénél állapodott meg, azt firtatva, vajon Füst szabad verse „szabad” vers-e vagy kötött, s mennyiben az egyik, s milyen mértékben a másik, holott a valódi problémát Füst jellegzetes írói útja jelentette, az az út, amelyen oly kevés magyar költő indult el, s az a költői alapállás, amely a magyar hagyományokban oly idegennek látszik, s mellyel az olvasóközönség sem tudott, éppen ezért, mit kezdeni. Pedig Füst első kritikusaik egyikike, Karinthy Frigyes, már 1911-ben, még Füst verseskötönyve megjelenése előtt írott cikkében nemcsak a tehetséges költő felfedezésére és bemutatására vállalkozott, hanem annak az új költőiségnek védelmére és magyarázatára is, amely Füst Milán verseiben öltött testet. Ha van írás, mely Karinthy Frigyes szenzibilitását mutatja, akkor a Füst Milánról szóló ilyen. Talán a legmesszebbre látó kritikusa volt Karinthy a „nyugatos” magyar irodalomnak, hiszen túllátott már a *Nyugat* képviselte költőiségén, s meglátta Füst Milánban az „új időknek új dalnokát”.

Karinthy Frigyes például nemcsak emlegeti az objektív lírát (Babits ugyan 1905 augusztusában így írt: „Ah, nyitott ablakok friss szele: áldott objektívítás, jöjjön el a te országod. Eladnám elsőszülöttségi jogomat egy tál — objektív lencséért!...” Levél Kosztolányi Dezsőhöz. Babits—Juhász—Kosztolányi levelezése. Bp. 1959. 93. old.), hanem lényegeset is tud mondani róla:

„Füst Milán lírája — éljünk e paradoxonnal — objektív. Nagyon érdekes, nagyon tanulságos e megállapítás, mihelyt észbe vesszük, mennyire hozzászoktunk, hogy lírai versekben szubjektív, tehát primitív szemléletet keressünk. Az az érdekes komplexum, amely a megismerésből s annak elvonásából tevődik össze, s melyet objektívításnak nevezünk, nagyon nehezen gyúló fűtőanyaga érzelmünknek — ritka és bátor költészet, mely lírává tudja bontani újra. Valahogy úgy kell

elképzelnünk, hogy Füst Milán a primitív, szubjektív szemlélettel igen korán végzett: gyötrődő agya nagy erőfeszítéssel csakhamar kikászálódott önmagából, hogy önmagát kívülről, a többi agyak között figyelje; s az utána következő lírai korszak már úgy találta ezt az elmét, szemlélő és összehasonlító munkában, s így fertőzte meg. Az objektivitásból származott megismerést mélyseges szomorúság és kétségbeesés követte. Objektív szomorúság. Itt nem egy vergődő és ijedt lélek panaszkodik váratlan támadásokon: fegyveres katona áll komoran, aki tudja, hogy harcba küldték, és hogy e harcban el fog esni ő is, mert e harcban mindenki elesik. Nem lehet remélni semmit az élettől: mert maga az élet is reménytelen..." (Karinthy: *Miniatűrök*. 89—92. old.)

Az irodalomtörténeti szemle helyett azonban hivatkozunk még Nagy Zoltán Füst-rol írott cikkére is (különösen arra a passzusára, amelyben a Füst-versek „egyenes idézéseiről” beszél), többek között azt hangsúlyozva, hogy tünertékű a tény, mely szerint Füstnek igazibb meglátói voltak a költők, mint a kritikusok, s hogy első értői ugyanazok voltak, kik Tóth Árpád költőiségét is értékelték és tisztelték. Füst Milán verseskönyve függelékében felsorakoztatja például azokat, kik „mellette szóltak”, s ebből is az derül ki, hogy azok tudták méltatni valójában, kik tanultak tőle. Schöpflin Aladár viszont Nagy Zoltán, Peterdi Andor és Sík Sándor társaságában látja, Halász Gábor pedig értetlenül áll a Füst-művel szemben. Arra kell tehát következtetnünk, hogy Füst nagy irodalomtörténeti jelentőségét addig fel sem tudjuk mérni, míg meg nem vizsgáljuk a magyar lírának azokat a törekvéseit, amelyek a szimbolizmuson már innen adtak hírt magukról, s míg világosan nem látjuk a magyar objektív lírai törekvések történetét, s végül, míg revízió alá nem vesszük a magyar irodalom, hagyományos, líráról alkotott felfogását is. Füst Milán, akárcsak Kassák Lajos, de az ő kezdeményeket folytató, az egész huszadik századi magyar irodalom „modern”, s európai jellegű s arculatú vonulata, tehát mindaddig megbukott a hagyományos irodalomfelfogás vizsgáján, s éppen ezért Füst Milán méltó helyét még ezután kell kijelölni a magyar irodalom történetének első vonalában.

## II.

Füst Milán a *Nyugatban* 1909 óta szerepelt. Gulácsy Lajosról, a tragikus és nagy festőről írt „párbeszédet”, cikke szólt Szigeti Józsefről, a hegedűművésze-ről, és színházi beszámolókat, könyvkritikákat jelentetett meg. Rendkívül jelentősnek tetszik Gulácsy Lajos művészetével való találkozása, hiszen Gulácsy a magyar képzőművészetben azt az elvet képviselte, amely Füst Milán szépirodalmában is alakot öltött. Németh Lajos *A modern magyar művészet* című könyvében (Bp. 1968.) azt írja róla például, hogy „Gulácsy nem sorolható meghatározott stílusirányhoz, bár főként kezdeti szakaszában hatott rá a preraffaelizmus, különösképp Rossetti, és megegyezett a múltba vágyó angol festőkkel abban is, hogy ő is zaklatott korával szemben a múltat, a középkort és a rokokót áhította. Sajátos álombirodalmat teremtett, a léten túli álomvárost, Nakonxypánt, középkori ihletésű olasz városképeit pedig benépesítette hőseivel, a hön szeretett Dante és Beatrice

titkos szerelmével és képzelet szülte figuráival... Mindig vándorolt, utazott, teste kötöttségét is nyúgnek érezte, mindig mássá akart válni. Az itáliai városkákban kóbor lovagnak öltözött, és itthon is gyakran festette magát koszütömösen: reneszánsz abbé- vagy bohócöltözetben...” (40. old.). A szecesszióra való hivatkozás azonban nem lenne teljes, ha nem gondolnánk arra, hogy ez a művészeti irányzat nem lezárása, hanem kiindulási pontja volt Gulácsynak is, Füst Milánnak is többek között, hiszen, ahogy Németh Lajos megállapította, Gulácsy „vizionárius művészete... némely vonásában a szürrealizmus előfutára”, s mi több, azt az állítást is megtaláljuk, hogy Gulácsyval „jelentkezett Magyarországon a szürrealizmus...”. S így utalhatunk arra a Füstnél oly jelentős mozzanatra is, hogy nála a szecessziós vonások az objektív líra felé való haladást tették lehetővé, s érzékenyvé olyan új törekvések iránt, amelyek mellett a még szimbolizmuson konstituálódott művészet érzéketlenül haladt el. Gulácsy például „idegenül állt Van Gogh és Gauguin piktúrája előtt”, de a futurizmus és Kokoschka hatásaira már reagált (Németh Lajos), ugyanígy Füst Milán is objektív líraisága teljében egyfelől az abszurd dráma lehetőségeivel kísérletezik, másfelől az egzisztencializmus bölcséletére érez rá, s az expreszszionizmus is megérinti.

Külön elgondolkodtató, hogy Füst Milán költői manifesztumát, első kötetét, éppen 1912-ben, a magyar irodalom nagy fordulatának esztendejében jelenteti meg, amely a már köztudatba átment 1905-ös évszámmal ellentétben valóságosan is a művészi világlátás és magatartás metamorfózisait jelenti — a modern magyar irodalom kezdetének egészen egyértelmű dátumaként. Mert 1912 nemcsak a magyar politikai életnek volt a kritikus éve, hanem a művészeteké is. Utaljunk arra a tényre, hogy ebben az évben jelent meg Ady *A menekülő élet* című verseskötete, és készült el a Margita élni akar, ekkoriban írta Babits a *Gólyakalifa* című regényét, Cholnoky Viktor ekkor jelenteti meg második jelentős novelláskönyvét, *Az Alerion-madár vérét*, Kafka Margit a *Színek és éveket*, Krúdy Gyula pedig a *Szindbád utazásai* című művét adja ki, hogy csak néhány művel példázzuk azt a gyökeresnek indult változást, amely éppen ekkor adott a legegységelműben hirt magáról. Ady ekkoriban szakít lényegében ifjúkora szimbolizmusával, és válik az elidegenült világ énekesévé, Babits viszont éppen itt fordul ismét a hagyományos magyar írói magatartásforma felé, s mond le ifjúkori álmáról: az objektív líra megteremtésének szándékáról, túl immár a Laodameián és A második éneken.

Füst Milán első kötetére természetesen éppen úgy nem figyelt fel a kortárs-kritika, mint ahogy akkoriban észrevehetően volt az az irodalmiság is, amely a fentebb jelzett kötetekben már adott volt. Némileg azonban igazat adhatunk az egykori kritikának, épp Füst Milán kötetével kapcsolatban, hiszen Füst Milán verseskötetének voltak olyan felhangjai is, amelyek szinte a szimbolista költői magatartás szélsőséges eseteit jelentették. Az Én különbözni akaró gesztusait is meg kell látnunk ebben a Füst-műben, hiszen a fiatal költő mintha énkedésével szinte túl akarná licitálni kortársait, kik az Én álarcát oly gögösen s tragikus pátosszal hordták. A Változtatnod nem lehet például a költő fényképével és aláírásával jelent meg, a tartalommutató pedig ódákat, epódoszokat, kardalokat és egy sorstragédiát kínált. Divatja-múlt műfajok és versnemek tüntető felvonulása volt ez a könyv olyan

korban, amely tagadta a klasszicizmust, és a szecesszió szeszélyeinek áldozott. Füst formaválasztásának egy ilyen kontekszthusban ugyanis mintha nem lenne egyéb célja, mint hirdetni: a költő nem törődik a divattal, és a közlés megbotránkoztatásában lelki örömét, hiszen feltűnően korszerűtlen pózokban tetszeleg. S később is, amikor második verseskönyvének előszavát írja, nem ennek a különbözni akarásnak tünete-e, amikor leírja: „Már nem tudok verset írni.”? Olyan korban vall így, amely még eleven emlékezett Adynak arra az ambíciójára, hogy minden évben megjelentessen egy verseskötetet, és nyilván a szeszély jelének tűnhetett, hogy a versek aránylag rövid periódusait a hallgatás hosszú esztendei váltották fel, s nem kellett-e ebben a gesztusban az ihletnek egy egészen romantikus felfogását keresni, a tudatosság mindenfajta tagadását is, hiszen nem azt hirdette-e, hogy az ihlet nem hívható elő, hanem a költő szeszélyét kénytelen szenvedni, s hogy végeredményben a legnagyobb kiszolgáltatottság közepette alkot? Nem szüntelenül ihletődő költővel állunk szemben — hirdette kötete, s Füst a váratlant, a szokatlant, a meghökkentőt is bevonta számításaiba, kitervelten legendásítva a maga alakját, eltüntetése érdekében.

Nem vitás tehát, hogy Füst Milán esetében nemcsak a kordivatnak és a lelki alkotnak szerencsés találkozásáról van szó, hanem a költői lelkiség egy bizonyos és jellegzetes struktúrájáról, de magamegmutatásról is, kitárulkozásról, amelyet a költő az elrejtés segítségével realizál, mint ahogy a szüntelen költés és beszéd mellett a beszédes némaságra is számít, miközben a személytelen személyesség kifejezésének lehetőségét kutatja, s alapjában véve azt a magatartásformát és költői „állapotot” keresi, amelyben az objektív líra megszülethet.

Arról van ugyanis szó, hogy míg a szem a költőt keresi, a világ látványán kénytelen megállapodni, s amikor a költőről kellene szólni, az ember a világ állapotáról kényszerül beszélni, a költőt pedig a versek mélyebb köreiben fedezheti csak fel, egy olyan imperszonális magatartásban, amely ugyanakkor az egyéniség minél teljesebb érvényűségét keresve a személyest mutatja fel. Erre a tényre mutat az imperszonalizmussal együtt járó „érdektelenség” mozzanata is, amelyet Eliot költészetében Richards figyelt meg. Viszont az objektív lírának ez a bizonyos „érdektelensége” aligha azonosítható az érdektelenség hétköznapi fogalmával, annál inkább sem, mert a költő tulajdonképpen a korlátlan lehetőségeket kutatja, hiszen az a bizonyos „érdektelenség” az Én-től való elszakadást teszi lehetővé, hogy cserébe a világot szerezhesse meg, amely, mint tudjuk, végtelen. Az objektív líra imperszonalizmusában és „érdektelenségében” tehát az egyéniség a tágasabb mozgási területeket keresi, ezekre találva tudomásul veszi őket és bevonja élményvilágába — a legnemesebb értelemben és filozófiai aspektusaiban materialisztikus költészetet teremtve meg. S mi több: éppen ebben és éppen az ilyen költészetben játszódtott le a szimbolizmusban már elveszett világ-képzet költői visszaszerzésének folyamata, s így állhat ismét helyre a költői Én és a világ közötti viszony — jellegzetesen XX. századi formájában.

A hagyományos leíró költészet tehát éppen úgy lehetetlenné válik Füst Milán költői felfogásában, mint ahogy hiába várnánk tőle a kitárulkozó Én megszólalásait. Helyettük az önkifejezés rejtettebb és áttételesebb módozatai kerülnek előtérbe, hiszen az objektív lírai magatartás éppen ezeket hívja elő. Az Énnek és a világnak a dualizmusa

üzen, de a kettő azonosítása elképzelhetetlen, s a füsti költészet szempontjából nyilván kizárt is. Tény azonban, hogy a vers Füst Milánál a költői belső szemlélet képernyőjévé vált, amelyen a világ imperszonális rajzolatai jelennek meg, kreatív gesztusa révén pedig a költői szubjektivitás győzedelmeskedik, és a vers erővonalai a költőnek a világ felé fordulását jelzik. Sajátos módon ugyan, de a „világ” beszél az objektívnek nevezett költészetben is, annál is inkább, mert jellegzetesen naturalista költészetéről s világrépről van szó Füstnél, amelyet azonban a költő gondolati és érzelmi telítettsége jár át az objektív líra kínálta kreatív gesztus révén. Így tehát eltekinthetünk a naturalizmus szokványos értelmezésétől is, és a költői naturának a születését nyugtázhatjuk. Azonban az is kiderül, hogy éppen Füst Milán költészetében a vers az így megszületett költőiségnek csupán egyik megjelenési formája, és nem kötődött pusztán a vershez, ami által ez a költőiség Füst Milán egész pályája során aktív lehetett, s ezért nem beszélhetünk vele kapcsolatban az ihlet szeszélyéről sem (a látszatok ellenére), hiszen hol a vers, hol a novella, hol a regény, hol pedig a dráma formájába öltözik. Füst Milán költészetének a mértéke a fentiekből következően az, hogy az objektív líra révén meghódított világból, ebből a mérhetetlenségből, mennyit tudott költőileg birtokba venni, s ha konkláit emlegetjük, akkor nem költői világának szűk köréről kell beszélnünk, hanem a költő kreatív gesztusának mértékét kell mérnünk. Végső kihangzása pedig mindennek az a jellegzetesen „füsti” ars poetica, mely szerint költeni a valósággá misztifikálást jelent. A „másoló” technika tagadása tehát művészete, s ebből a szempontból kell értékelnünk Füstnek azt a nyilatkozatát is, amelyet a Rövid összefoglalása annak, hogy mi voltam címmel olvashatunk (1964-ben írta!): „Az én formám olyan, hogy nekem nem szabad jól megismerkednem azzal, amit művészetem tárgyául választok, mert a valóság ismerete megköti fantáziámat, szabad mozgásában gátolja, én tehát csak olyasmiről írhatok, amit nem elég jól ismerek, mert rendkívüli ingere, rendkívüli fantáziás mozgása van bennem annak, ami távol esik tőlem. Egyszóval, ha olyasmit tudok hazudni, amit mások kénytelenek elhinni nekem — ez teszi ki nálam a művészi gyönyörűség javát...” (*Emlékezések és tanulmányok*. Bp. 1967. 599. old.).

Nem véletlenül hódíthatta tehát meg Füst Milán az Én számára a világot, s hogy ehhez a hódításhoz a „valóság hazudásának” a jellemző cseléhez folyamodott, hiszen, miként az európai művészet tapasztalatai is bizonyítják, így sikerült némileg helyreállítani azt az egységet, amely az Én és a világ viszonylatában megbillent az ember XX. századi világhelyzetében. S ez vonatkozik mind a „fent”, s mind a „lent” kérdéskörére, a természetnek és a gondolatnak egymást tagadására is.

A Füst-versek orkesztrációjából mind a kettő kihallható: a „fent” a vers egészéből szól hozzánk, a kiváltott benyomás révén (s ez a benyomás rendszerint érzéki kép), a felkínált látvány sugallja. Ez az a képzet, amelyet Karinthy Frigyes már 1911-ben pesszimizmának nevezett, és mit első kötetének címe, a *Változtatnod nem lehet* is jelez. A „lent” a vers képvilágában realizálódik. A vaskosság, a nyers érzéki öröme, a szenzualizmus diadalai ezek a részletek, annak bizonyágaként, hogy századunkban is mennyire együvé tartozik a vaskos és az éteri, mint volt a görögöknél és a középkorban. Egyfelől tehát, hogy a Párbeszéd Gulácsyról című 1909-es cikkét idézzük a *Nyugatból*,



„szubtilis, érzelmes, középkori lyrizmus, ez a hangulat fenekére való és nagy idegerőt követelő, öngyötrő lehatolás” az adott nála is, másfelől pedig „a nehéz, homályos középkori mézédés szentimentalizmusú és finomkodó és mégis brutális szerelmek, a megérzések Shakespeare Itáliájáról, a barbár zsoldos-lovagok, a gonosz olasz vitézek, a bizarr fejformájú szerzetesek portréi: ezek az édes és borzalmas sötét dolgok, ezek a képek szürke, barnás-fekete kedves-rózsaszín és elmosódó kék foltjaikkal, erősen olajozva...” — s mindez jelzi egyúttal azt is, hogy Füst mennyire tudatosan fordult a rokon lelkek felé, példát és bátorítást egyaránt merítve belőlük, ugyanakkor jelzi azt is, hogy mennyire a magyar művészet aktuális kérdése volt már az 1900-as években a „füsti” módszer, az az effektus, amelyet századunkban Franz Kafka neve és műve nyomán „kafkainak” tudunk. Nyilván akár Füst Milánnak is nevezhetnénk, annál is inkább, mert nála versben jelenik meg az ilyen poétikus világ, Kafkánál pedig prózában, tehát áttételesen is, mint Füst költészetében, ha nem kellene arra gondolnunk, hogy nem Füst Milán, hanem Franz Kafka szerzett ennek világirodalmi érvényt.

Fények és árnyak vibrálnak tehát Füst költői világában. A versekben a részletekre és részekre éles, vakító fény esik, úgyhogy nemcsak kontúrokat látunk, hanem az élet-szeletet a maga szenzuális gazdagságában is — többek között a nyelvnek egy naturalizmuson inszisztáló kezelése révén, másutt ugyanakkor a homálynak a skáláján játszó költő áll előttünk, kinek ilyen technikáját akár „ködből szólásnak” is nevezhetjük. Ilyenkor a világ sejtelméről esik szó, rejtőzködő volta mutatkozik meg, s misztikájával találjuk szembe magunk. A költő azonban nem törődik az átmenetekkel, hanem mesteri vágástechnikával merészen együtt alkalmazza a kettőt, s így a totalitás illúzióját is legtöbbször elő tudja csalni a versekben. Hétköznapiságában fatális világ szól verseiből, hétköznapisága pedig kísértetiesen misztikus, rejtélyes és titokzatos ugyanakkor, miközben az általánosnak, a világi látványnak lehető legnagyobb mérvű konkretizációjára törekszik, miként Kassák Lajos állapította meg, mondván, hogy a Füst-versek mögött feldereng „az összesűrített és felhevített élet”. És ez a világ *van*, súlyát érzékeljük, hiszen, nagyon jellemzően, Füst a világ anyagiságára reagál elsősorban, a kilombosodott szenzualizmus tüneteként, viszont ezeken a mozzanatokon is túl az anyagiságnak a mágneses tere az, amelyben Füst Milán a legszívesebben elidőz, az az esszencia foglalkoztatja, amelyet a létezés egyetemes törvényei uralnak.

A komor pátosz, a balladaiság és a drámaiság Füstre jellemző vonatkozásainak forrásainál állunk tehát. Ám ennek jellegét nem az határozza meg, hogy az ember tesz vagy tehet valamit (Változtatnod nem lehet — hirdeti kötetének a címe!), hanem abból a felismerésből táplálkozik, hogy az emberrel és a világgal általában csak történnek dolgok, amelyeknek okai a világban lapulnak meg, láthatatlanul irányítva az ember életét. A Füst-versek, már a legkorábbiak is, valójában történések drámai formái, s anélkül cselekményesek, hogy valóban cselekedetekről lehetne beszélni velük kapcsolatban, akár csak Franz Kafkánál is. Ebből a nézőpontból nyílik kilátás a világnak olyan látványára, amelyet általában vízióknak szoktunk nevezni, s nem véletlen, hogy Kassák Lajos Füst Milánt egyszerre nevezheti „vizionárius léleknek” és „tudatos intellektusnak”.

Füst Milán azonban mégsem látnok-költő a szó hétköznapi értelmében. Egy szem-sejtette világ él verseiben, hiszen a költő térbe vetítve ennek tapasztalatait és lényegéről szerzett tudását közli, anyagba ágyazva, materializálva. Intellektus valí tehát a világról, s mikor verse érzékszerveinket fogja munkába, a világ szenzuális gazdagságába merülünk, s arra kényszerít bennünket, hogy a világról alkotott s a versben is megjelenő képzetünket revízió alá vegyük, és ítéletünket róla megfogalmazzuk.

Füst „szellemi magatartásának (karaktere)” kapta meg tehát az objektív líraiságban formáját, s egyben itt kell keresnünk költői világának koordinátáit is, a „hangnak” és a „tónusnak” a magyar költészetbe hozott újdonságát, s melyet formavilágával kiteljesítve költészeti közkinccsé tett, utat mutatva a később fellépőknek.

### III.

Füst Milán jelentkezésével tehát sajátos világ képével gazdagodott a magyar költészet, olyan, amelyhez a költészet hagyományos útjain nem lehetett eljutni. Az Énnak és a világnak jellegzetesen dialektikus kapcsolatáról van szó nála, amelyet éppen ezért semmiképpen sem szabad egyoldalúnak tartanunk, bár a látszatok ezt sugallják is. Az eddig elmondottakból kiderült ugyanis, hogy az Én problémaköre Füst Milánnál hangsúlyozottabban van jelen, mint a *Nyugat*-nemzedék magát megéneklő Én-költészetében, amely alaptörekvéseiben jellegzetesen másoló költészet, s utalhatunk arra is, hogy a lélek képernyőjét emlegettük, amelyre a „világ” projektálódik, s ezzel kapcsolatban emlegettük Franz Kafka nevét is — világirodalmi analógiaként. Mindezeket összegezve Füst Milán alapmagatartását világra irányulónak, azaz objektívnek neveztük, megkülönböztetendő a *Nyugat*-lírára oly jellemző szubjektív lírai magatartásformáktól, amelyekben a figyelem a költői Énre irányul elsősorban.

Költőnknel tehát az Én dimenzióinak nagy mérvű kitérülését figyelhetjük meg, hiszen a Füst-vers a világgal van tele, ám azt is nyomban hozzátéhetjük, hogy ez a vers-világ nem a „másolaton”, a leíráson, hanem a világteremtésen, a kreáción, a „valóságot hazudáson” inszisztál, s így nála hiába keressük a leírás klasszikus módozatait is: a versek világa ugyanis a valósággal egyenrangú világgá válik, bár az is nyilvánvaló, hogy reménytelen kísérlet lenne ezt a világot a meglévő világ bármelyik szeletével is azonosítani. Ugyanis a Füst Milán-i művészi effektus jelenségével állunk szemben, azzal, amit maga, még indulása idején, megkísérelt elméletileg felmérni és elemezni a lelki életről írott, s a *Nyugat*-ban publikált dolgozatában.

1909-ben jelent meg Gondolatok vázlata a külső és belső szemléletről című tanulmánya, amely, rövidege ellenére is, igen jól jellemzi azt a költőtípust, amelyhez ő maga is tartozott, bár maga Füst azt vallotta, hogy írása pusztán lélektani érdekűségével is jelentős, hiszen tizenegy esztendővel előzte meg Jungot az introverzió és az extraverzió emlegetésével. E tanulmány fonálán haladva nyilvánvalóan Füst Milán verseiben a belső szemlélet költői világát kell keresnünk, természetesen azzal a megszorítással, amelyet maga Dosztojevskijel kapcsolatban tesz, ti., hogy alapjában véve ilyen esetben is kettős szemlélettel van

dolgunk, ugyanis az író „egyrészt élesen figyeli a realitást, másrészt nem azt írja le, amit látott, hanem annak lelkében, sötét, sérült lelkében megjelenő tükörképét vetíti vissza...”. Az objektívnek nevezett lírikusi világ kettőssége ez, hiszen éppen ebben fedezhetők fel az „ábrázolatok” ilyen vonatkozásai, s itt mérhető az Énnek és a világnak — Füstnél — oly jellemző kapcsolata, sőt felcserélődése is. De van ennek a Füst-tanulmányának két olyan mondata, amely talán a legmesszebbre világító ebben a kérdésben. Az egyikben a „létérzést” emlegeti, a másodikban a „lét bírálata”, s mivel immár meg kell hűznünk Füst Milán költőiségének a koordinátáit is, nevezzük őket e kölcsönvett kifejezésekkel, s mondjuk, hogy irodalmi munkásságára e kettő együttes munkája a legjellemzőbb, s figyelmeztessünk arra, hogy Füst verseiben mindenekelőtt a „létérzésről” van szó, s hogy a létezésnek ez az érzése a lét bírálataival együtt jelenik meg, a lehető leg-szorosabb egységben, úgyhogy a füsti költészet anyagát és módszerét is itt kell nyomoznunk — egységük teljében, költői dialektikája foglatában.

Első kötete, az 1912-ben megjelent *Változtatnod nem lehet*, a fentiekre már bőven kínálja a példákat, bár nyilvánvalóan csak második kötete, *Az elműlés kórusa*, adja teljes értékűen a Füst Milán-i költészetet. Első a szándékokról vall inkább, a második viszont az eredményeket prezentálja már. S mégis a kezdeteknél kell előbb megállapodnunk, hogy Füst Milán költői „újdonságát” szemügyre vehessük.

Mint tudományos értekezésekben, akadémiai kiadványokban szokás, a tartalommutató a kötet elején, a bevezetést helyettesítően, áll — nagyon jellemzően, hiszen a rendnek a képzetét kínálja nyomban az olvasónak, aminek következtében sajátos szerepe is van a különben csak a versek megtalálását szolgáló technikai megoldásnak. A könyv alaprajzát mutatja, jellegét szabatosan meghatározza, s rögtön felmérhetővé teszi azt, amit a szokványos verseskönyvek a kötet végére, tehát mintegy olvasás utánra hagynak. A megtervezettség benyomását váltja ki az elrendezésnek ez a gesztusa, a szeszélyt és az esetlegességet eleve kizárva a könyv sugallta ihletkörből.

Kötetének négy nagyobb egysége (ódák, epodoszok, kardalok és elégiák) s a hozzájuk kapcsolt sorstragédia a szemlélődés újabb körét kínálja fel ugyanakkor. Olyan műfajokat ígért e kötetében a költő, amelyeket a múlt század romantikán konstituálódott szelleme diszkreditált, és háttérbe szorított az irodalomban. Tehát nem költőileg aktív formákról van szó, hanem olyanokról, amelyeknek klasszicista asszociációs köreik vannak, s mint ilyenek, a személyességnek és az alakoskodásnak a jelentőségével bírnak, azaz: az objektív lírai törekvések és eszmények szellemében a személyesség eltűnésének lehetőségét vetik fel. A XIX. századi romantika ugyanis a személyesség műfajait kedvelte, s az olyanokhoz vonzódott, amelyek a közvetlenségnek a relációit hozták, és kiteljesedését szorgalmazták. Epodoszt például a magyar deákosok óta a „magas” irodalomban alig találunk, kardalt pedig talán még az elfeledett s a Weöres Sándor felfedezte Ungvárnémeti Tóth László írt, s Babits kísérlete sem előzte meg a Füst Milánét, nem beszélve arról a paradoxonról, hogy abban az időben, amikor a magyar közönség éppen hogy megismerkedett Ibsen és Shaw drámai szövegeivel, Füst „sorstragédiát” ír, már nem is Shakespeare, hanem a görögös görögség szellemében. S ha már itt tartunk, jegyezzük meg, hogy

Babits is éppen ezekben az esztendőkből foglalkozik a Laodameiával, objektív lírai törekvései hatványadalaként.

Ódái közül az 1912 júniusában keltezett és Osváth Ernőnek címzett verse, akárcsak a többi is, a költőnek a világhoz való viszonya meghatározását célozva született meg. Osváthban a könyörtelen emberi magatartást ünnepli, az „igazságot” emlegeti, s hirdeti, hogy „mint a foszfor, úgy világít a dolgok lelke éjszaka”. A fényre bukkanás, a megvilágosodás pillanatának ünneplése ez a vers, akárcsak a Móricznak címzett is, amelyben az éppen felfutott író ünneplésének ürügyén a lehető legélesebben a maga költőiségének határait akarja meghúzni, kiemelve azt, amiben minden más költőiségtől különbözik. Nem véletlenül derül ki tehát a versből, hogy Móriczban a félúton megállt írónak a típusát rajzolja meg, azt, aki a maga életéből csinálja meg irodalmi mutatványát, a „forró dél” látványosságaira hivatkozik, a tűzijátékot emlegeti s a gyönyörű mulatságot, mit Móricz művei hoztak, míg magának az „éjszaka” költészetét kéri, melyben nincs „erő és izzás”, s nem lehet „színes képeket vetíteni”, csupán „feketéket s éjjel”:

Sápadtabb fény ez, betegebb, mint a holdé, nem vetekszik a nappal  
Oly holdé, melyet álmodtam egyszer, hogy volna végtelen messzi,  
Volna csupán akkora, mint egy forint s zöld éjszakában  
Halkan fénylene végtelen távolban s körötte sokkal szebb csillagok  
Szikráznak táncolva szép rendben s kerengve, mint a rakéták!...

Ez az a kép, melyet Kosztolányi Dezső kiemelve, a schopenhaueri értelemben vett „objektív líra” mintájának tart. S valóban: a vers ilyen részleteiben a narráció eltűnik, a költő lemond a közvetlen realitásokról, a „külső szemléletről” a látomásnak olyan effektusai kedvéért, amelyek ezt a „külső szemléletet” helyettesíteni és felváltani tudják, s mi több, hogy a költő versenyre kelhessen a valósággal, annak meg nem látott, fel nem fedezett vonásaiból építkeznek. Teljes mértékben „álmodott világ” ez, de a „zöld éjszaka” emlegetésével a rendkívülinek, a nem evilági evilágiságnak a képzetét is előállítja, s így költészetének a szokottól eltérő jellegét hangsúlyozza. Nem véletlen tehát, hogy szinte minden ódájában találunk ilyen megoldást, képet — a teljesség fényében ragyogva. Ugyanezek az ódák ugyanakkor nevelőkön nem nevezett félelmekről és panaszokról is beszélnek, s mintegy Füst Milán költészetének a forrásvidékét is felkínálják, hiszen bennük a költő éppen azt beszéli ki, mit különben elhallgatni, elrejtteni és eltakarni szokott. Az Óda a pártfogómhoz című verse például már teljesen ebben a körben mozog, és a világmegvetés egy sajátos pózát is tartalmazza — azt a látszólag indifferens magatartást idézi, az objektív lírikus „közömbösségét” revelálja, mit Franz Kafkánál is megfigyelhetünk.

Az ódáiban üzenő önarcképfestő igény az epodoszokban teljesedik ki, s itt kamatoznak azok a tapasztalatok is, amelyeket az ódák jeleznek, ti. azt, hogy a költő tulajdonképpen a maga erőin kívül nem talál mást a világban, mit ódái tárgyául választhatna. Kérlelhetlenséget, sebzettséget, de érzéketlenséget és hideg objektivitást mutat — egy, a maga korában szokatlan temperamentum vonásaiaként, hiszen ez az időszak a szenvedélyes, a forrón lávázó Én kultuszát hozta. Rög-

zíteniünk kell azonban azt a tényt is, hogy az ódák ciklusa Füst költészetének „földszintjét” jelenti, s vele szemben az epodoszoké már egy magasabb és bonyolultabb költészetet hoz. Az óda ugyanis direkt műfaj még, személyes, még ha bele is játszik a mesterkéeltség színe, hiszen klasszicizálásról van szó alapjában véve, nemegyszer úgy, hogy a költő szinte versenyre kelve az óda kínálta lehetőségekkel, annak ilyen vonásait eltúlozza, s precíz gesztusokká transzformálva az afektáció imitálásával a kor személyességének és Én-kultuszának görbétükkrét is megalkotja, ami által egy sajátos költői leszámolás gondolatának a lehetőségét is felveti.

Az epodosz azonban mint műfaji megjelölés és modern alkalmazása már a közvetettségek az előrenyomulását ígéri, s vele a költői személyesség rejtőzködését hozza. Itt már egészen egyértelműen elidegenítő művészeti-technikai felfogásról van szó (az epodosz már ezt a megoldást revelálja), hiszen ez a művészet, nyilvánvalóan, már nem tart rokonságot azzal a klasszicizmussal, amelyet művészeti irányként tartunk számon, bár az is kétségtelen, hogy a XX. század művészetének, így a magyarnak is, van egy klasszicizáló vonulata. Rónay György szerint a „rend és a rendezés igényének, valamint a háború és az azt követő gazdasági, társadalmi és szellemi válságok zűrzavarának” problémájával függ össze a modern klasszicizmus, amely kapcsán már nem utánzásról kell beszélnünk, mint a neoklasszicizmus esetében, amely „formailag és tartalmilag a múlt klasszicizmusát szeretné felújítani”, hanem annak a törekvésnek a kifejeződéséről, amelyet ugyancsak Rónay György így fogalmazott meg: „A klasszicizmus új hívei az egész modern, egészen aktuális világnak akarnak formát adni.” Viszont ezeknek a XX. századi klasszicizáló törekvéseknek egészen egyértelműen feltételezettség a jellemzőjük, mert a klasszicista veretű téma vagy forma egy koordináta-rendszer csupán, amelyet a sok adott lehetőség közül a művész kiválasztott — kész helyzetet fogadva el. Nem stilizálkai vagy formai játék csupán a klasszicista lehetőség kiaknázása (gondoljunk pl. Elektra-témára), hanem a formában már eleve adott asszociációs köröknek a felhasználása is lehetővé válik, s a művész az elidegenítés egyik legkézzelfoghatóbb módozatát kapja meg. Nyomban jelezhetjük is, hogy a magyar irodalom a megoldások széles skáláját mutatja ezen a téren. Egyfelől Radnóti, másfelől Weöres Sándor jelzi a lehetőség végső pontjait, amelyek között az ilyen „modern” klasszicizmus realizálódhat. E kérdés körébe tartozik azután az a tény is, hogy egyfelől az etika és esztétika együttes megjelenéséről van szó, másfelől pedig arról, hogy a fusti „belső szemlélet” és a klasszicizmus között szoros összefüggés van.

Füst Milán ugyanis, amikor epodoszt vagy kardalt költ, akkor tulajdonképpen *alakoskodik*, a szó eredeti értelmében „mímel”, úgy — ahogy a francia Claudel mondta a klasszicizmusról —, hogy „a művészt jobban érdekli saját magánál a műve”, illetve a világ. Következésképpen nem Füst szomorúsága a téma, hanem a szomorúság, hiszen a költő nem közölni akarja a tényt, hogy ő szomorú, hanem az olvasóban mintegy elő akarja állítani a szomorúság hangulatát — ismét csak az objektívizáció tüneteként. A szimbolizmusnak egyik vonása teljeseedik ki az ilyen alakoskodást reveláló formakezelésben (Baudelaire a példa), Füst különös jelentősége pedig éppen abban fedezhető fel, hogy már első kötetében az ilyen törekvéseket elvéve, művészete

alapjává tette, s hogy valójában ő hódította meg ezt a kifejezést a modern magyar irodalom számára, messze előremutató érvénnyel, mert kortásainál, Adynál, Babitsnál, Balázs Bélánál csak parciálisan és epizódikusan bukkanunk e formatórekvések tüneteire.

Az epodosz a görög jambosz-költészetet idézi meg, annak is csúfolódó-gúnyolódó ágát, törekvéseiben pedig az „emberi élet ritmusának” kutatását célozza, miként arról Falus Róbert görög irodalomtörténete is beszél. Ez a „közvetlen lírai stílust” hordozó forma, hiszen „nem a monumentális, hanem éppen a köznapiság felé távolodott el a múzsai lét muzsikát és költészetet egyformán jelentő játszi lebegéstől” az epodoszt író görög költő, Arkhilokosz, aki a köznapok életének a látványán ihletődött, s ilyen szellemet tükröznek Horatius epodoszai is. Nem véletlen tehát, hogy a XX. századi költő, Füst Milán is, amikor az élet közvetlenségének a látványát akarja megörökíteni, a közvetlenséget közvetlenség révén előcsalni akarja, epodoszt ír. Közvetlenség ma már ugyanis, hogy századunkban a közvetlenül elérhető realitások diszkreditálódtak, elveszítették valóságjellegüket, hiszen a „valóság” nem ott volt és nem az volt, ahol és aminek látszott. A magyar lírában pl. Szabolcska Mihályék kezén senyvedt el, s az 1900-as évek végén már csak apró részleteit tudta a művész megragadni, de világképe, közvetlenül, már elérhetetlen volt. Viszont Füst Milán epodoszaiban hemzsegnek a realitásokat hordozó mikro-részletek — azon a módon, ahogy annak egy Franz Kafka is felderengtetette igazibb vonásait. Nem kell azonban meglepődni, hogy a realitások emlegetése kapcsán a Füst-versek álmokról beszélnek, annál inkább sem, mert tudjuk, hogy a költő „álmai” az „igazán szólást” célozzák, hogy hirdethesse: „fáj a valóság”, „nehéz a valóság”, miként ódái Epilogusában olvashatjuk. De a modern magyar líra egyik nagyjelene is éppen ebben a panaszos dalban található, a karkai-füsti megidézés remekléseként:

... Add a kezdetet lennem úgy, mint a halottnak, kiről álmodék:

Egy nagy csarnok felét láttam egyszer világosan ciprusokkal  
Onnan ment egy temetési menet szótalan, imbolygó zászlókkal  
legelől

S a halottat egy kis fekete kocsin hat fehérbe burkolt, néma  
Lélek kísérte el — s velük én is vacogva és félve ...

... Ámde a halott az halkan sírt, —

Szelid volt: átengedte magát egészen, vigyék el már, vigyék el!  
(Még nem ébredt fel másik életére s lelke, mint a csecsemőké, —  
derengett,)

Vegyék őt át a rossz hatalmak — múltjon a kicsi fény emléke  
szemből ...

Am ugyanakkor az ódák ilyen látomásos részletei, a költői *álmok* realizációi a disztancia problémáját is felvetik, a művészi elidegenítés problémájával a lehető legszorosabb kapcsolatban. Hogy Füst epodoszai ennek a disztanciának milyen vonásait őrzik, s hogyan disztingvál a költő, azt egyik verse és fogantatása körülményeinek megmutatása villant-hatja fel. Füst, esztétikájában, az alkotási folyamatot elemezve, az Arany János-i „Túláságosan fáj. Nem megy.” kapcsán a maga költői gyakorlatából merít példát: „Nem megy... Szóval se neki, se Ber-

zsenyinek s velük együtt még számos másnak, tehát mindazoknak, akiket érzékenységükön felül még érzelmeikben is súlyosan terhelt meg az életük, mindezeknek nem sikerült olyan tisztaságba kerülniök fájdalmas élményeiktől, amely alkalmassá tette volna őket s kedélyüket arra a szabad, boldog és bátor lengésre, amely mindennemű művészetek legfőbb feltétele bennünk...” Ezzel kapcsolatban mondja Füst:

„A magam írói életéből a következő példát szoktam felhozni erre: — hogy egy barátom Arméniáról mesélt nekem egyszer mindenféle érdekességet a körút egy sarkán, s hogy ő Párizsban mi mindent hallott erről a különös országról — fiatal művészek voltunk mind a ketten. Amit mondott, úgy látszik, hatott rám, mert fel is jegyeztem, s ezzel aztán sokminden ügyes-bajos gondom-dolgom közben el is felejtettem az egészet. Röviddel utóbb ugyanis tragikus események történtek minálunk hirtelenül, amelyek engem beteggé tettek. S amikor néhány nap múlva felocsudtam bénultságomból, és mégiscsak jól kipihenve felkeltem az ágyból: este volt körülöttem, barátságos, lámpafényes téli este — Anyámról kéne most írnom végre — gondoltam magamban, s hozzá is kezdtem azonnal. De ne adj’Isten, e nagyon fájó seb körüli szándékaim megintcsak elakadtak — ennek a szívnek erről sose volt kedve dalolni. Mikor és hirtelen Arménia jutott az eszembe. S máris nekifogtam s mondhatom, fiatal életem minden tragikus keserűsége beletorkollott és beleszakadt e távoli világok dübörgéseibe, mások számára nyilván érthetetlen erővel. De persze szívem ma is őrzi ennek titkait, s ma is tudja erről a magáért...” (*Látomás és indulat a művészetben* 1963. 418—419. old.)

Az objektív líra műhelyét nyitja meg az ilyen vallomással a költő, s mutatja meg egyben a távolságot is, ami a maga költői magatartását a hagyományostól elválasztja. A hagyományos lírai felfogású költő ugyanis a maga szomorú hangulatában, nyilván az anya alakja köré fonódó érzelmek megéklésében találta volna meg ihlete forrásait, s a versírásra ösztönző hatást. Füst, jellemzően, a közvetlenségeknek ilyen viszonylataival nem tud mit kezdeni, s ihlete sem gyült fel. Jegyezzük le azonban nyomban azt is, hogy a maga esete csak részben világítja meg Arany Jánosét, hiszen az Arany János-féle „nem megy” az érzelmek bénító hatását illusztrálja, Füstnél viszont elsősorban az alkat kérdéséről van szó, hiszen Arany költeménye töredékben maradt, Füst Milán viszont megírta a versét. Azonban tény az is, hogy Füst példái (Arany és Berzsenyi) az objektív líraiságra törő magatartással is kapcsolatba hozhatók: ők azok, kik legméltóbb ősei lehetnek ennek a költői képletnek, mit századunkban Füst Milán képviselt.

Füst Milán tehát megírta az Arménia! című költeményét, amelyben, nyilvánvalóan, alig van nyoma annak a közvetlenségnek, amelyet vallo-másában verse okaként jelzett. Ebben a költeményben is az objektív lírához vonzódó alkat díztingváló törekvései érvényesülnek, hiszen a költő eltünteteti a személyesnek és a közvetlennek a nyomait, elfordul önmagától, s így elhomályosodik az Én-líra klasszikus lehetősége is, az a póz, amit a „bánatos, szomorú és lehangozt vagyok” gondolata revelál. Nem arról van tehát már szó, hogy a költő „mit érez”. Füst képeket állít elő, s azoknak közvetítő ereje segítségével nem „magából szakítja ki” a bánatot, s nem bánatos önmagát festi, hanem úgy írja a verset, hogy az az olvasó tudatvilágában hívja elő a bánat képzetét.

Azaz: Füstnél a vers-képből és nem a költői személyességből szól a bánat-motívum. Nem szubjektív tehát (vagy legalábbis nem az a szó hagyományos értelmében), hanem *objektív*, s az Arméniában az „objektív szomorúság” benyomása lappang.

Az Őszi sötétség című epodoszának második darabja az Arménia!, s nyomban két változatát is olvashatjuk, az objektivizáló törekvések oly beszédes példáiként. Az egyszerűbb, a hagyományos vers-felfogáshoz a kettes számú variáns áll közelebb, amelyben az elvonatkoztatás, az objektivizáció adva van ugyan, de kitetszik az is, hogy a költő még szorososan tartja magát a szimbolista kifejezőmódhoz, s hogy még azok az indítékok vannak a vers felszínén, amelyek hatása alatt Arménia még a lélek bánatának a jelképe, s nem a „bánat tartománya”, mint a másik Arménia-versben már. Ezt bizonyítja indítóképe:

Beteg, bús lelkem rokona, bús, alvó kikötő, hol derengő fénynél  
Halkan, halovány kísértetek járnak: éber hajósok és sárga tüzek,  
S őrt áll egy fekete katona magosan, s mint fekete angyal az égre  
mered...

S ezt erősíti a vers második szakasza is:

Arménia! Lelkem bölcsője, beteg vagyok én s szörnyűket  
álmodom,  
S a sötétség lassan, mint meleg nehezék ereszkedik szivemre alá,  
S a bántott lélek menekül s vidékeid vánkósára lehajtja fejét...

Ez a vers-változat még egészen egyértelmű és a hagyományos vers-felfogás szellemét tükrözi. A lélekről beszél, melyet a költő éjjeli fényben derengő kikötőhöz hasonlít, s a hasonlatnak megfelelően, a kikötő lakói a kísértetek. Azonban a kikötő-képzet (mely nem a megérkezés, hanem az elutazás gondolatán inszisztál), s az Arménia egzotikumot lehelő, rendkívüliséget sugalló nevének asszociációs körei révén a vers többlete is jelt ad magáról, ugyanakkor pedig a felsorakoztatott képekből áradó sötét tónus azt a „sötét látomást” idézi meg, amely a füstí versvilágra már jellemző, s melyet a költeményben így fogalmaz meg:

...De jaj, rendületlenül áll a sötét látomás, mint fekete angyal,  
ki zajtól sem riad,  
És eljövendő bajokat sejtett, állván komoran,  
Es örködik a táj felett, mert ő a változások öre...

Az I. számú Arménia-vers az, amelyik a „sötét bánat”-képzeteket hordozó látomásnak a vonzásában született meg, s itt már a képek is költői szerepük teljében mutatkoznak meg, azok a motívumok pedig, melyeket személyeseknek is nevezhetünk, és melyek a másik Arménia-versben még előtérben álltak, közvetettségükben vannak jelen. Objektivizált képek sorakoznak tehát, és az Arménia-képzet is már csak a verscímbe bukkan fel, hogy a távolit, a messzit, a varázslatosat árasztja földrajzi fogalomként, hogy a nem evilágiság geográfiai pontjának szerepét kapja meg — egy valószínűtlenségében is konkrét képzet hordozójaként.

Egy felhős egü hajnal képét festi a költő, a virradat bizonytalan



megvilágításában éjjeli munkából hazatérők alakja bukkan fel: halászké s kolduló barátoké, cseng már a kovácműhely kalapácsa is (két oly sokat emlegetett füstí sor állítja elénk e képet: „S két izmos kovács Súlyos pörölyökkel kezdi üzletét.”), a látvány felett pedig ott virraszt a „zord érckatona”, „ki állandóan figyelt egy csillagot”. A vers effektusait azonban a színek adják. A sötétnek a képzetén inszisztál a költő, hogy a „derengő világnál” kibontakozó „sötét tömegeket” érzékeljük mindenekfelett, a nappal félelmei jönnek, hiszen, mire a vers végére érünk, meg is virrad: „az égő források vörös tüze” sárgába megy át. Mert a vers szerint ilyennek csak a virrasztó látja a világot, az, aki ébren van („Látja a hajnalt, aki nem tud elaludni” — mondja), s a „zord érckatona” („ki állandóan figyelt egy csillagot”), hiszen nem az ébrenlét fogalmán van ebben a versben a hangsúly, hanem kifejezésén. Füst ugyanis elválasztja a versbeli ébrenlevőt a többi virrasztótól. Ez „nem tud elaludni”, s éppen ezért lát kísérteteket, érzékeli a „sötét tömegek” „borzalmas uralmát” — a világon ülő rettenet üzeneteit fogva fel. A hétköznapi és a rendkívüli van együtt ebben a versben, olyan világ képével találkozunk, amely ismert ugyan, és mégsem azonos önmagával, minthogy szól a kovácsok kalapácsa, s topognak a hosszú kosarakat cipelő kolduló barátok lábai is, ám ugyanakkor

Sötét a tér még, de halkúl a tenger.  
S az égő forrásoknak vörös tüze sárgúl.  
S a derengő világnál sötét tömegeknek  
Borzasztó uralma kezdetét veszi...

A Füst Milán versei festette világ két pólusa (a hétköznapi és a titokzatos) s e pólusok között keletkező feszültség lesz költészetének egyik legjellemzőbb sajátja, az a feszültség, melyből az oly jellegzetes „kafkai-füsti” művészeti effektus születik meg — naturalizmust és misztikát egyaránt körébe vonva.

*(Folytatjuk)*