

A MAGYAR AVANTGARDE-RŐL

(Egy készülő könyv részlete)

B O R I I M R E

„VOLT-E AVANTGARDE...”

A műtörténész dilemmáját, s nem véletlenül, sokkal élesebben és sarkítottabban fogalmazhatja meg, mint az avantgarde-irodalom elemzője, imígyen: „Volt-e valaha is avantgarde képzőművészet Magyarországon? Még ma is szalonképeesebb csengésű a tagadó válasz. Sokan voltak magyar művészek, akik részt vettek a nemzetközi avantgarde mozgalmakban, még többen olyanok, akikre több-kevesebb hatással voltak az ilyen törekvések, azonban magyar avantgardizmusról, belső fejlődésű és az európai áramlatokkal egyenértékű avantgarde képzőművészetről nálunk sokáig nem esett szó...” (Pernecky Géza). A kérdés azonban nemcsak a képzőművészeté. A modern magyar művészet minden területén felvetődik az avantgarde-korszak kérdése, függetlenül attól, hogy iparművészetről vagy irodalomról, szobrászatról vagy fényképezésről van-e szó, nem beszélve az esztétikai gondolkodás elvontabb területeiről, a magyar művészeti ízlés köréről, amely mindmáig valójában vagy nem barátkozott meg az avantgarde-mozgalmak kínálta konzekvenciákkal, vagy pedig ha elfogadta is, fanyalgását nem leplezve engedett a tények és a valóság kényszerének. Ennek következtében a kérdések nem kiélezett alakjukban, hanem elsimítottan, a „de”-k fenntartásainak kíséretében kapják meg a válaszukat — különösképpen az irodalomtörténet és a kritika területén.

Annyi előítélet, téveszme talán egyetlen magyar művészeti korszakhoz sem tapadt, mint éppen a századunkat jelentőhöz — nem véletlen tehát, hogy a „magyar avantgarde” fogalma polgárjogot nem szerzett, helyét (ellentétben a képzőművészetek történetével, itt Németh Lajos legújabb összefoglalója már igazságot próbál szolgáltatni), szerepét és jelentőségét a magyar irodalomtörténetírás nem jelölte ki, jellegét, természetrajzát nem kutatta ki, hatásainak körét, „mágneses terét” nem vizsgálta. S nyilván nem véletlenül, minthogy a magyar kritika teljes mértékben osztozni látszott azokban az „aggályokban” és fenntartásokban, amelyeket az avantgarde törekvések hőskorszakában mind jobb-, mind pedig baloldaltól vele szemben hangoztattak. Rényi Péter, aki ezt a kérdést egyik tanulmányában felvetette, kitűnően jellemzi az elmúlt évtizedek viszonyulását az avantgarde mozgalmakhoz, mondván, hogy az egykori aggályokból dogma, „axióma lett, mely szerint az izmusok semmi mást nem fejeztek ki, mint a pillanatnyilag

radikalizálódott kispolgárság pszeudoforradalmi mozgalmát, amely az igazi forradalmat elérulta, a tartalmak konstruktív forradalmát felcserélte a formák pusztá rombolásával. Amiből, valamivel később, már az az abszurd konklúzió következett, hogy a hagyományos polgári formák védelme előfeltétele a forradalmi tartalom védelmének. A XIX. század klasszikus polgári művészetének és a kritikai realizmusnak abszolutizálása mint *szinte egyedül* (a kiemelés a szerzőé) követendő hagyomány — amely a 30-as évektől az 50-es évek közepéig a szocialista kulturális politika konstans eleme volt — ebből is következett. S nem ez volt az egyetlen és nem is a legrosszabb következmény: az avantgarde generális tagadása, problematikájának differenciálatlan kezelése gyakorlatilag konzerválta, sőt elvileg igazolta a XIX. század és a századforduló sokkal nemesebb tradícióit is, a biedermeieres közléstől és a századforduló operettkultuszától a historicizmusig . . .”

Nem véletlen tehát, hogy a magyar kritika oly éles szemű s nem konzervatív vagy hangsúlyozottan dogmatikus képviselője, mint Diószegi András, a „kassági avantgardizmus elszigetelt, de mégis szívósan a jövő — József Attila és Derkovits Gyula — irányában munkálkodó” jellegét emeli ki, mindenképpen az avantgarde korszakos jelentőségének csökkentése szándékával — amikor a modern magyar irodalom stílus-korszakait veszi szemügyre. Végeredményben manapság is az a helyzet (az avantgarde iránt mutatkozó fokozott érdeklődés ellenére), amit Borsos Miklós, a kitűnő magyar szobrász, egyik beszélgetésében így jellemezett: „...Nálunk a modernség újra felütötte a fejét — ezt szokták mondani manapság. Pedig fönn volt az a fej, csak nem beszéltek róla . . .”

Nem könnyű feladat tehát az avantgarde-hoz való viszonyok fent csak jelzett bonyolult, ellentmondásos, nem egyszer visszás, sőt politikai tartalmakkal és ítéletekkel is hevített vélemények szövevényét félretéve a magyar avantgarde-korszak kérdésével szembenézni. Az ív az egyértelmű tagadástól a fanyalgó tudomásulvételen át az aránylag bátortalan igenlés pólusait fogja be.

AZ AVANTGARDE MEGHATÁROZÁSÁRÓL

A magyar avantgarde körüli vizsgálódásokat az a körülmény nehezíti, hogy mindmáig nem eredeti, sajátos, csak a magyar művészetre jellemző vonásainak tanulmányozása állt az érdeklődés előterében, hanem „nemzetközi” volta, amelyben a domináns szerepet az a felfogás játszotta, hogy a magyar avantgarde a külföldi mozgalmak pusztá visszfénye, halovány árnyéka csupán, nem magyar és nem eredeti, amelynek semmi köze nem volt sem a magyar irodalmi hagyományokhoz, sem pedig ahhoz a korhoz, amelyben virágkorát élte. Elmarasztaló ítéletek születtek meg tehát, amelyeknek mintegy summáját Vas István adta meg, mondván: „Nincs értelme Magyarországon modern költészetet csinálni, ha nem modern magyar költészet, ha csupán az különbözteti meg a francia vagy német avantgardizmustól, hogy szavait a német vagy a francia szótár jobb oldalán találjuk, s nyelvtani szabályai sem egyeznek az indogermán nyelvekkel . . .” S tovább: „Még kevésbé sejtettem akkor, milyen végzetes szervi baja a magyar avant-

gardizmusnak, hogy se nyelvében, se rejtett zenéjében, sem észjárásában nincs semmi kapcsolata a magyar költészet folytonosságával...”

A legtöbb engedményt az ilyen magatartású szemlélet Kassák Lajos egyéniségének és művének adta, mondván, hogy lényegében az a magyar avantgarde, amit Kassák neve és műve revelál. Ennek a felfogásnak szerez érvényt *A magyar irodalom története* szintézisének hatodik kötete is, amelyben a magyar avantgarde „pápájának” művét az Avantgard és szocializmus: Kassák Lajos címszó alatt találjuk, egyfelől Szabó Dezső, kit a „jobboldali radikalizmus írójának” neveznek, és a Szocialista törekvések című fejezetek közé ékelve, elszigetelve mind a „kommunista költészettől” (és Komját Aladártól), mind pedig azoktól, akik az Összefoglalók és útkeresők címszava alatt találhatók (József Attila, Déry Tibor, Szabó Lőrinc, Illyés Gyula, Németh László, Radnóti Miklós), s akik csak a Műfajok és műfaji törekvések cím alá kerülhettek — Barta Sándortól Zelk Zoltánig. A Kassák-fejezet azonban nemcsak a mű struktúrájában elfoglalt helyével jelzi a fentebb rögzített viszonyulást, hanem azzal a sommás meghatározással is, amely bevezeti: „A megújuló magyar irodalomban — mindenekelőtt az európai avantgardista mozgalom eredményeinek közvetítése miatt — sajátos szín Kassák Lajos munkássága. Az Ady utáni líra továbbfejlődésének egyik jelentős, bár jobbára elszigetelt útja kapcsolódik nevéhez...”.

Minthogy azonban az irodalmi mozgalmak általában (különösen az olyanok, mint az avantgarde is, amely nem elszigetelt, hanem világot bejáró volt) nem tulajdoníthatók egy ember művének, mint ahogy mozgalomjellegük ellenére sem korlátozhatók egy egészen szűk kör tevékenységére, a magyar irodalmi avantgarde jelenségének vizsgálatában sem fogadhatjuk el a magyar kritika és irodalomtörténetírás fentebb idézett felfogását. Meggyőződésünk ugyanis, hogy a magyar avantgarde sokkal szélesebb csapást vágott a magyar szellemi életben, mint amennyit mindeddig a kutatás az irodalmi közvéleménynek felmutatott, ennek következtében jelentőségét sem mérhetjük fel, ha pusztán csak Kassák Lajos tevékenységét mérlegeljük, kiragadva az avantgarde-mozgalmak teljességéből, s még akkor sem merítettük ki, ha elfogadjuk Szabolcsi Miklós definícióját az avantgarde-ről, s ezt alkalmazzuk a magyar irodalomra. Szabolcsi meghatározása a következő: „Avantgarde-on itt azoknak a szervezett programmal bíró mozgalmaknak a sorát értem, amelyek 1905 körül indultak útjukra és első, illetve második hullámukat kb. 1938-ig élték...”

A magyar irodalmi avantgarde azonban sokkal szélesebben felfogható jelenség volt, egyfelől hatásainak körével, a vele érintkezésbe került írók későbbi műveiben észlelhető nyomaival, másfelől pedig kötődéseinek nagyobb számával, s csak leszűkítenénk, ha „mágneses terét” nem vonnánk be figyelmünk körébe, sőt nem vetnénk pillantást azokra a szűkebb értelemben mozgalmaktól független, spontán jelenségekre is, amelyek nyilvánvalóan az avantgarde megléte nélkül nem születtek volna meg. A magyar irodalmi avantgarde is összetett jelenség (még ha a művészetek minden területén érezhető hatását nem is vesszük figyelembe, holott impozáns munkájának nagyságát egy ilyen komplex vizsgálat mutathatná csak ki), van sodra (s erre illik Szabolcsi definíciója, a megfelelő időhatárok korrekciójával — lévén szó

magyar avantgarde-ról), feltűnnek mellékáramlatai és megmutatkoznak állóvizei, holt ágai is. Ugyanakkor kirajzolódik nemcsak „külső”, a világ hasonló mozgalmával kapcsolatot tartó alakulási görbéje, de belső változásainak törvényszerűségei revelálta íve is, amely arra ösztönöz, hogy a magyar irodalmi avantgarde-ot éppen olyan mértékben autochtonnak tartsuk, mint amilyen mértékben ilyenek voltak az ezt megelőző mozgalmak, a felvilágosodás korától a *Nyugatig*. S mint ahogy ezeket a külső hatások és belső, hagyományokból kinőtt sajátos logika összehatásainak foghatjuk fel, ugyanúgy a magyar avantgarde-ban is ezeket az összetevőket kell tudomásul vennünk — „logikája” munkáját figyelve. Következésképpen a magyar irodalmi avantgarde (mint ahogy nyilván a művészetek más területén érvényesülő sem) semmivel sem jelent nagyobb „erőszakot”, mint más mozgalmak a magyar irodalom történetében, hiszen, miként amazoknak szükségszerűségét az irodalomtörténetírás már méltatta, előbb vagy utóbb sor kerül majd az avantgarde szükségszerűségének a megmutatására, gyökereinek felkutatására — egyszóval teljes rehabilitációjára is.

Amikor tehát a magyar irodalmi avantgarde-ot komplex jelenségnek fogjuk fel, nem mondtunk le annak hangsúlyozásáról, hogy az is a maga sajátos „magyar” módján ugyanazt a „kusza összképet” mutatja, amely oly nehezzé teszi változatainak, egymással keveredő s egymást követő hullámainak „közös nevezőre” hozását, s hogy általában a magyar irodalmi avantgarde-ra is érvényesnek fogadhatjuk el azt a megállapítást, amely az avantgarde „közös”, általános vonásait akarja rögzíteni: „...Ha viszont egyetlen szóval meg kellene fogalmazni, ami bennük többé-kevésbé közös, akkor azt lehetne mondani: a közös mindenekelőtt az volt, ami *ellen* felléptek (a kiemelés a szerzőé), a támadás főpontja, főiránya, amelynek stratégiai célja nem kevesebb volt, mint a kor egész hagyományos művészetének lerombolása, megsemmisítése; lázadást és rohamot hirdettek minden ellen, amit a polgári kultúra és közizlés szentnek és sérthetetlennek hitt...” (Rényi Péter)

Nemcsak azt igyekszünk tehát bizonyítani, hogy magyar irodalmi avantgarde *volt*, hanem azt, hogy komplex, a maga módján autochton, sajátos vonásrendszerrel bíró általános érvényű *teljes* mozgalom is, amely nélkül a XX. századi magyar irodalom általában meg nem érthető, s alkotói egy jelentős részének interpretációja is hiányos, egyoldalú marad. S mi több: hogy elképzelhető olyan irodalomtörténeti rendszerezés is, amelynek tengelyében az avantgarde áll, s az ehhez való viszony alapján kapják meg helyüket mind az egyes írók, mind pedig az avantgarde fogalma körébe nem sorolható törekvések.

ALAPJAI

„Az avantgarde törekvéseket néhányszor már sírba tették századunkban, azonban mily különös jelenség: úgy látszik, ez a kísértet még mindig nem halott...” — írta Illés László abban a jelentős tanulmányában, amelyben az avantgarde körül gyűrűzött vitákat ismerteti, elsősorban azokat, amelyek a harmincas években a Szovjetunióban zajlottak egyfelől a szovjet esztétikusok között, másfelől pedig a német irodalmi emigráció körében, melyhez Lukács György is tartozott. Bár

már 1920-ban sírbeszédet tartottak pl. az expresszionizmus felett, az avantgardizmus körüli vita valójában máig sem szűnt meg, s ma éppen annyira időszerű, mint volt az avantgarde virágkorában. Erre mutat Illés Lászlónak az a megállapítása is, amely szerint „egyébként is közismert, hogy a nyugati művészetekben reneszánszukat élik az avantgarde-irányzatok, mégpedig a legkülönbözőbb változatokban, az aránylag még szelíd expresszionizmustól a legféltelenebb absztrakt törekvésekig”. S mi több: „Gyűjteményes kiadások, tanulmánykötetek, disszertációk légiója kíséri ezt a reneszánszt, amelynek mélyén nyilvánvalóan egy egész világerzés nyugtalansága fejeződik ki, s a színes kavalkádban összekeverednek az őszinte aggodalmakból fakadt, valódi művészi teljesítmények, a zsonglőrök és üzletemberek handabandáival...”

Valóban, „egy egész világerzés nyugtalanságáról” van szó, tehát a polgári világ egy olyan permanens válságáról, amelyben azonban nemcsak gyengesége, hanem ereje is megmutatkozott. Ennek a kérdésnek, általános, európai vagy amerikai vonatkozásait a kutatás felfedte, hiszen ezek szoros kapcsolatban állnak a világ elmúlt hetven esztendejének a történetével, minthogy nélkülük azok a roppant társadalmi elmozdulások: forradalmak, háborúk, technikai forradalmak, amelyek századunkat jellemzik, érthetetlenek lennének. Nem térhetünk ki ezen a helyen az avantgarde egyetemes vonatkozásában azoknak az összefüggéseknek a boncolására, amelyek Európa-szerte ezeket a mozgalmakat a polgári társadalom válságával, XX. századi alakulásával kapcsolatosan meghatározták. Megtették ezt a nyugati marxizmus olyan jeles képviselői, mint Ernst Bloch, Ernst Fischer, Lucien Goldmann, és Lukács György is, azokban a polemikus írásaiban, amelyekben számos olyan részletet fedett fel, amelyek az avantgarde valóságos társadalmi alapjait világítják meg. Lukács vizsgálódásai azonban ugyanakkor az összefüggéseket el is homályosítják, mivel az irodalom síkján a polgárság fénykorának eredményei és lehetőségei nevében tör pálcát korunk művészete felett, s ebben a törekvésében valójában azzal az objektív valósággal pörlekedik, amely nem azonosítható (sem lehetőségeiben, sem pedig művészeti megvalósulásaiban) a polgári hőskor eredményeivel.

Vizont éppen ő volt az, aki Marx oly lényeglátó mondatait idézte az elidegenülésről: „A tőkés osztály és a proletariátus osztálya ugyanazt az emberi önelidegenedést mutatják. De az előbbi osztály jól és igazolva érzi magát ebben az önelidegenedésben, tudja, hogy az elidegenedés az ő *saját hatalma* és benne megvan az emberi lét *látszata* számára; a második megsemmisültnek érzi magát az elidegenedésben, tehetetlenségét látja benne és egy embertelen lét valóságát. Ez az osztály, hogy Hegel egy kifejezését használjam, a süllyedésen való *felháborodás* amely felháborodásra szükségképpen hajtja emberi *természetének* ezzel az élethelyzettel, természete nyílt, eltökélt, átfogó tagadásával való ellentmondása.” Lukács ugyanakkor, éppen a fentebbi Marx-idezet kapcsán, az avantgarde szempontjából a következő fontos kommentárt közli: „Amellett problémánk szempontjából rendkívül fontos, hogy az ellentét itt nemcsak a burzsoázia és proletariátus ellentéte, hanem belső ellentmondásként reprodukálódik mindkét osztályban. A burzsoáziának csak az emberi lét látszata van meg. Ezért

a látszat és valóság között a polgári osztályból származó minden egyénnél ellentmondásnak kell keletkeznie, és messzemenően az egyéntől magától függ, hogy ez az ellentmondás elaltatható-e benne azokkal az ideológiai narkotikumokkal, amelyeket osztálya folytonosan rátukmál, vagy hogy az ellentét eleven marad benne és odavezet, hogy a polgári ideológia csalfa lepleit teljesen vagy legalább részben szétépje . . .”

Ernst Fischer a Lukács tárgyalt témához ugyancsak Marx-idézettel közeledik; s jut el a „valóság elvesztésének” problémájához: „Soha nem fenyegette még olyan veszély a művészi közvetlenséget, mint az iparilag fejlett kapitalista világban. A dolgok sűrű, nyúlós szövevénye eltakarja a valóságot. Az emberi szándék megvalósulása úgy jelentkezik az eredményben (munkatermék, gazdasági és politikai hatalmi szervezetek, áttekinthetetlen dologi összefüggések), mint az ember *elidegenedése a valóságtól*, az embert leigazza saját, tőle elidegenedett műve. »A dologi világ értékesítésével — írta a fiatal Marx — egyenes arányban növekszik az emberi világ *elértéktelenedése*.« Ez a fejlődés, amelyet Marx oly világosan látott, időközben a képtelenségig előrehaladt. »A valóság elvesztésének« problémája, amely már a romantikában felsejlik, a mi korunkban központi kérdéssé vált . . .”

Bloch viszont, már az irodalmi következmények szférájában mozogva, a kérdésnek közvetlenül az avantgarde problematikáját jelző vetületét adhatja: „Így hát a fontos költők nem tudnak többé közvetlenül elhelyezkedni a tárgyban, hanem csak úgy, hogy széttörik. Az uralkodó világ nem tár eléjük már ábrázolható látszatot, amelyben a mese elkalandozhatnék, hanem csak ürességet, tetszőleg keverhető töredékekkel benne.”

A művészek, akik a látszat és valóság örvényeinek mélységei felett megálltak, világképi kérdésekkel éppen úgy szemben találták magukat, mint művészeti-technikai vonatkozású módszerek problematikájával, s ennek következtében a tudatvilág, az életérzés olyan angazsáltsága jöhetett létre a látszatok elleni művészeti perben, amelynek látható formája az „elidegenítő művészeti technika” lett, tehát azok az újnak minősített formai törekvések, amelyek révén az avantgarde hírhedté vált a szélesebb közönség előtt.

A magyar avantgarde társadalmi vonatkozásait szemlélve nyilvánvalóan ugyanazokra a társadalmi erőkre kell mutatnunk, amelyek a mozgalmak európai jelentkezését is megszabták, mondván, hogy Magyarországon is a lehető legszorosabb kapcsolatban állt a polgári társadalom századunkban kibontakozó válságával, az elidegenülés tünetrendszeréből kapva éltető nedveit. A magyar avantgarde-nak, így az irodalminak is, azonban sajátos arculatát, nagyságának és gyöngeségeinek természetét már nehezebb az általános európai társadalmi helyzetből, illetve a polgári társadalmak „világhelyzetéből” magyarázni csupán. A magyar polgárosodás megkésett jellege, ki nem alakult, s uralomra nem jutott voltából következő deformációk éppen úgy megszabták jellegét, mint ahogy döntő módon esik latba az a tény, hogy a magyar irodalmi avantgarde nem a polgári fejlődés „végén” lép fel, mint Nyugaton, hanem a kezdetén, és így elsősorban gyöngeségeiből táplálkozott. Magyarországon a polgárosodás jótékony ereje vagy nem, vagy pedig alig éreztethette hatásait, viszont megkésett s a feudaliz-

mussal összefonódott jellegéből következett, hogy a polgárság nem erényeivel volt jelen a magyar társadalom életében, hanem elsősorban a polgári fejlődés hibáival, amelyek oly szabadon érvényesültek már a polgárosodásnak szabadságharc utáni korszakában is — gondoljunk arra az antikapitalizmusra, amely a magyar szellemi életben a kapitalizmust megelőzte. A magyar polgári fejlődés ugyanis, mintha Madáchot igazolta volna, aki *Az ember tragédiája* londoni színeben már a látszat és valóság ellentmondásait állította olvasói elé.

Mivel azonban a magyar történelem elmúlt száz esztendejének történetét a polgárosodás szempontjából mindeddig nem tekintették át és nem vizsgálták meg, minthogy afirmatív ideológusai — a magyar polgári radikalizmus képviselői —, akik hivatva lettek volna ideológiai síkon a polgári szempontoknak érvényt szerezni, éppen úgy polgár-ellenessé váltak, s pozícióik nem voltak azonosak a polgárságéval, mint ahogy a hivatalos történetírás is polgárellenes volt. Így állt elő az a paradoxon, hogy a kérdésnek mind feudális, mind pedig proletár-bírálatára lejátszódott, viszont elmaradt „polgári” megmutatása. Ady, Lukács György példája bizonyítja ezt, s erre mutat az a felemáság is, amellyel a *Nyugat*-mozgalom és a polgári radikalizmus általában a kérdéshez közeledett. Elgondolkodtató ugyanis az a tény, hogy Adyék még be sem fejezték a magyar feudális világkép bírálatát a polgárság pozíciójából, máris az avantgarde-mozgalmak léptek fel, s proletariátus kérdésköre vált időszerűvé, amit az első világháborút közvetlenül megelőző évek éppen úgy siettetek, mint maga a világháború, mely a látszat és valóság problematikáját helyezte előtérbe. Ha tehát messze-menő következményt kell tulajdonítanunk annak, hogy „a kapitalizáló országban vezetésre hivatott igen gyérszámú és csak a hatalom közelében, de nem birtokában élő polgárság” az a társadalmi alap, amelyből az új s modern magyar kultúrának kell kinőnie, ugyanakkor azt is figyelembe kell vennünk, hogy — ugyancsak Horváth Zoltán megállapítása szerint — „nem a polgárság szervezte meg a maga oldalára a polgári demokráciáért vívandó harcra az úgynevezett alsóbb néposztályokat, hanem csatlakozott ezek mozgalmához”, ez a mozgalom viszont gyenge volt arra, hogy 1912-ben diadalra vigye a polgári radikalizmus eszméjét és konstituálja a „polgári Magyarországot”. Így valójában mind a polgárság, mind pedig a proletariátus gyöngesége lelepleződött, s összefonódottsága is („... Miért szerveznék én polgár-őrséget ezek ellen a valóban féktelenül harcoló proletár-csapatok ellen, mikor én — igaz: lagymatagon — ugyanazt akarom, mint ők?” Biró Lajos: Polgári gondolatok egy forradalmi napon. *Az Újság*, 1912. V. 25.)

A magyar irodalmi avantgarde sajátos jellege tehát ezekből a fentebb idézett mozzanatokból következett. Am nemcsak arra kell figyel-nünk, hogy a polgárság gyöngesége éppen olyan élesen vetette fel az elidegenülés kérdését, mint ahogy kiteljesedése felvetette Nyugaton, hanem arra a tényre is, hogy a vezető szerepet már a kilencszázas évek végén valójában a munkásosztály játssza. Ebből a tényből kell kiindulnunk, amikor egyfelől a magyar polgári avantgarde gyenge voltát hangsúlyozzuk, amely a kezdeti érdeklődés után csak a húszas években fordult az avantgarde eredményei felé, s elsősorban az eredmények „betakarításában” vállalt szerepet, másfelől pedig amikor az avantgarde-ot szorosan a munkásmozgalommal összefonódottan fogjuk fel,

tehát a nyugati avantgarde-mozgalmakkal éppen ellentétes pozíciókban látjuk, minthogy a magyar avantgarde vezére Kassák Lajos, a vasmunkás volt, s egészen a harmincas évek derekáig, József Attila és Déry Tibor szintéziséig, megőrizte ezt a kapcsolatot, mind a közvetlenség, mind pedig a közvetettség síkján.

Az alakulási görbét természetesen az összefonódottság ténye mindvégig megszabta: ezt tapasztalhatjuk az első világháború éveiben, amikor a magyar irodalmi avantgarde a háborúellenes szervezkedésekben is „avantgarde” szerepet vállal, méginkább pedig a háborút követő forradalmi hullámokban (függetlenül azoktól az éles differenciáktól, amelyek a mozgalmon belül lejátszódtak ettől kezdve), hiszen a magyar avantgarde-nak, ha csak rövid időre is, de megadatott a győzelem illúziója is, mind az őszirózsás forradalommal, mind pedig a Tanácsköztársasággal. Ha a nyugati avantgarde-mozgalmakat ebben az időben a be nem következett forradalomból született tudatbeli reflexek jellemzik, a magyart a győztes forradalom, még inkább pedig a forradalom bukását követő időszak hatásai befolyásolták. Az emigráció, a „hazai talaj”, a közvetlen társadalmiság, s a „tömegbázis” elvesztése éppen úgy döntő mozzanat lesz tehát, mint az a tény, hogy a mozgalmon belül gyors politikai polarizálódás játszódott le, hiszen a bukás kiélezte az ellentmondásokat és ellentéteket. Egyben pedig a polgárinak maradt s otthon maradt magyar irodalom is az avantgarde felé indult el (minthogy az ellenforradalom győzelmével „semmi sem tisztázott”), s így jöhetett létre a harmincas éveknek az a sajátos szintézise, amelyben az eredmények már nemcsak a különbözőést revelálják, hanem a nyugati mozgalmakkal való hasonlóságot is, sőt az avantgarde-nak új melegegyai készülhetnek, immár a társadalmiságnak egy új szintjén, de emlékeztetve a kezdetekre is. Ezt az új alakulási szakaszt viszont radikálisan elvágta a „fordulat évével” egyeduralomra szert tett irodalompolitika, amelynek heves avantgarde-ellenessége a „dekadenciáról, a formalizmusról, az antirealizmusról” alkotott nézetekben tükröződött.

A válságoknak sajátos köre is közrejátszott tehát a magyar irodalmi avantgarde alakulásában: ezzel magyarázhatjuk mind a nyugati avantgarde-dal ellentétes előjeleit, mind pedig azokat a fáziseltolódásokat, amelyek a magyar irodalmi avantgarde szakaszait jellemzik, s azoknak a „keveredéseknek” az okait is mutatják, amelyeket kielemezhetünk benne — gondoljunk a futurizmus és expresszionizmus együtt hatásaira a háború alatt, vagy a dadaizmus „megkésett” jellegére, s a szürrealizmusnak az expresszionizmusból kinövő, dadaista közjátékkal tarkított jellegére stb.

A PERIODIZÁCIÓ KÉRDÉSEI

A magyar irodalmi avantgarde egyik legjellemzőbb sajátosságát az a tény adja, hogy, ellentétben más népek irodalmával, a kontinuitás, a szerves alakulás, egymásból következés jelensége az adott. Tehát az avantgarde egy-egy „izmusa” nem olyan jelenség, amely rányomta volna bélyegét az irodalomra, mint a futurizmus pl. az olasz és az orosz irodalomra, az expresszionizmus a németre, a dadaizmus a németre és a

franciára, a szürrealizmus pedig a franciára, s kizárólagos szerepet játszott volna. A magyar irodalmi avantgarde a jelenségek olyan sorának a látványát kínálja fel, amelyet már folyamatnak, egységes alakulási periódusnak foghatunk fel, minthogy végigkísérletezte, s szinte mindegyik „izmust” a maga módján kiteljesítve váltott hangot és „technikát”. A futurizmus, a futurista-expresszionizmus, az expresszionizmus, az expresszionista dadaizmus, a dadaizmus, a dadaizmusból szürrealizmus és konstruktivizmus felé egyaránt tájékozódó törekvések sora jelenik tehát meg a magyar irodalom huszadik századi lázgörbéjeként, s emelkedik a harmincas évek szürrealisztikus szintézisének magasába — érettségét és termékenységét egyaránt bizonyítva. Nyilvánvalóan ebben a sajátos magyar társadalmi-politikai helyzet éppen úgy közrejátszott, mint ahogy döntő módon befolyásolta Kassák Lajos nyugtalan, egyetlen izmus kizárólagosságát sem vállaló magatartása (annál kizárólagosabb és konokabb volt, ha az avantgarde ügye került szóba!). A „mindig tovább” elvének motorja vitte tehát a magyar irodalmi avantgarde-ot újabb állomások felé, s bár hívei szüntelenül változtak, maga az avantgarde-magatartás változatlanul létezett és hatott a magyar irodalomban, s nemcsak azzal termékenyítette a vele érintkezésbe lépőket, amit egy-egy izmus önmagában többletként hozott, hanem hatását elröpítő erejében is keresnünk kell, az írói hűtlenségek láncreakcióiban, hiszen nemegyszer a hűtlen hűség példáival is találkozhatunk (Illyés Gyula esete pl.).

A korszakolás tehát természetes módon követheti mind a magyar irodalmi avantgarde szerves alakulását, mind pedig az egyes „izmusok” tündöklését és bukását, azokkal a sajátosságokkal együtt, amelyek az irodalmi mozgalmak magyar irodalombeli életét jellemzik, anélkül természetesen, hogy szükséges lenne követni a külföldi hasonló mozgalmak kínálta párhuzamokat, illetve időbeli eltéréseket. Annál könnyebben tehetjük ezt, mert a magyar irodalmi avantgarde, mint már jeleztük, nemcsak a külföldi mozgalmak reflexe volt, hanem autochton jellegű is, következésképpen belső természetrajza, alakulási „logikája” is van. Nyilvánvalóan nemcsak Kassák egyéni útjára jellemző az, amit Rónay György mond éppen e kérdéssel kapcsolatban, hanem megvan általánosabb, az egész avantgarde-mozgalomra vonatkozó érvénye is, azt bizonyítva, hogy Kassák „nem majmolta az újtókat, hanem párhuzamosan haladt velük”, minthogy a „»hatás« baktériumai mintegy a levegőben úsznak”.

A magyar avantgarde korszakai, belső törekvéseinek szakaszosságát véve tekintetbe, tehát a következők:

1. *A magyar szecesszió, mint az avantgarde-mozgalmak előkészítő szakasza.* A modern magyar irodalom kezdetei, s a XIX. századi irodalmiság és írói magatartás lezáró szakasza ez az idő a századfordulótól kb. 1912-ig, amikor is a szecesszionak azok az addig mélyben lappangó vonásai is erőteljesebben megmutatkoznak, amelyek már egészen egyértelműen az avantgarde-törekvések stílusát, látásmódját, magatartását revelálják, mindazokkal a konzekvenciákkal, amelyek a század első évtizedében termelődtek ki. Utaljunk csak egyfelől Ady Endre, Révész Béla és Szabó Dezső „útjára”, másfelől pedig arra a tényre, hogy Füst Milán objektív törekvései, amelyeket ugyancsak az

avantgarde körébe kell vonnunk, magános, mozgalom nélküli jellegükkel, 1912 körül mutatkoznak meg.

2. *A magyar irodalmi avantgarde „mozgalmi” korszaka 1912-től kb. 1926—1928-ig.*

Ennek a korszaknak több, egymástól elhatárolható periódusa van, az egészet pedig 1919 oly jelentős dátuma osztja kb. két egyforma szakaszra. Megkülönböztethetünk:

a. futurista-expresszionista periódust kb. 1912 és 1916 között, melyben a futurizmusra jellemző törekvések az uralkodók — elsősorban az írói álláspont, a világhoz való viszony szempontjából. Ennek az időszaknak a folyóirata *A Tett*.

b. forradalmi expresszionizmusnak nevezhető szakaszt 1916 és 1919 között, orgánumával a *Má*-val.

c. a pesszimista expresszionizmus éveit 1919 (a Tanácsköztársaság bukásától) kb. 1922—23-ig.

d. a dadaista intermezzót 1922—26 között.

e. dadaista szürrealisztikus periódust kb. 1923—1928 korszakhatárokkal. Ennek a szakasznak előbb a *Ma*, majd egészen egyértelműen a *Dokumentum* című folyóirat a képviselője.

Az avantgarde „mozgalmi” korszakát 1919 éles cezúrája egymástól sok tekintetben különböző két részre osztja. Az 1919-ig terjedő szakasz hazai, a magyar irodalom keretén belül, a magyar társadalmi-politikai élet feltételei között alakuló avantgarde-ot revelál, míg az 1919 utáni időszak nagyobbik felére az jellemző, hogy emigrációban élő írók műve, s ezzel párhuzamosan, de nem függetlenül, egy mozgalmon kívüli avantgarde irodalom is születőben volt. A lezárás aktusa viszont ismét hazai viszonyok között történt meg, minthogy az irodalmi emigráció 1926-ban hazatért.

3. *A magyar irodalmi avantgarde szintézisre törő szakasza, az avantgarde eredményeinek klasszicizálódása, egyben szürrealisztikus törekvéseinek kiteljesülése a húszas évek végétől, kb. 1928-tól 1936—1937-ig.*

4. *A magyar irodalmi avantgarde „újrakezdése”, „új hullámának” jelentkezése, kb. 1936—1937 és 1948 között. Ez a korszak egyfelől az Ezüstkor című folyóirat megszűnéséig tartó időszakra, másfelől pedig az 1945 és 1948 közötti szakaszra oszlik, melyben elsősorban a szürrealista tendenciák voltak az uralkodók.*

Az irodalmi avantgarde-ot fentebb rögzített szakaszosságában „kísérő” jelenségeinek fázis-különbsége jellemzi: mintegy már akkor lát-szik hatásait átvenni, amikor egy-egy „izmus” nem mozgalom immár, hanem elsősorban stílus — azoknak az oly döntő tartalmi elemeknek a híjával, amelyek a mozgalmi avantgarde-ban elsődlegesek. A mozgalmi avantgarde ugyanis szinte mindvégig megőrizte kapcsolatát pl. a munkásmozgalommal, annak változásait és válságait kísérve hol intim közelségben, egybeforrottságban, hol polemikus distanciában. De mindvégig vele kapcsolatban létezett, még ha több esetben nem is egyezett azokkal a taktikai és stratégiai, még inkább napi politikai elképzelésekkel, amelyek a munkásmozgalomban érvényesültek. De „filozófiai” vonatkozásaival — az elidegenültség kérdéskörén belül, a lát-szat és a valóság közötti különbségeken való inszisztálással, s még inkább a megváltoztatható világ képzetének intenzitásával mutatja a legszorosabb kapcsolatot. Ugyanakkor az avantgarde-mozgalmak hozta

stílus követői zömükben polgárinak minősíthető világképpel bírtak, s éppen ezért az ő munkásságuk kísérőmozzanatai a modern magyar irodalom e vonulatának, s rajtuk mérhető le elsősorban, hogy milyen erejű volt az avantgarde eredményeinek a felszívódása a magyar irodalom „anyagába”, hogy „miképpen áradt szét ez az erjesztő anyag az egész magyar irodalom vérkeringésébe a forradalmak utáni negyedszázadban, a próza konstrukciójától a vers struktúrájáig és nyelvezé- téig...” (Illés László)

Nyilván nem véletlen, hogy a magyar képzőművészet huszadik szá- zadi története is lényegében ugyanazokkal a nagyobb korszakhatárok- kal számol, mint amelyeket a magyar irodalmi avantgarde is jelez, természetesen azokkal az eltérésekkel, amelyek abból a tényből követ- keznek, hogy a képzőművészet többször is az irodalmi kezdemények előtt járt Magyarországon. Különösképpen az 1912-es korszakhatár tisztábban látását revelálják a képzőművészetek kínálta tapasztalatok. „1910 körül a Nyolcak nagy visszhangot kiváltó jelentkezése mellett azonban több más jel is mutatta, hogy a magyar képzőművészetnek naturalista-impreszionista szakasza lezárult, sőt a posztimpreszioniz- musból is kezdtek kiválni az expresszív és konstruktív törekvések” — írta Németh Lajos. Ezeket a törekvéseket jelzi Lukács György tanul- mányának címe is, Az utak elváltak, hiszen 1912-ben Budapesten is láthatók lesznek már a kubizmus és futurizmus eredményei, első hul- lámaként „az élet és művészet új lehetőségeinek”. Perneczky Géza szerint pl. „Az 1913-as év az az újabb magyar képzőművészet egyik legfontosabb erőpróbájának pillanata. A futurizmus-vita a Nyolcak vitájának szerves folytatása volt, és itt dőlt el, hogy az Európa-szerte fölvetődött új problémák megoldásába mennyire tud belekapcsolódni a magyar művészet...” Ezeket a tapasztalatokat erősíti az a zenetör- téneti tény is, hogy Bartók Béla éppen a kritikus 1912-es esztendő körül nemcsak A kékszakállú herceg várát alkotja meg, hanem az Allegro barbaró „elsöprő rohamát” is lekottázza, s a magyar paraszt- zene tapasztalatainak újszerű felhasználására tesz kísérletet, mondván, hogy „a zeneszerző nem használ fel valódi parasztdallamot, hanem ehelyett maga eszel ki valamilyen parasztdallam-imitációt” — előle- gezve azt a „technikát”, amelyet az avantgarde irodalmi törekvések is lehetőségként felkínálnak majd a magyar irodalomnak, a „primitívsg- kultusz” sajátosan magyar változataként, anélkül azonban, hogy a magyar irodalom akkoriban valóban élt volna a lehetőséggel, hiszen még a húszas években is az újnépesség ülte diadalát, nem pedig a „parasztszene” formavilága és világképe.

A művészeti tünetek tehát azoknak a tendenciáknak a felerősödésé- vel egyszerre jelentkeznek, amelyek a magyar társadalmi élet első, immár nem pusztán feudális jellegű megrendüléseiben is üzentek, minthogy az 1912-es válság a magyar polgári radikalizmus fényét és sötétségét éppen úgy felszínre dobta, mint ahogy megmutatta a ma- gyar feudalizmus erejét és gyöngeségeit is, miközben a magyar prole- tariatús is ekkor tűnik fel az utcákon a maga forradalmiságával. A látszatok és a valóság éles ellentéteinek villámfényében villódnak tehát ezek a hónapok, s mutatják meg, hogy Magyarország is megérett azokra a válságokra, amelyeket Marx-idézetünk jelez. Sem a társa- dalmi, sem a művészeti képlet nem tiszta és egyértelmű tehát, hiszen

egészen rövid időszakaszokról van szó, sőt egymásba játszásról, párhuzamos alakulásról is. Gondoljunk arra, hogy a *Nyugat* fénykora milyen rövid volt, alig páresztendő lett után, melyben éppen hogy diadal-maskodhatott, máris az avantgarde türelmetlen, futurisztikus programjának rohamával találta magát szemben.

Hasonló jellegű tapasztalatokat, párhuzamokat kínálnak fel az avantgarde többi korszakával kapcsolatban is a képzőművészetek. Az 1912-es „válság” utáni expresszionisztikus-konstruktivista törekvéseket, melyek 1919 körül tetőztek, az expresszionizmus újabb hulláma követte, a forradalmi és pesszimista expresszionizmus irodalmi megfeleléseiként: „A drámai monumentalitás, a konstruktív, komponáló törekvések helyett egy ideig az összetörtség fájdalomt sugárzó expresszionizmus, majd a lírai befeléfordulás, a magányos én lélekrezdüléseinek, a festői szépségeknek a keresése uralkodott...”. Ugyancsak Németh Lajos állapítja meg a magyar konstruktivizmusról és szürrealizmusról szólva, hogy „a két világháború közti magyar képzőművészet nagy évtizede a húszas évek közepétől a harmincas évek közepéig tartott”. S hasonló megfeleléseket kínál az avantgarde utolsó szakaszához Az Európai Iskola 1948-ig, mely „a fauvizmust, kubizmust, expresszionizmust, absztrakciót és szürrealizmust képviseli Magyarországon”, s mi több, ismét példázza az irodalmi és képzőművészeti avantgarde szoros összefonódottságát is, mely már a kezdeteknél is oly szembetűnő és külön vonása volt a magyar avantgarde-nak.

HAGYOMÁNYAI

A magyar irodalmi avantgarde valódi arányainak és jellegzetességeinek szempontjából a hagyomány kérdése az egyike a legfontosabbaknak, még akkor is, ha arra gondolunk, hogy az avantgarde fogalmához milyen szorosan éppen a hagyományellenesség tartozik, a múltnak az a tagadása, amelyet talán lehangosabban a futuristák képviseltek. S bár a magyar mozgalmak sem maradtak immunisak az ilyen megnyilatkozásoktól, már a tízes évek második felében éppen Kassák Lajos volt az, aki mozgalma őseiként Ady Endrét és Révész Bélát nevezte meg: „Mozgalmunk első hírnökeinek valljuk: versekben Ady Endrét, prózában Révész Bélát.”

Az avantgarde hagyományai, „ősei” körüli vizsgálódások ugyanis két fontos kérdést vetnek fel: mennyiben „magyar” ez az avantgarde éppen internacionalizmusával és deklarált elveivel, s mennyiben reflexe csupán a külföldi mozgalmaknak; mennyiben természetes, történelmi következménye a magyar irodalom és művészet egy adott kora állapotának, s mennyiben „divat”, utánzás pusztán — azaz: milyen mértékben „logikus” és szerves továbbépítése a magyar irodalom életének, vitalizmusa és korszerűsödésre való készsége bizonyítékeként, s mennyiben „erőszak” s idegenség, mely nem számolt azokkal a lehetőségekkel, amelyek a magyar irodalom közhangulatában és közérzetében adva voltak. Az irodalmi közvélemény előítéletei s a mozgalomra rakódott közhelyek ugyanis e téren annyira elhomályosították az elmúlt fél évszázad során ezeket a kérdéseket, hogy ma már csak akkor láthatunk tisztábban, ha ezeket az előítéleteket és közhelyeket félre-

téve vesszük vizsgálat alá a magyar irodalmi avantgarde és hagyományai kérdését. Ez annál is szükségesebb feladat, minthogy az avantgarde-periódust megelőző és előkészítő korszak, a *Nyugat* s törekvései is tisztább képletüket mutatják, mert nem pusztán a XIX. század szemszögéből látott képüket látjuk, hanem az avantgarde „visszapillantó tükrében” feltűnőt is. Természetesen a magyar irodalmi avantgarde is „új” volt, és sokkal inkább az, hogy pusztán hagyományaival megmagyarázhatnánk, s elegendőnek bizonyulna annak a szellemi tőkének a felmérése, amit e hagyományok jelentenek. De a legközvetlenebb irodalmi múlttal összekötő szálai nélkül mégis csonka maradna képünk, mivelhogy csonkulást revelál a hagyományokat egyszerűen kiiktató, „avantgardista” szemlélet is.

Vizsgálódásainkat nehezítő körülmények között első helyen kell tudnunk a *Nyugat* értékelésével jelentkező problémát, mely abban a felfogásban tükröződik, hogy a *Nyugat* és körének újító mozgalmi egyenlítődték ki az újítás fogalmával, s úgy tetszik, hogy a magyar kritika és irodalomtörténetírás nehezen békél meg azzal a gondolattal, hogy a *Nyugat* újítása mellett, s hogy bonyolultabb legyen a képlet, ezzel egyidőben egy más, tőle radikálisabb, valóban avantgarde-mozgalmak törtek fel a magyar irodalomban, azokkal a többletekkel, amelyek révén a radikálisan „új” meghódítására indulhattak — lényegében a társadalmi forradalom gondolatával összefonódva.

Elképzelhetetlen lenne tehát a *Nyugat* és körének kezdeményei nélkül az avantgarde irodalmi forradalma, hiszen ezeknek újításai elengedhetetleneknek tetszenek, annál is inkább, mert az avantgarde a világgép síkján nem feudális, hanem polgári vagy polgárisult jellegből nőhet ki, az elidegenültség valósága nélkülözhetetlen feltétele. S minthogy a *Nyugat* „forradalma” és „új stílusa” a magyar irodalomnak a feudális világképtől való elszakadását hajtotta végre, előkészítő szerepe is nyilvánvaló. Nem véletlen tehát, hogy a *Nyugat* körében is olyan jegyek tűntek fel, amelyek mintegy előremutatóan, az avantgarde bizonyos „start-alapját” képezhették, s egyesek, műveikben az avantgarde törekvéseket is előlegezhették. Jellemző például, hogy a Kassák vállalta „ősök” — Ady és Révész Béla — a maguk módján az elidegenültségnek éppen azt a két világát fejezték ki, melyet Marx idézetünk emleget: Ady a polgári, Révész a proletár-lét oldaláról nézve élte meg ezeket a szituációkat. Végeredményben pedig ezért lehetett a magyar szecesszió korszaka az avantgarde-ot előkészítő törekvések melegágyává is.

A MAGYAR SZECCESSZIÓ

Paradox jelenség, hogy a modern magyar művészetek „hajnalának”, a magyar szecessziónak, a kérdése elsősorban a képzőművészetekben reflektálódik, viszont e korszak rehabilitációjában az irodalomtörténészek is jelentős részt vállaltak, s az egyik legfontosabb tanulmányt is, mely a szecessziónak igazságot akar szolgáltatni, az irodalomtörténész és kritikus, Diószegi András, írta, függetlenül attól, hogy tanulmánya záró részében így vélekedik: „... a tények alapján nyilvánvaló, hogy létezett magyar szecesszió, egy a nyugati impresszionizmustól

és szimbolizmustól, majd a nyugati avantgardista irányzatoktól elvileg élesen elkülöníthető stílus, mégis fennmarad a kérdés: éljünk-e ezzel a fogalommal?”

Nyilvánvalóan a szimbolizmus fogalmához fűződő megszokás is közrejátszott a fentebbi tétovázásban, hiszen éppen azok a tények, amelyek nyilvánvalóvá teszik, hogy létezett magyar szecesszió, arra is köteleznek, hogy tudomásul vegyük őket, s ha kell, leszámoljunk a ránk hagyományozódott örökséggel. Annál inkább szükség van erre, mint-hogy a szecesszió nemcsak az irodalmi szimbolizmust foglalja magában, hanem azokat az „elidegenítő” törekvéseket is, amelyek majd a tízes években fellángoló avantgarde-mozgalmakban akarnak kiteljesedni. Nyilvánvalóan éppen ezek miatt az elidegenítő törekvések miatt kell erre a rendkívül bonyolult, ellentmondásos és több rétéű korszakra figyelniünk, hiszen a szecessziónak a dekoratívra való törekvése, a stilizáltságnak rá jellemző kultusza, a „népi” felé való fordulása és az iparművészeti törekvések jelentkezése olyan tünetek, amelyeknek igazi jelentőségét az avantgarde-korszakból visszapillantva mérhetjük csak fel.

A szecesszió is két arcú világot revelál tehát. Egyfelől a XIX. századiságtól való elszakadás folyamatát hozta a magyar művészetek világába, másfelől pedig a meghódított új társadalmi alapokon és világ-érzésemelni kezdte a maga, immár XX. századiságát kifejezni akaró (de valójában ebben félúton megálló) építményét. A szecesszióról szóló tanulmányok rendre kiemelik ezeket a vonásokat. Pernecky Géza szerint „a szecesszió szó elszakadást jelent. A magyar szecesszió azért lehetett jelentős, mert a természeti világban fogant mítosztól való elszakadás legdrámaibb pillanatát, a reménytelen tapadást, minden műfajban és fokon emlékezetes módon megfogalmazta”. Diószegi András pedig ezt írta: „Jellemző, hogy a magyar szecesszió legnagyobbjai — Ady, Bartók és Csontváry —, midőn szakítanak a magyar uralkodó osztályok túlhaladott, feudális historizmusával, egyszersmind egy új, korszerűbb történelmi tudat kialakításán fáradoznak. S ilyen értelemben beszélhetünk az egész *Nyugat*-mozgalom újító s hagyományörző jellegéről...”

Ezen a helyen nem lehet feladatunk, hogy a magyar szecesszió minden vonatkozását kifürkesszük, annél kevésbé, mert figyelmünk előterében a magyar irodalmi avantgarde problematikája áll. Minthogy azonban, miként Németh Lajos oly meggyőzően bizonyította, hogy a „képzőművészet hamarabb pendítette meg — vagy legalábbis hamarabb teszi ezt magasabb színvonalon — a modern magyar művészet problémáit, mint az irodalom...”, elkerülhetetlen éppen a képzőművészeti szecesszionizmus tüneteinek és tapasztalatainak a jelzése. A magyar képzőművészet tanulsága szerint ugyanis a szecesszió, s ezen belül a Nyolcak köre latens állapotban az avantgarde-törekvéseket is tartalmazták. A Nyolcokról szólva olvashatjuk Németh Lajosnál: „Ezért érzik meg azonnal a rokonságot a kezdődő expresszionista mozgalmakkal, művészetük lényegében a konstruktív törekvések és az expresszionizmus ötvözete, némi szecessziós ízzel vegyítve...”. Még egyértelműbben fogalmaz Pernecky Géza: „Történelmi kategóriává vált, hűvös és tárgyilagos terminus technicusszá. Ma már mindegy, hogy a szecessziót szeretjük-e vagy sem, bele kell törődnünk abba,

hogy ő számolta fel a XIX. századi pozitívizmus szellemét: a historizálást, a naturalizmust, az eklektikát és még bizonyos mértékig az impresszionizmust is. A szecesszió Bergsonnal nőtt fel, Schopenhauer és Nietzsche voltak a gyámszülei, a szimbolizmus a mostohatestvére és az expresszionizmus és fauvizmus a gyermekei. Zavaros és párhuzamosan már csaknem az egész modern művészet jövője ott sejtethető... „Fél-avantgarde” — mondja erről a jelenségről Pernecky, s joggal, különösképpen, ha arra gondolunk, hogy mint minden nagyobb művészeti korszakban, a szecesszióban pedig különösképpen, a szecesszióba érkezők és belőle indulók útjaival is számolnunk kell. A Nyolcanknak pl. nem mindegyike tudta művészetével is átlépni a kritikus 1912-es cezúráját, s míg egyesek a magyar képzőművészeti avantgarde legjelentősebb egyéniségeivé lettek, mások megálltak félúton. Ezt tapasztalhatjuk a szecesszió két különös egyénisége, Csontváry Kosztká Tivadar és Gulácsy Lajos esetében is. Csontváry a szecesszióban teljesedett ki, Gulácsy viszont, aki preraffaelistaként indult, a tízes években a futurizmus és Kokoschka hatása alá került, s mi több, „vizionárius művészete pedig némely vonásában a szürrealizmus előfutára”, s vele „jelentkezett Magyarországon a szürrealizmus”.

A szecessziós képzőművészet tehát kellő alapot kínál arra is, hogy a magyar irodalom XX. századi történetének első két évtizede alkotásai egy részében ugyanezeket az „előremutató” vonásokat keressük. Ám ezen a téren a kutatás még olyan mértékben sem mélyült el, mint a művészettörténet síkján. A magyar irodalomtörténetírás ugyanis jellegzetesen szimbolista-centrikus, amikor a *Nyugat*-nemzedékről és elődeiről van szó. Éppen ezért ritkák az olyan munkák, amelyek a szecessziós irodalom jellegzetes és az elidegenítő technikát reveláló vonulatát vizsgálnák. Ígéretes nyomokat kínál Juhász Ferencné dolgozata, amely az egyik Bródy Sándor-regényben, *Az ezüst kecskében*, keresi a szecesszió nyomait, Diószegi András pedig egyik polémiájában veti fel az irodalmi szecesszió problematikáját, bár szemléletében a szecesszió kiteljesedésén túllép. Viszont olyan nyomot kínál fel, amelyen elindulva nyilvánvalóan a *Nyugat*-próza új arcú világa is felfedezhető lenne. Jellemzi a szecesszió korlátait: „Persze a szorongást, s a szorongás mélyebben fekvő okát, *ekkor* (a kiemelés Diószegi Andrásé), amikor még mintegy csak csíraformában létezik, akik felfogják is, csak „stilizáltak”, „dekoratív” jelekben és szimbólumokban tudják kifejezni...”, melyek egyben erényei is, hiszen Csáth „először beszél irodalmunkban a próza tárgyias, ábrázoló pontosságával egy olyan valóságról, amelyben az egyén semmivé válik, legfőbb értékéből, mindent akarható és cselekedhető szabad lényből semmivé, páriává, áldozattá, ismeretlen erők játékszerévé...” Az elidegenülés, a látszatok és a valóság ellentéteire döbbszent világérzésről van tehát szó itt is — a „fél-avantgarde-ra” jellemző lehetőségekről, csírákról és kezdeményekről, amelyek a tízes években lepleződnek le majd valójában.

Pedig a magyar századforduló és az új század első két évtizede is felkínálja a tapasztalatait, s így nyilván egységesebb kép is alkotható lenne a szecessziós irodalomról. Utaljunk mindenekelőtt az érdemtelenül köztudatból kihullott Czóbel Minka művére, amelyben nemcsak szimbolista kísérletek találhatók, hanem a szabad vers első próbái is — az a rythmikus próza — amellyel majd a magyar irodalmi avant-

garde kezdi vers-forradalmát. „Költészetének erősen intellektuális ízei, dekoratív festőisége, az a törekvése, hogy kora műveltségét összehangolja a keleti filozófiák elemeivel — mindenki mástól megkülönbözteti a hazai századvég utolsó évtizedében...” De: „Még érdekesebb, hogy itt-ott — különösen gyerekvers-hangú darabjaiban — szinte már Weöres Sándort vetíti előre...” Ady irodalmi szecessziója, amely több már, mint szimbolizmus (ezt érzékeli Komlós Aladár, amikor azt mondja, hogy „mert Ady, bár mélyebben szimbolista, mint a franciák, ugyanakkor realista költő is, s világosan látja a társadalmi valóságot...”), ebből a szempontból még nincs felkutatva, de így is a „dekoratív” elem és a „stilizáló” hajlam eléggé jelzi, hogy valóban Ady nemcsak a legnagyobb szecessziós magyar költő, hanem egyúttal olyan is, aki 1912 körül tovább jut, s a magyar irodalmi avantgarde közvetlen elődjévé lesz. Ezen a vonalon haladva kell Balázs Béla és Lesznai Anna világát is szecessziósnak tartanunk, s pl. A Kékszakállú herceg várát, de Balázs többi misztérium-játékát is ide kell sorolnunk, hiszen az ilyen művek balladai stilizáltsága olyan vonás, mely döntő módon határolja el a szimbolizmus szokványosabb variánsaitól.

Az irodalmi szecesszió sajátos körében kell látnunk azokat az objektív líraiságot kutató törekvéseket is, amelyek a fiatal Babitsnál tűnnek fel, s nyomaik egészen A második énekig jól kivehetők, anélkül azonban, hogy Babits át tudta volna akkor lépni az 1912-es irodalmi határt. „Szerepjátszó” tendenciái azonban ebből a szempontból éppen úgy fontosak, mint ahogy Füst Milánnak is jelentősek hasonló törekvései. Nyilvánvalóan az arccal az avantgarde felé fordult szecessziósnak Füst Milán az egyik legjelentősebb és legmagánosabb egyénisége, kinek kezdeti munkásságát talán csak Gulácsy Lajos festészetével rokoníthatjuk. Nem lesz ugyanis véletlen, hogy Füst a húszas évek elején a magyar avantgarde-dráma terén tevékenykedik, s az abszurd drámával kísérletezik — ott a dadaizmus és szürrealizmus határán. Füst is tehát az irodalmi szecesszió „továbbjutó” szárnyához tartozik.

Füst Milán ugyanakkor a másik póluson áll, minthogy Ady az Én drámáját élte meg a látszatok és a valóság keresztjére feszítve. Füst törekvése az „objektív szólásra”, privát énjének eltüntetése, alakoskodó játéka, verseinek „helyzetdalszerűsége”, „szabadverse”, misztikája, a belső és a külső szemléletről alkotott felfogása, de a „változtatnod nem lehet” elve is olyan írói magatartás jelei, amelyek beleilleszthetők ugyan a szecesszió tünetei közé, de amelyek ugyanakkor olyan lehetőségeket is tartalmaznak, amelyek a szecesszió már messze túlmutatnak. Jelezzük itt csak „szituációkban” gondolkodó íróságát, mint az objektív líra lehetőségének a forrását, s utaljunk arra a tényre, hogy Füst, életszemléletében már teljesen azon a talajon áll, amelyről majd az avantgarde indul. Csakhogy az avantgarde-ban a cselekvés elve hat, s az aktivizmus győzedelmeskedik. Füst viszont a „változtatnod nem lehet” gondolatának kiteljesítésével az egzisztencialista „szituációhoz” érkezik el már a tízes évek végén, a húszas évek elején pedig egyfelől az Advent expresszivitásával, valamint abszurd dráma-kísérleteivel érintkezési pontokat talált az éppen kiteljesedő pesszimista expresszionizmussal és dadaizmussal.

Szempontunkból a *Nyugat* tehát, a magyar szecesszió áramlatain belül, elsősorban az avantgarde-mozgalmak előkészítőjeként bír érdekel, minthogy nem a XIX. századi irodalmiságnak a szimbolizmusban kiteljesedő alakulását figyeljük, hanem a modern magyar irodalom indulásának kezdeteit. Tagadhatatlan viszont, hogy a magyar társadalmi-történelmi alakulás nem egyenletes volta miatt ez a bizonyos előkészítő szakasz nyomatékosabban játszott bele az avantgarde-mozgalmak kezdeteibe. A szecessziós „fél-avantgarde-izmus” jellegzetes megnyilvánulása ugyanis a *Nyugat* s a vele kapcsolatos mozgalmak sora, s nem véletlen, hogy a tízes évek elején és végén pl. az avantgarde legtöbb képviselője a *Nyugatban*, vagy a körébe tartozó többi folyóiratban indult, viszont a húszas években és a harmincas évek elején, sokaknak az útja az avantgarde-mozgalmakból a *Nyugatba* torkolt.

Általános érvényű tehát Pernecky Gézának a Nyolcakkal kapcsolatban az a megállapítása, hogy „a polgárisultság magyar viszonyai között... ez a sokszor félúton megálló gondolatiság is avantgarde visszhangot keltett: vulgárisan megfogalmazva: elvont és értelmetlen festészetnek tűnt...”. Gondoljunk az Ady „új idők új dalai” kiváltotta ellenállásra, a *Holnap* körül kirobbant vitára, hogy ennek a kérdésnek irodalmi vetülete megmutatkozzék. El nem kerülhető mozzanat azonban, hogy a *Nyugatban* és a *Holnapban* nem a pusztán szimbolista irodalmiság és az ezt reflektáló magatartás és világgép tűnt forradalminak, hanem ami benne már avantgarde-előzménynek tetszik, s az itt felhangzó vádak tulajdonképpen előjátékát képezik az avantgarde körül majdan gyűrűző vitának. A hazafiatlanság, erkölcstelenség és érthetlenség vádjai ekkor hangzanak fel először, mint ahogy tulajdonképpen ekkor tette maga Ady is első kitörési kísérletét „abból a szűk körből, melyet a *Nyugat* jelentett a költővezérnek”. S nyilván az sem érdektelen, hogy a *Nyugaton* belüli konfliktusok az 1912-es forduló körüli időkben robbantak ki Osvát Ernő és Hatvany Lajos között, mintegy a *Nyugatban* egymás mellett létező kétfajta irodalmiság ellentétéként. Tünetértékű ugyanakkor, hogy a *Nyugattal* párhuzamosan a *Holnap* pártütése is adott, s felmerülhet a kérdés, miért volt szükség a leendő „nyugatosok” egy csoportjának, Adyval az élen, erre a kis, két kötetre korlátozott diverzióra.

Nyilvánvalóan nemcsak a futurizmust előlegező címére kell gondolnunk, hanem arra is, hogy a szecessziós irodalom olyan költői is itt vannak együtt, mint Balázs Béla s az éppen induló Babits — tárgyias lírai törekvéseikkel. Tehát ismét csak annak a „fél-avantgarde-nak” a sugallatára kell gondolnunk, amely a magyar irodalomban oly jellemző módon előzte meg a tízes évek avantgardizmusát. Előlegezte, de valójában nem pótolta, hiszen a kilencszázas évek még csak felvetni tudták, de nem meg is oldani a polgárosodás hozta kérdéseket, minthogy éppen a polgárosodás volt a cél, irodalomban pedig az ebből következő „új művészi lehetőségek” kiaknázása. A nyugatosok „az elkésett ütemeket egyszerre akarják behozni, Arany János népiességétől a szimbolista-impresszionista költészetig, Jókai romantikájától az időt dallamosító prózáig ugorva”. Eddig, de lényegében nem tovább, hiszen a

szimbolizmussal eljutottak ugyan a „leíró, kifejtő, közvetlen ábrázolástól” a „jelképi (szimbolikus), sejtető, közvetett ábrázolásig”, de már a tényből, hogy „ez volt az a kor, melyben a látszat és a valóság között kibékíthetetlen ellentét tátongott”, az irodalmi és politikai konzekvenciákat levonni nem tudta. Következésképpen, míg az első stílusváltást végrehajthatták és a szecessziós irodalomnak teljes érvényt szerezhetek, de a már követelően üzenő másikat, amelyben a „hasonló is merőben mássá válik”, vállalni teljes egészében és maradéktalanul nem tudták, s nem is tudhatták, hiszen lényegében igaz, amit Osvát 1905-ös cikkében így jellemez: „...Magyarország a teremtésnek egy olyan vázlatkönyve: egy gyönyörű, nagy márványhegység, reliefekkel, kiugró fejekkel, karokkal, emberrészletekkel a la Rodin, melyek nem bírják kiszabadítani törzseiket: a körülmények nyomása és valami zsidbasztó varázslat megköti őket...”.

Tanulságos lenne a nyugatosok mindegyikének végigkísérni útját 1919-ig, az irodalmi avantgarde első nagy tetőzése idejéig, hogy érzékeljük a lehetőségek és a megvalósulások közötti ellentéteket, éppen a „fél-avantgardizmus” szempontjából. Eddig is közismert volt ugyanis, hogy a *Nyugat* nem egységes mozgalmat fémjelzett, de szempontunkból nézve a csoportosulások eddig homályban maradt konstellációja is kitetszenék: egészen egyértelművé válna Babits Mihály 1912-es váltása, amikor szakítva az objektív lírai törekvésekkel, a hagyományos költő-ideálhoz kezdett közeledni, kirajzolódnék ugyanakkor, hogy Kaffka Margit a tízes években, a *Színek és évek* valamint az *Állomások* közötti időszakban tovább tudott lépni, s az *Állomásokban* már „múltként” szemlélve írhatta meg a magyar művészeti szecesszió életérzésének és „stíljének” a regényét; érzékelhetővé válna Karinthy Frigyes distanciája, hiszen nemcsak a szecesszió tárgyias törekvéseinek jószemű kritikusa volt (Füst és Tóth Árpád költészetét méltatva), hanem a Holnap reggel című színművével (1915) a magyar abszurd dráma kezdeményezője is. Rangos helyet kapna a nyugatosok „német” csoportja, amelynek Lukács György volt a vezére, s innen magának Lukácsnak, az esztétának, is új jellegű világa rajzolódnék ki, hiszen érényeinek és korlátainak sajátos szövevénye is éppen a szecessziós művészetben az adott, s jelezni, milyen mély élménye volt a szecesszióban adott polgári attitűd, hogy marxizmusát is meg tudta festeni, amikor a polgári világ hőskorára összpontosította figyelmét. De jelezhetjük a Móricz és Krúdy körüli problémák e szemszögből látható körvonalait is — ismét csak a lehetőségek szivárványszíneinek játéka-ként, s válik mérhetővé, milyen mértékben tudták túlhaladni azt az „ideges, bonyolult, sokszor a mesterkéeltség határán járó, vibráló prózát”, amely a szecesszió tengerszintjét jellemzi. Ezen a helyen kell ugyanis megemlítenünk azt a tényt, hogy a nyugatosok legtöbbször indulásának energiáival erre a „túlhaladásra” nem volt képes, s azok, akik a tízes évek elején megmaradtak az impresszionizmusnál és szecessziónál, egy évtizeddel később immár az avantgarde ösztönzésére tesznek kísérletet a „váltásra” (Babits, Kosztolányi, Tóth Árpád, Juhász Gyula, Móricz), mint ahogy a *Nyugat* is ebben az időben szélesre tárja az avantgarde törekvések, tehát a szecessziós izléstől különböző megvalósulások előtt a kapuit, úgyhogy joggal jegyezhetette meg a *Nyugat* méltatója, Keresztury Dezső: „Szecesszió, impresszionizmus, szim-

bolizmus, bíráló valóságábrázolás, nyers naturalizmus: a *Nyugat*ban is otthont találó izmusokat hosszan sorolhatnók abban a korszakban, amelynek egyik fő jellemvonása éppen ez izmusok hagymázos gomolygása, fel- s letűnése. Ne feledjük, hogy a folyóirat számaiból a magyar avantgard kísérletek egész csinos antológiáját is össze lehet állítani . . .”

Az „újnak” egy egészen futurisztikus vágya s ennél sokkal kevésbé radikális igenlése jellemzi tehát a *Nyugatot* és mozgalmait, s bár önmagában zárt világot revelál sajátos esztetikumával és világgépével, az avantgarde-törekvések nem egy konzervatív irodalmisággal találták magukat szemben, hanem egy „fél-avantgardizmussal”, s így a tagadásnak egy múltat kitörülő gesztusára sem volt szükség még a *Nyugat* és az avantgarde vitái idején sem. Nyilván ezzel magyarázható, hogy a magyar avantgarde-ből az ilyenfajta lázadás nyomaival alig találkozunk. Ebből a szempontból az avantgarde valójában csak „tovább mondta” azt, amit a *Nyugat* s mozgalma kezdett, s hogy arccal valóban a „Holnap”, a „Jövő” felé fordulhatott, minthogy az úttörés, amely egyben utóvédharc is volt, a *Nyugatra* (a képzőművészetekben a Nyolcakra) várt.

ADY ENDRE

Ady Endre és az avantgardizmus viszonya a polgári életérzés, világkép, a magyar társadalom polgáriasodása síkján szemléltethető elsősorban, mint ahogy a magyar szecesszió egész körében, mint láttuk, ennek a kérdése az adott, s itt éppen Ady a legeklektánsabb példa, hiszen éppen ő volt a leginkább polgára is korának, éppen azokkal az ellentmondásokkal, amelyek a polgári létet korunkban jellemezték. De — tegyük nyomban hozzá: Ady pályaképe mintegy sűrítetten mutatja a polgáriasodás egész folyamatát, hőskorától válságaiig, válságaiban pedig azon a ponton, amelyen a polgári létezés a maga ellentétébe csap át, illetve egy más (immár) életlehetőséget kínálhat meg. Ady költőiségének éppen ezért van két nagy korszaka: egy illúziókkal teli polgári, amelyben az eszményibb polgári lét még a maga oly jellegzetes és szélsőséges tragédiáival is szép s a világ egységességének harmóniáját ígéri. A szimbolista Ady világa ez az esztétika szféráiban, hiszen a szimbólum még a természet és az ember, az ember és a társadalom viszonylagos egységét revelálja. Utaljunk itt Komlós Aladárnak arra a húszas évekbeli megfigyelésére, mely szerint a szimbolizmusban a „Természet és a lélek megszűnik mereven különbözni egymástól: közös halmazállapotba jutnak. Ebben a folyékonyabb új halmazállapotban aztán a dolgok igen könnyen egymásba tolódnak és mintegy egymás szimbólumaivá válhatnak . . .”. Tovább menve arra, hogy innen Ady miért tájékozódott a mítosz felé, minthogy ez már a szokványos szimbolizmustól különböző valami, viszont a szimbólumoknak „sajátos bélyegét” a „félig-találóság, a bizonytalanság” adja meg. A harmónia megbomlásának, megsemmisülésének a jele ez már: „A szimbolizmus tudniillik csak páraszerűvé teszi a dolgokat, hogy a ködben mindenféle hasonlóságokat láthasson középük, a mítosz azonban határozott új alakokat teremt a láthatatlan számára.” A minden titkok verseiben öszegeződnek ezek a problémák, amely után, nagyon jellemzően és nem

kis tanulságot kínálón, a szimbolizmusra alapuló kritika, így Komlós Aladár is *Az új magyar líra* című könyvében, Ady költészetének mélypontját látja, mivel a mitoszokból is kilépve versei „egy meztelen néven-nevezés” irányába látszanak haladni. Ez az az időpont, amikor Ady mind egyértelműbben a proletariátus felé kezd tájékozódni, amikor istenes verseit írja, s lélekben már felkészül a polgári létből való kiábrándulás, a csalódás befogadására, nem függetlenül azoktól az illúzióktól, amelyek világhoz való viszonyát (a feudális Magyarország elleni lázadás vetületében — hiszen Ady is ebből a feudális világból jött!) jellemezték.

Szempontunkból azonban sokkal figyelemreméltóbb Ady pályájának az a mozzanata, amely szerint a tízes évek elején még tovább jutott, s 1912 után egészen egyértelműen az elidegenültség, a látszatok és a valóság közötti ellentétek drámájaként élte át a világot, melynek a világháború csak látható formája volt, ebben pedig a magyar társadalom konkrét nyomorúsága ismét csak azt példázta, hogy az ellentmondások ebben a fél-polgáriságban a polgári erények nélkül jelentek meg, s így nyomban a proletariátus aktuális voltát hangsúlyozzák. 1912-ben ezért írhatta egyrészt Ady azt, hogy „Ez ország penészes, feudális, tarthatatlan romlottságát talán legjobban polgárságának szörnyű, silány gyavasága mutatja”, s ezért állíthatta: „Polgárság helyett a demokrácia minden munkáját, a fejlődés járomtörvényeit is lehetőleg tudomásul véve, a szociáldemokráciának kell elvégeznie nálunk.” Ady polgárelenessége azonban a polgárnak s attitűdjének a megnyilatkozása volt, s ezért élhette át oly intenzíven a polgári létezés poklát, s adhatott hírt a világhoz felbomlásáról, válságáról, s juthatott el arra a területre, amelyből az avantgarde-törekvések Nyugat-Európában is nedveiket szívták:

Minden Egész eltörött,
Minden láng csak részekben lobban,
Minden szerelem darabokban,
Minden egész eltörött...

(Kocsi-út az éjszakában)

Témánk szempontjából a legfontosabb Ady-versek egyike a Kocsi-út az éjszakában, mely jelzi, hogy 1909-ben Ady a fordulóponthoz érkezett el, ahhoz a válságos életszakaszhoz, amely a tízes évek elején kapta meg egészen egyértelmű képletét a már nem, vagy csak részben szimbolista Ady versekben. „A belső disszonanciák korábban megjelentek az érzésekben, a képekben, a hasonlatokban, a versforma más elemeiben — ember és ember, ember és külvilág feloldhatatlannak érzett ellentéte Ady költészetében jut el a legteljesebb, legátfogóbb, és mégis élményszerű gondolati általánosításig is. A világnak ezek a belső ellentétei majd világháborús verseiben mutatkoznak meg még teljesebben. Itt lesz költészete igazán egyetemessé: nemcsak a polgári világban hányódó költő, nemcsak a feudális urakkal küzdő »népért síró bús bocskoros nemes« szava, hanem az imperialista világrend embertelenségének egészét átélő emberé...”

Nyilvánvalóan innen, ezekből a relációkból vezetnek utak Ady „avantgardizmusának” szemügyre vételéhez, s ebből következően magyarázhatjuk meg, hogy Adynál miért jelennek meg az avantgarde-

lírára jellemző megoldások, s miért nem teljesedhetnek is ki — azaz: Ady miért csak őse, de nem vezére s kiteljesítője az ilyen költői lehetőségeknek. Ezért, bár meg lehet állapítani, hogy „Ady verse, A föltámadás szomorúsága, élén járhatott volna a világhódító szürrealizmusnak”, mint tette Nagy László, s konstatálhatjuk, mint Varga József, hogy „tájékozódásában az utolsó szavát ismerte a kortárs Európának. Lautrémont-t majd csak a szürrealisták második nemzedéke fedezi fel, de Ady már 1906-ban! tud — és értően tud! — róla, és különös költészetéről...”, semmiképpen sem jelenti, hogy Adynál lejátszódott az a Bóka László emlegette „hasonlóból mássá levés” — költészetének elszaporodó expresszionista és szürrealista vonásai teljesértékűségüket költészetében nem érik el, nem lesznek költői elvévé, hanem megmaradnak epizodikus fokon: a magyar költészet lehetőségének.

A „fél-avantgardizmus” talán legjellemzőbb esete Adyé — elannyira az, hogy már 1906 körül, tehát első „adys” kötetének idején sem minősíthető jellegzetesen szimbolista költőnek, minthogy jelképeinek alapja már ekkor expresszív, gyökereikkel az expresszióba kapaszkodnak, erőteljességük, vitalitásuk is ezt bizonyítja, mint ahogy erre figyelmeztet szimbolumainak nagyított volta is. Tehát a versek tevényé lehetővé tehetné az ilyen irányban való elindulást is, s nem véletlen, hogy Ady verseiben ilyen nyomokra bukkan a kutatás. Különösen az 1900-as évek fordulója idején szaporodtak el az ilyen jellegű versrészletek Adynál, abban az időben tehát, amikor mind társadalmi-érzelmi, mind esztétikai síkon az utak változatai tárulnak fel — egy általános intenzívvé válási folyamat tüneteként, az ellentmondások kiéleződéseként. A fordulópont döbönt ekkoriban fel:

... Egy pillanat és minden más lesz,
Más a holt Tenger, más az örvény
S másképpen villan meg agyamon
Minden gondolat, minden törvény.

Jaj, jaj, be félek, félek, félek:
Mi lesz vajjon, jaj, mi lesz holnap?
Messze világok szeszélyei
Nekem holnap mit parancsolnak?

Hogyan tiportat el a sorsom,
Hogyan hal el minden, mi drága?
Óh, örök titkoknak szomorú,
Borzasztó, egységes világa.
(A csodák esztendeje)

Expresszív dráma van kibontakozóban tehát Adynál, s nem lesz véletlen, hogy a versek is expresszív megoldásokat követelnek. Az Ady-versekben a szavak mellől eltűnnek a jelzők és névszók és igék energiái feszülnek a nagygyá váló képekben:

Összeszaladt Ősz, Tél, Tavasz, Nyár,
Folyók mély bölcsőkből kikeltek
S engem elhagynak már azok is,
Akik eddig szívvel szíveltek.

Valaki megőrült az Ūrben,
Valamely Nap járja bolondját,
Valaki mindent összezavart
S űstökösök jövését mondják.

— — — — —
Bicskák szomjasabbak a vérre
S gőzösök egymásba szaladnak
S akik szerették az Életet,
Most nagy Halál-légyottot adnak...
(uo.)

Verseinek ez az a vonala, amelynek újabb nagy csomópontja lesz az Emlékezés egy nyáréjszakára című verse, és Az eltévedt lovas, hogy azután expresszionista tónusú elégiákat írjon az Életről és magányáról.

Egyfelől adva vannak e versek tükrében költészetének olyan vonásai, amelyek a standard szimbolizmustól elválasztják, hiszen itt már valóban nem szimbólumokról kell beszélnünk, hanem „önálló léttel bíró, saját törvények szerint felépült világról”, hiszen a megfigyelés szerint „Mások a jelenségek, mások a törvények, más minden létezési formája: tér és idő is. Egyre tisztábban csak a *benső* (a kiemelés a szerzőé!), a szubjektív élmény határozza meg ezt is”, másfelől pedig feltűnik az ilyen típusú versek erős gondolati töltése is.

Mind az expresszionizmus, mind pedig a szürrealizmus lehetősége feltűnik tehát Ady lírájában, miként azt Tamás Attila, aki Ady költészetét világképi szempontból vizsgálta, kimutatta, anélkül azonban, hogy Adynál alakot ölthetett volna egyik is, függetlenül attól, hogy éppen ő volt az, aki vers-gondolatként, esztétikai megérzésként az egész tízes évekbeli avantgarde mozgalmát mintegy indokolta világélménye kibontása révén, egy új „Egész” iránti vágya keservét szólaltatva meg.

Ady expresszionizmusáról szólva tehát mind a versbeli megoldások, nyelv- és képhasználata, sőt verstana változásaira éppen úgy mutathatunk, mind arra az ideológiai síkra, amelyen expressziói kivirágzottak. Idézzük először is a teljesség ígéréstével kecsegtető példát, Ady talán legtisztább expresszióját:

Pompás magyarok, templomból jövet
Mentek át a Kalota folyón
S a hidat fényben majdnem fölemelte
Az ölelő júliusi nap.
Mennyi szín, mennyi szín, mennyi kedves
És tarkaságban annyi nyugalom
És fehér és piros és virító-sárga,
Izgató kék és harcos barna szín
S micsoda nyugodt, nagyságos arcok,
Ékes párták, leesni áhítók.
Papi-beszéd kemény fejükből csöndben
Szállt el s nyári illattal vegyül.
Mily pompás vonulások a dombon.
Oh, tempós vonulás, állandóság,
Biztosság, nyár, szépség és nyugalom...
(A Kalota partján)

A magyar expresszionista líra egyik legszebb és állandó képzetének forrásánál állunk A Kalota partját olvasva, mely Kassák Lajos és Barta Sándor versén át szívódott fel a magyar lírai avantgarde köztudatába. De jellemzőnek tetszik az egy szavú képek felé törekvés is, mely ugyancsak az expresszionista-futurista szövegek sajátja és törvénye lesz.

A tízes években keletkezett Ady-versekben szemlélhető leginkább ez a fentebb rögzített változás, melyre már kortársai, így Hatvany Lajos is, felfigyeltek (s nem helyeselték). Hatvany 1913 áprilisában írott levelében olvashatjuk: „... Versed szakadozott, szeszélyes. Amikor új motívumokat hoztál, új hangot adtál — amikor Ady megjelent, akkor ez nem volt baj... Ebben az új kötetben, villanatok, bekezdések, sorok vannak nagyszerűek — de az egész valahogy kalimpál, nyugtalan, kígyózó... De haladásod nem a megújulásban, hanem a nagy, széles Ady-világnak mind szorosabb, pregnánsabb, suggestívebb — szóval művészebb megmunkálásában lévén, úgy veszem észre, hogy épp az ellenkező utat járod s motívumaidat mindig idegesebben, rapszodikusabban hanyod-veted a versedbe. Ez a nagyfokú nervositás adja meg lírádnak ama bizonyos ódai örületet, amit előtted nem is Berzsenyi, hanem csak Vörösmarty produkált...”. Lukács György pedig Ady újabb verseinek „gesztusait” emlegeti, amelyek felváltották régebbi megoldásait.

Olyan versvilágba kerültünk tehát, amelynek mind állandóbb alkotó-eleme az a zaklatott élet-látvány, amely a költőiség egy egészen forró, vulkanikus kilöveléséből születik. „Fölgyűjtogattam minden hevüléssem...” (Mégsem, mégsem, mégsem) — éneklí ilyenkor a költő, s így láttatja magát: „Ülnek bennem víziók és valók...” (A csodák föntjén), és ezt állítja: „Engem kihullázott az Élet” (Kár volna érted), mint-hogy:

Mi parádénk a szörnyű minden
S kéjes Vitus-táncuk az Idők
Itt ropják most a mi szívünkben...
(Az idők kedveltjei)

S egyértelműen expresszionisztikus a maga-látása is:

Az Élet szörnyűséges, gazdag
S az én kicsűfolt, szent sebeim,
Mint rózsák piros májuson
Egy világ testén fölszakadnak...

Expresszionisztikus vonásai közé kell sorolnunk Ember-képzetét és Élet-élményét, amelyek már a „minden Egész eltörött” élményén túl egy új „Egész” áhításában nyilatkoznak meg. „Az Ember az Isten ígérete” (Az Ősz dicsérete) — hirdetik az Ady-versek, s a költő „az Élet teljes kórusát” figyeli, s a jövődőt „szent áru Holnapnak” (Hozsánna bízó síróknak) a kort pedig „Ember-Időnek” (Új marquisok nyaktilója) nevezi.

Ady „szürrealizmusáról” mindeddig Tamás Attila mondta el a leglényegesebbet, amikor Ady „laza képzettársításokkal a világ új jelenségeit és a lélek új területeit magába ölelő költészetéről” beszél, ame-

lyet „a szürrealizmus első megjelenéseként” tart számon. Elemzései a Hatvány emlegette problémát támasztják alá, kimutatva, hogy azok Ady költészetének olyan többletei, amelyekkel számolni kell. „Az emlék és a képzelet játszik egyre önkényesebben, a logika rendező elemét mindjobban kikapcsolva a valóságból vett képekkel...” S valóban: egy sor vers bizonyítja, hogy Adynál egy „valóság fölötti” világ meglétével is számolnunk kell, s nemcsak A feltámadás szomorúsága, hanem A pócsi Mária, A hosszú hársfa-sor, A bölcsesség áldozása, Fölkelések és feledkezések stb. kapcsán is lehet beszélni Ady „belső tájairól”, amelyek expresszióinak is szülői. De e vonások között kell tudnunk Ady sajátos monológ-versének típusát is gondolati-asszociatív veretével, s fel kell figyelni arra a tényre is, hogy éppen az ilyen versek egy részében vált „formát” is: verse nemegyszer egészen szabadversszerűvé válik — spontán módon kifejezve azokat a változásokat, amelyeket az avantgarde tudatosan, tüntető szabadvers-eszményével igyekezett megközelíteni.

Ady lírája, a maga felfokozott „lázaival” tehát azt bizonyítja, hogy az avantgarde, a nyugatosok kezdeményeitől különböző forradalma költőileg és világmépileg is aktuális volt a tízes évek elején — a magyar világ megért erre a forradalomra, s a magyar irodalom is alapjában véve felkészült ezekre az „új” újításokra, többek között Ady kezdeményeit is tovább mondva és rendszerré alakítva.

RÉVÉSZ BÉLA

A magyar avantgarde Kassák készítette családfáján Ady mellett a másik név Révész Béláé. S nem véletlenül. Révész Béla ugyanis, témáit, politikai szemléletét tekintve, nem a polgárság felől érkezett az irodalomba, hanem a proletársors mélyebb rétegeiből indulva tört fel a szociáldemokrata irodalomba, s mint a *Népszava* irodalmi szerkesztője sajátos szerepet játszhatott a magyar irodalmi életben, hiszen a magyar polgári irodalom képviselőit is igyekezett megnyerni a lapnak, másfelől kivételes Ady-kultuszával a szocialisztikus jellegű proletár-irodalomnak igyekezett irodalmi rangot és értéket szerezni. De ilyen rétegeket mutatnak a maga alkotásai is: egyfelől megtalálhatók műveiben a naturalista nyomor-irodalom hatásai, amelyek az Ady-versek lázasabb és expresszívebb jelképeivel elegyednek, és sajátossá teszik romantikus naturalizmusát, amelyet a szecesszió stíljének színei is befutnak. Ezekből az összetevőkből alakítja ki végül is, a kilencszázas évek végén, s a tízes évek elején jellegzetes expresszív formanyelvét, amellyel szinte közvetlenül kapcsolódik a magyar avantgarde expresszionista törekvéseihez és stílus-eszményéhez, példázva, hogy milyen különböző utak vezethetnek egyazon eredmények felé.

„A legsötétebb és legpiszkosabb nyomorból ragad ki állattá süllyedt embereket és condrás arcukból, fakó szemükből lelket, vonagló, kényes, finom emberi pszichét hámoz ki. Salakból, sárból mossa ki az aranyait a legszívesebben. A proletárok világa az ő Coloradója...” — jellemzi az egykori kritika íróságát. Később úgy jellemzik, hogy „zalai elszánás vezette a borzalmak feltárásában, s Zola romantikus lendülete is”, s rögzítik művészetének árnyoldalait: „Az embereket érzéssé komp-

rimálja, a mesét belső ritmus helyettesíti. Írásművészete társadalmi forradalmasítás helyett mindinkább stílusforradalommal válik...” A kritikusi ítélet tehát (ha elmarasztalásként is) jelzi, hogy Révész Béla novelláiban expresszivitásokkal kell számolnunk, mind a téma felfogása és írói átélése terén, hiszen egy felhevült lélek lázrózsái nyílnak rövidebb novelláiban és miniatűrjeiben, mind pedig stílusának elemeiben. „Tüzesen izzó igéi” vannak, látása pedig már nagyító jellegű:

„...Titkos mélységekből valaki fölmerült. Irtó két könyökével gyúrta a mennyboltot, itta a sötétséget, ölte a csillagokat. Véres szájának egyik peremét hevülve már ráharapta az égre...” (Orgonaág)

Műfaja is az „ének”, minthogy az expresszív látás szétfeszíti a hagyományos költészeti kereteket, hiszen mind novella-drámái, mind szabad verse emlékeztető verses-próza himnuszai a fényről és a sötétségről, a lelkesedésről és az élet nyomoráról, az expressziós erő vágyából születtek. S ezt jelzik expresszív kifejezései is, amelyek a képigénynek az expresszionizmusra oly jellemző vonásait mutatják. Ezekről olvassuk: „Képei első pillantásra megmutatják fantáziájának legkarakterisztikusabb vonását: a szellemi világnak elérkítését, az érzékek benyomásainak még érzékibbé tételét... Új vonatkozásokban új erőre kelt ezernyi régi, de már elkopott érzékítő képet, de még több eredeti alkot számtalan buja változatban a leggyengédebbektől a legjesztőbbekig...” (Hevesy Iván). Expresszivitását jelzi képeinek rendkívüli vizualitása is — „érezkítő képeinek” legfontosabb sajátosságaként, minthogy jellegzetesen expresszionista törekvést mutat Révésznek az az írói gesztusa, amely révén a „cselekvés újra láthatóvá lesz” — az expresszionista stilisztika egyértelmű érvényesüléseként.

Révész Béla munkásságában és a magyar expresszionizmus történetében is külön jelentőséggel bír az Egy csöpp vízben című novellájából kifejlesztett regénye, a *Vonagló falvak* (1914), amelyet egy újabb Révész-tanulmány „expresszionista szabad versekben írt regénynek” nevez.

A *Vonagló falvak* már teljesen expresszionista ihletet idéz, s nem véletlen, hogy sokkal tisztábban mutatja ennek a prózának az erőit és korlátait, mint egyfelől Móricz *Sáraranya*, amelynek expresszionista vonásai még éppen hogy csak kivehetők, másfelől pedig Szabó Dezső *Az elsodort faluja*, amelyhez egyenes út vezetett a *Vonagló falvaktól*. Révész Béla kezén ugyanis teljes érvényű expresszionista hőfokú világgá alakult a kivándorlás és az otthon témája: egy zárt falusi környezetben a társadalmi és a nemi nyomor mélységei lávázva küldik üzeneteiket, s durván ragadják magukkal a hősöket egyetlen kollektív hisztériává, vággyá és szenvedéssé mosva az individuális sorsokat és léthelyzeteket. A szenvedélyek magas nyomása alatt él és „vonaglik” Révész látomásában a falu, amely a „gyászban és várakozásban elfáradt, férfitől elhagyott, romlottan lázadó és falánkan engedelmes vérű menyecskék” világa, kiknek vágya Amerikát ostromolja, nemisége pedig perzselőn világítja be a falu éjszakáját — esendőségük mélypontján, amikor vágyak és akarások expressziói törnek fel, hogy a füledt éjszaka véres himnuszaként szólaljanak meg, antológia-darabjaiként a magyar expresszionizmus egy lehetséges és imaginárius gyűjteménynek. Éppen ezért a *Vonagló falvak* a léleknek az erupcióját kottázza, s legendó pár mondat, hogy ennek érzelm- és vágylávája elborítsa a

világot, s az emberi lelkek tátongó sebeikkel vonuljanak fel. Egyik jellemző részletét idézzük:

„...Mogszegett sikoltások, hördülő jajgatások vijjogtak és bőgtek a néma ég alatt. A fölrebbent boly új mezőkhöz vágódott, új réműletek, új megbolondulások új embereket vertek végig, a barázdák völgyeiben szédülő emberek horkantak, innen-onnan összekavarogtak, megindult a mező és ugrott, rohant a véres ég alatt ember és állat...”

Az egykori kritika már érzékelte e regénynek nemcsak kifejező erejét, hanem az expresszionista prózának már Révésznel is megmutató korlátait. Szini Gyula írta: „Tudatos, átgondolt konstrukciót nemcsak nélkülöz ez a regény, hanem ez ellen szinte tiltakozik lázas és eruptív természete. Az író nem egy regény szabályszerűen fejlődő és alakuló fejezeteit közli velünk, hanem a saját tapasztalatainak, emberekhez és emberek sorsához fűződő reflexióinak sokágú és sokszínű, szimbolikusan áttüzesedő gazdag szín-skáláját.

Hogy ezekből az ittas, gyakran a végtelenbe kicsengő szavakból emberi alakok naturalisztikus erővel, testi szagokkal, zolai és gorkiji bestializmussal lépnek ki és emberi, úgyszólván fiziológiai sorsuk iránt hihetetlen érdeklődést tudnak kelteni, még különösebbé, még egyénibbé teszik Révész Béla íróművészetét...”

Nyilvánvalóan a világból csak annyit mutat meg Révész Béla is, amennyit az expresszió villámfénye betekinteni enged, s amennyit az expresszív képpé átalakult szimbólumok (mikroegészei a látomás makrokozmoszának) vizuális hatásukkal meg tudnak idézni.

A *Vonagló falvak* előszava az expresszionista „tudatosodásnak” a szép példája, úgyhogy határkő szerepe e regénynek egészen kétségtelen. Ez az előszó ugyanis a magyar expresszionizmus első ars poeticája is, amelynek éppen ezért sajátos elvi és stilisztikai jelentősége van, hiszen a magyar irodalom ebben az előszóban készült fel arra, hogy a spontán expresszionizmustól eltávolodva művészeti elvként fogja azt fel:

„...Valóban, ennek a kísérletmunkának minden passzusát, örök emlékekkel, belémszülette az ijedtség, a csüggedés és az írói tisztaságból fölverekedő dacosság. Az itt következő írások talán föltűnnek tipográfiai különösségükkel. A sorok, passzusok menete megszegődik és intervallumok választják el azokat a rájuk következő soroktól, passzusoktól...”

...Én mindig éreztem ezt a küzdelmet a mondanivalóim hevéssége és a hozzánk származott írói eszközök között. Föl is forgattam minden szabályt, kisbetűt, nagybetűt, úgy, amint azt az igazságom akarta. A passzusok közötti új és egyéb furcsaság ennek a nagy nyugtalanságnak a tükre és el akarnánk velük érni, hogy az olvasó elcsöndesedjék a pillanatra, mielőtt a másik passzust magára venné... Néha olyan bolondság is jár a fejemben, meg kellene változtatnom az emberi beszédet... és talán szonátát vagy szobrokat kellene odaállítani, a titkokat lezáró pontok, nagybetűk, kiáltó, kérdezősködő jelek helyére...”

Révész expresszionizmusát ugyanakkor kitűnően jellemzik előszavának azok a mondatai is, amelyekkel az expresszionista gesztuson inszisztál, mondván: „Évek óta veri a képzeletemet a legelrejtőzőbb magyar kérdésnek, a kivándorlásnak sok mindent eltakart mondanivalója. Erről írok: újságokat, a nemi élet szörnyűségeit is, amelyek a

legörvényesebb tünetekkel, a legforradalmibb válságokkal mutatkoznak itten. Idáig észre sem vették. Odavetjük az emberek elé úgy, amint azok rászakadtak a mi eszünkre . . .”

Révész Béla expresszionizmusa azonban még spontán, s lényegében igaza volt, amikor 1936-ban is úgy vélekedett még, hogy utólag tudta csak meg, hogy ő egykoron „expresszionizmust művelt”; „Ez a hang, ez a stílus, ez az irodalmi forma velem van és bennem van, amióta lélegzem . . .” De ugyanakkor egészen egyértelműen példázza, hogy mennyire a magyar irodalom „levegőjében” volt, hogy mennyire időszzerű volt, feleletre váró kérdése annak az irodalmi alakulási szakasznak, amelynek kezdete a századfordulóra esett, s nem egészen másfél évtized alatt megért az új világkép, formavilág, érzékelés, stilisztika igénylésére. Révész expresszionista művei ugyanakkor már azt a „társadalmi célzatot” is revelálják, amelynek érvényesítésére majd a magyar expresszionizmus elkötelezettjei tesznek kísérletet a szociális nyomor és a társadalmi vágyképek egybe-látásával.