

JELENKOR

IRODALMI ÉS MŰVÉSZETI FOLYÓIRAT

József Attila születésének 75. évfordulójára

- CSORBA GYŐZŐ: Stációk 289
TAKÁTS GYULA: Medáliák József Attila emlékére 290
ZELK ZOLTÁN: „Szép a réz kerek virága” 293
PÁKOLITZ ISTVÁN: Csillagvédjegy 296
TÜSKÉS TIBOR: „Mert ez itt egy divatos nyári fürdő”
(*Szárszói jegyzetek*) 297
RÁBA GYÖRGY: Kései Attila 307
BÓKAY ANTAL: József Attila embereszménye 308
FRIED ISTVÁN: József Attila kelet-közép-európai helye 315
BÁRDOSI NÉMETH JÁNOS: Ha emlékezel 322
MELIORISZ BÉLA: József Attila-ének 323
BENEY ZSUZSA: Az „Oh szív! Nyugodj!” képi világa 324
PÁLINKÁS GYÖRGY: Etusnak a fényképgyár udvarán 330
PARTI NAGY LAJOS: Siófoki strandkép 1932-ből 331
KÁROLYI AMY: József Attila fényképe az Opera előtt 332
TANDORI DEZSŐ: József Attila-szerkezetek 333
PÉCZELY LÁSZLÓ: A „Tömeg” hangzásvilága 341
BERTÓK LÁSZLÓ: Alkalmi vers József Attila hetvenötödik
születésnapjára 347

*

- VITÁNYI IVÁN: Eck Imre világképe
(*A Pécsi Balett jubileumára*) 349
PETHŐ BERTALAN: Zenében bujdosó (*Tudatosság és spontaneitás
Bartók világában*) 352
PÁLYI ANDRÁS: Filmvalóság és valóság (*Széljegyzetek a pécsi
játékfilmszemléhez*) 360
BÉLADI MIKLÓS: Film és korigény (*Jegyzetek a Dialóg Stúdió
munkájáról, I. rész*) 366
KOLOZSVÁRI GRANDPIERRE EMIL: Tisztázatlan műfordítás-
kérdések 374

1980

APRILIS

DEMÉNY JÁNOS: László Gyula kettős önarcképe 377
RÓNAY LÁSZLÓ: „Ezerarcú Magyarország” 382

KÉPEK

József Attila emlékének

R. FÜRTÖS ILONA rajzai 307, 321, 322, 323, 329
RÉTFALVI SÁNDOR rajzai 332, 351, 365, 373

Műmellékleten

MARTYN FERENC: Rajz József Attila „Ős patkány terjeszt
kört...” c. verséhez (*Nádor Katalin fotója*) I.
RÉTFALVI SÁNDOR: József Attila témáira III–IV.
R. FÜRTÖS ILONA: József Attila emlékének V–VI.

JELENKOR

XXIII. ÉVFOLYAM

4. SZÁM

**Főszerkesztő
SZEDERKÉNYI ERVIN**

**Szerkesztő
PÁKOLITZ ISTVÁN**

**A borítót tervezte és rajzolta
MARTYN FERENC**

Kiadja a Baranya megyei Lapkiadó V. 7625 Pécs, Hunyadi János út 11. Telefon: 15-000.

Felelős kiadó: Braun Károly

Szerkesztőség: 7621 Pécs, Széchenyi tér 17. I. emelet. Telefon: 10-673.

Kéziratot nem őrzünk meg és nem küldünk vissza.

Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely postahivatalnál és a Posta Központi Hírlap Irodánál (1900 Budapest, József Nádor tér 1.) közvetlenül, vagy átutalással a KHI MNB 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámára. Évi előfizetési díj 120,— Ft.

80-959 Pécsi Szikra Nyomda — F. v.: Szendrői György igazgató

Index: 25-906. ISSN 0447-6425

KRÓNIKA

JÓZSEF ATTILA születésének 75. évfordulója alkalmából Pécsen a Doktor Sándor Művelődési Központban, a Ságvári Endre Művelődési Házban, a Megegyei Könyvtárban és a Tanárképző Főiskolán rendeznek ünnepi előadásokat, irodalmi esteket. – Kaposváron április 8-án műsoros irodalmi estet rendeznek „Költők tiszteletadása József Attilának” címmel.

*

A PÉCSI BALETT – fennállásának 20. évfordulója alkalmából – március 22-én mutatja be *Ballett 1980* c. műsorát a pécsi Nemzeti Színházban. Az est programja: *Bach*: II. és III. Brandenburgi verseny – szimfonikus balett. *Búcsúzás*. Egyfelvonásos balett Mahler IX. szimfóniájának 1. tételére. *Görbetűkrök*. Egyfelvonásos Johann Strauss műveire. A koreográfiát *Tóth Sándor* tervezte és rendezte.

*

MARTYN FERENC festőművész „A fasizmus szörnyetegei” c. sorozatát kiállításon mutatják be Pécsen április 2-től felszabadulásunk 35. évfordulója alkalmából.

*

BARANYAI UTAZÁS. A Baranya megyei Tanács művelődésügyi osztálya – több községi tanács és termelőszövetkezet támogatásával – kiadta *Kodolányi János* két baranyai utazásához kapcsolódó művét, melyek korábban a Magvető Könyvkiadó gondozásában, az életmű-sorozatban jelentek meg. A kiadvány a *Baranyai utazás* (1941) és a *Második baranyai utazás* (1961) szövegét tartalmazza. Az utószóban *Tüskés Tibor* Kodolányi és Baranya címmel ismerteti az író baranyai kapcsolatait és a művek keletkezéstörténetét.

A HÓNAP MŰVÉSZEI. R. *Fürtös Ilona* textilművész, *Uhrík Dóra* táncművész, *Kircsi László* oboaművész és *Pákolitz István* költő szerepelt az új pécsi rendezvénytársaság márciusi műsoraiban. – R. *Fürtös Ilona* kiállítását március 2-án nyitotta meg a Helyőrségi Művelődési Otthonban *Fürtös György* keramikus. Közreműködött *Kircsi László* (oboa) és *Varga Márta* (zongora), valamint *Varga Gyula* fotóművész. – Március 4-én rendezték a Doktor Sándor Művelődési Központban *Kircsi László* hangversenyét. A műsorban Purcell, Vivaldi, Telemann, Händel és Dutilleux művei hangzottak el. – *Uhrík Dóra* előadói estjére 11-én került sor az Ifjúsági Házban. A táncműsört *Eck Imre* szerkesztette és rendezte. – *Pákolitz István* szerzői estjét 17-én rendezték ugyancsak az Ifjúsági Házban. A műsört *Futaky Hajna* szerkesztette, *Bagossy László* rendezte színpadra. Közreműködtek a Pécsi Nemzeti Színház művészei és az Amatőr Színpad színjászói, valamint *Kircsi László* és *Varga Márta*. – Március 30-án zárómatinéval ér véget a rendezvénytársaság márciusi műsorát. A négy művész mellett vendégként szerepel a matinén *Bachmann Zoltán* építész, ifj. *Körmives Sándor* színművész és dr. *Varga Gyula* fotóművész.

*

JORMA KARDEN finn festőművész munkáiból rendeztek kiállítást február 22-től március 24-ig Pécsen, a Színház téri galériában. – A Széchenyi téri kiállítóteremben NEMZETKÖZI RAJZKIÁLLÍTÁS nyílt március 9-én.

A Somogy megyei Tanács kiadásában megjelent VALLATÓ GÉZA: helyzetjelentés c. verseskötete.

CSORBA GYÖZŐ

Stációk

József Attilának

1

*Szegény test! el kellett viselnie,
hogy testté váljék benne az ige.
S mikor a transzszubsztanciáció
megtörtént, s már beteljesült a szó:
az értékvesztett régi „vashatos”
eldobható lett, mint utálatos.
Szegény test! csakhogy járt a vére még,
a szív tovább dobogta ütemét,
s holott üres volt, működni akart.
Nem bírta –, hát leomlott, mint a part.*

2

*Ha nem volna a nyelven, agyban...
De a föld és a levegő,
a növényzet ezer alakban
s minden más élő s éltető,*

*amiből áll e láthatatlan
határu, s el nem véthető
ország: már őrzi ronthatatlan,
mert erősítő és erő.*

*A tenyér ököllé szorulhat,
az ököl tenyérré lehet,
tudunk jövőt ápolni s múltat:*

*sejtjeinkig leérkezett,
s többé-ki-nem-iktathatóan
haza lett az etájt lakókban.*

Medáliák József Attila emlékére

A

*Kávéillatban Vénusz-Orion s lengő padok
a csillagok között... A korzón ezüsttől ragyog
az asztal s tányérjáról az arany fácán fölrepül.
Virág Benedekkel a házán rőt barát hegedül.*

1

*Vitáid, mintha ott se lettünk volna,
mondtad, mondtad s hallgatta a Duna.
Szerb Antal közbeszólt, de Gábor
a hús halász csak jött tünődve bölcs hálóiba.*

*Ki sem vetette... Nézte-nézte csak,
hogy vergődnek, mint fölhozott sikos halak
kegyetlen Rend sűrű kötésibe
szíved csomózva össze a szavak...*

B

*Cirkálók közt a delfinek mély mediterrán fényben.
Pálmák csúcsán a majmok meghitt bölcsessége...
Hallgatják, hogy dörög... A négus kincseit szedi...
Friss húst hány a hiéna... Homokban hullák ezrei...*

2

*Szép Szó... Oly egyszerű... És itt e Rend a szép.
A szerkesztőhöz lépett Jékely.
Ott álltam, s láttam, ragyog a keze
s az Apotheozisnak fényei*

*a kézirattal már kezekben égtek...
Szégyen a minden letiportakért!
Múlt és jelen csörög a hosszú láncon
s lyukas zsebben nyitja a kést.*

C

*Fél évszázad . . . Megváltozott a kaszinói kert.
Biczó Ferenc s a többiek kezében járt a vers.
„Pannon Múzsa”, ily lelkesen indult a sorozat.
Egy könyvre telt . . . Öreg szedők kézzel szedték a lapokat.*

3

*Ott adtam át . . . Vidéki nyomda
sajtója nyomta a „Kutat”.
Első kötet . . . Táskámban tiz darab
s mint szárny suhogott ez a mozdulat*

*s a kinyitott, a forgatott lapok,
mint hó-tollak és zöld tintám szaga
a kézfogás baráti örömében szálltak . . .
„Kutam” körül lélegzett a szoba.*

D

*Éreztem már ilyent, mikor öregapám s azóta
nagy némaság s egy arc úszik a kis Almás folyóba . . .
Szerelem és halál horog a szívbe és a lélek,
hogy járja be a bársony és éles messzeséget? . . .*

4

*December . . . Fütty . . . Megérkezett „Az Est” . . .!
Szerelmemmel a kis trafik előtt
aszfáltba verve, mert ott állt a hír: vonat
s rózsák tüze a szárszói mezőn . . .*

*Hogy önkezetől? . . . Nem! . . . A gondolat
hálója, a bogot verő szavak,
botos kóterek ajtaja s páncélkocsik
csapták össze a vas Tátrák alatt . . .*

E

*Rideg gulyák alatt rengett a zsombék partja.
Forgott a szárcsa és alattuk törpeharcsa.
Eltűnt aki s itt rege se maradt utána . . .
Hegyen parasztok s pincék . . . Lápon pákász tanyája . . .*

5

*Ó szárszói nyugati lanka . . .
Nem te, de ott, ki állt, volt mind adósod.
Fényképet is küldött Rónay Gyurka,
ahol Somogy deszkádra omlott.*

*Négy sarkába rakattam én
négy husáng tölgyfa csemetét.
– Ellepte már a gaz? – Vagy égre törve,
emlékfák jelzik Attila nevét?*

F

*Villog a kagyló-száj . . . Fényében koszorú repül.
Rucaöröm, tavi tök, liliom virága
póri édent, szent berket is idéz, de jól tudom
paták alól lidérc Mihály és Dániel nimfája . . .*

6

*Itt első szobrodra a legnagyobb,
ki erre járt, annak nevébe
tettem le koszorút s a nem hamis babér
Berzsenyi szellemét idézte,*

*a Társaságod, amelyben a „Közjó”
szelleme élt, ahogy Te, oly reménnyel!
Ó széthullt cement szobor! . . . Gyémánt kavicsal gazdag!
Fölötted múzeum temploma térdel.*

„Szép a réz kerek virága”

A haboskávét és kuglófot uzsonnázó asszonyok, s a feketekávét, kapucinernt hörpintő férfiak már elmentek, de esti vendégek még nem érkeztek. A napnak az a szaka, mikor a pincérek fálnak dőlve, cigarettafüstben pihennek. Én, mint öt éve mindennap, már ott ülök a Simplon kávéházban, lesve, bejön-e Tersánszky, Nagy Lajos, Kassák, József Attila, Illyés Gyula, Vas István? Egész nap verset olvastam. Egyetlen verset: József Attila Medvetáncát. És éppen ő, József Attila volt az első esti írővendég. Szervusz – mondta –, majd széket húzva maga alá, asztalomhoz ült. (Hadd hivalkodjam vele, már huszonhárom éves koromban „törzsasztalom” volt a Simplon kávéházban. Józsi főpincér mecénási jóvoltából fogyasztásra nem kötelezett törzsvendég lehettem.)

– Gyönyörű a versed Attila! – mondtam – de van két sora, amit nem értek:

Szép a réz kerek virága,
ha kihajt a napvilágra!

József Attila a zsebébe nyúlt, kivett és elém emelt egy kétfillérest, egy rézkrajcárt.

A mozdulat bevilágította az egész költeményt. Testi valójában láttam a fukar kasznárt, akinek

„... öt hete
zsebbe nőtt a két keze.”

Nemcsak érthetővé, hanem varázslatosan széppé is változott a két verssor. József Attila azt vallotta: verset úgy kell olvasni, hogy minden sorát a legszebb sorával mérjük. Nála ez mintha nemcsak a sorokra, hanem mindenegy szóra igaz volna. A Szép Szó, mint folyóiratcím, József Attila találmánya volt. S költői, s talán még politikai hitvallása is. Ha ehhez példát keresnek, egy ritkán idézett, kevésbé ismert versét, a Bánatot választanám. Akármilyen tréfásnak hangzik, úgy igaz, hogy József Attila azt mondta erről a verséről: „Az embernek vannak hitelezői, az egyik éppen szembe jön velem a járdán, hát fogom magam, és átvágok az utca túlsó oldalára...”

Futtam, mint a szarvasok,
lány bánat a szememben.
Famardosó farkasok
űznek vala szívemben.

Agancsom rég elhagyám,
törötten ing az ágon.
Szarvas voltam hajdanán,
farkas leszek, azt bánom.

Farkas leszek, takaros.
Varázs-üttön megállok,
ordas társam mind habos:
mosolyogni próbálok.

S ünöszóra fülelek.
Húnyom szemem álomra,
setét eperlevelek
hullanak a vállamra.

Milyen ünnepien szépszavú költemény lett abból a hétköznapi menekülésből! Ha József Attila élne, a félmúlt is élne költészetünkben.

Hagyom abba a versidézést. E kurta írás fölé azt akartam címnek adni: József Attila közelről. Hosszú, szép barátságunk néhány különösen emlékezetes napját akartam elmondani. Ezt próbálok a továbbiakban.

A bécsi emigrációban élő Kassák Lajos felesége, Simon Jolán, 1925-ben már gyakran utazott Budapestre. Könnyű volt megismerkednem vele, mert Kassák szépnevű édesanyjánál, Istenes Erzsébetnél voltam ágyrajáró. Simon Jolán egyszer magával hívott a legpatinásabb irodalmi kávéházba, a Centrálba. Ott bemutatott egy fiatalembernek, aki kezet nyújtva mondta: József Attila. S nevem hallatára szóról szóra elmondta egyetlen megjelent versemet. Ha nem is tudhattam, hogy az a sovány fiatalember majd csillagnak röpül a század egére, versem ilyen ilyen visszhangja boldoggá tett.

Néhány hét múlva ismét találkoztunk, ismét a Centrálban. Népes társaság ült az asztalnál, akiknek József Attila megmondta, hogy Bécsbe és Párizsba készül.

– Minek? – kérdezte Erdélyi József. – Magyarországon meg lehet élni költészetből . . .

– Ne vágj föl, Jóska! – felelte József Attila.

1925 őszén fölfedeztem, Kassákot meglátogatni, én is Bécsbe utaztam. Telefonosfiú voltam a Körút és a Király utca sarkán levő Európa kávéházban, napi három pengő fizetésért. S mert heteken át negyedkiló otelló szőlőt s negyedkiló kenyeret vacsoráztam, sikerült egymásra raknom az utazáshoz kellő pengőket.

Október végén, egy szerdai napon, Kassák külvárosi, albérleti szobájában ebédeltem. (Paprikáskrumplit kolbász nélkül.) Két óra tájban Kassák magával vitt a magyar emigránsok tanyájára, az Atlantis kávéházba. Ott Németh Andor gondjaira bízott, mert ő dolgozni kezdett. Akkor írta önéletrajza első kötetét.

Németh Andor társaságától is megilletődtem, hát még milyen megilletődve bámultam a kávéház sarkában összetolt asztaloknál ülő emigránsokat, köztük Garbait és Kunfi Zsigmondot.

A folytatás is szép volt. Aznap nem aludtam. József Attila s egy magát anarchistának mondó fiatalember társaságában töltöttem az éjszakát az estére táncos kávéházzá alakult Atlantisban. Reggelig ültünk együtt. Én egyetlen szó nélkül hallgattam az ő villámló vitájakat. Arról vitatkoztak, mi a honvágy? József Attila ritkán hajtott fejet vitában. Akkor – igaz, már hajnali öt-kor – fejet hajtott. Az érvelés költői szépsége hathatott, amikor elfogadta a vörös hajú fiatalember szavait: „Hogy mi a honvágy? A gázlámpa a Bezerédi utca sarkán!”

Aztán egy hét múlva megint Budapest. S mit mondhatnék az irodalmi élet változatlan arcáról, amelyen csupán a Baumgarten-díj évenkénti kiosztása hagyott ráncokat? Kávéházak: Centrál, Japán, Simplon, Bucsinszki. A New York már nem az írók, hanem a színészek, filmesek, slágerszerzők, s éjszákánként a fiatal arisztokraták kávéháza volt. Aki akkortájt irodalmi kávéháza járt, mindennap láthatta József Attilát.

Ő Zugló „belvárosában”, a Korong utcában lakott Szántó Judittal és Judit kislányával. Én Zugló „kültelkén”, a Balázs utcában, a Rákos patak mellett. Déltájban, a városba menet, sokszor bekopogtam József Attilához, akit – mert éjszaka is dolgozott – rendszerint paplan alatt találtam.

Egyik nap, sem délután a Japánban, sem este a Simplonban nem láttam. Mikor másnap délben beállítottam hozzá, betegen találtam. Így történt, hogy nem látta az előző napi Esti Kurírt, amelyben Ignó Pál akkortájt napilapban szokatlanul nagy terjedelmű méltatást írt a Medvetánc című kötetről. Akkor írták le először József Attiláról, hogy nagy költő.

Izgatottan küldte a kislányt, szerezzen valahogy egy előző napi Esti Kurírt. Tíz perc múlva már kezében volt az újság, s elolvasta kétszer, háromszor, ötször . . . majd az újságot a paplanra ejtve, fölsóhajtott:

– De szívesen olvasnám holnap reggelig . . .

Senki nem érezte annyira a siker, a szeretet hiányát, mint ő. Kevés embernek mérte olyan fukarul az Isten, mint éppen őneki.

Ha valaki fiatalember, megkérdezné tőlem, milyen ember volt József Attila, hirtelen talán ezt felelném:

Szerette Nagy Lajost,
szerette Tersánszky Józsi Jenőt,
szeretett kibámulni a kávéház ablakán,
szeretett vitatkozni,
szeretett sakkozni,
szeretett kártyázni,
(kedvenc kártyajátéka a francia kaszinó,
aminek Szép Ernő volt a legnagyobb mestere)
szerette versét fölolvasni,
(ő és Karinthy Frigyes voltak a legnagyobb magyar versmondók!)
szeretett énekelni,
szeretett inni,
(de csak módjával, baráti társaságban, s csak a spiccesség határáig)
„Szeretett enni s egyben-másban
istenhez is hasonlított.”

Csillagvédjegy

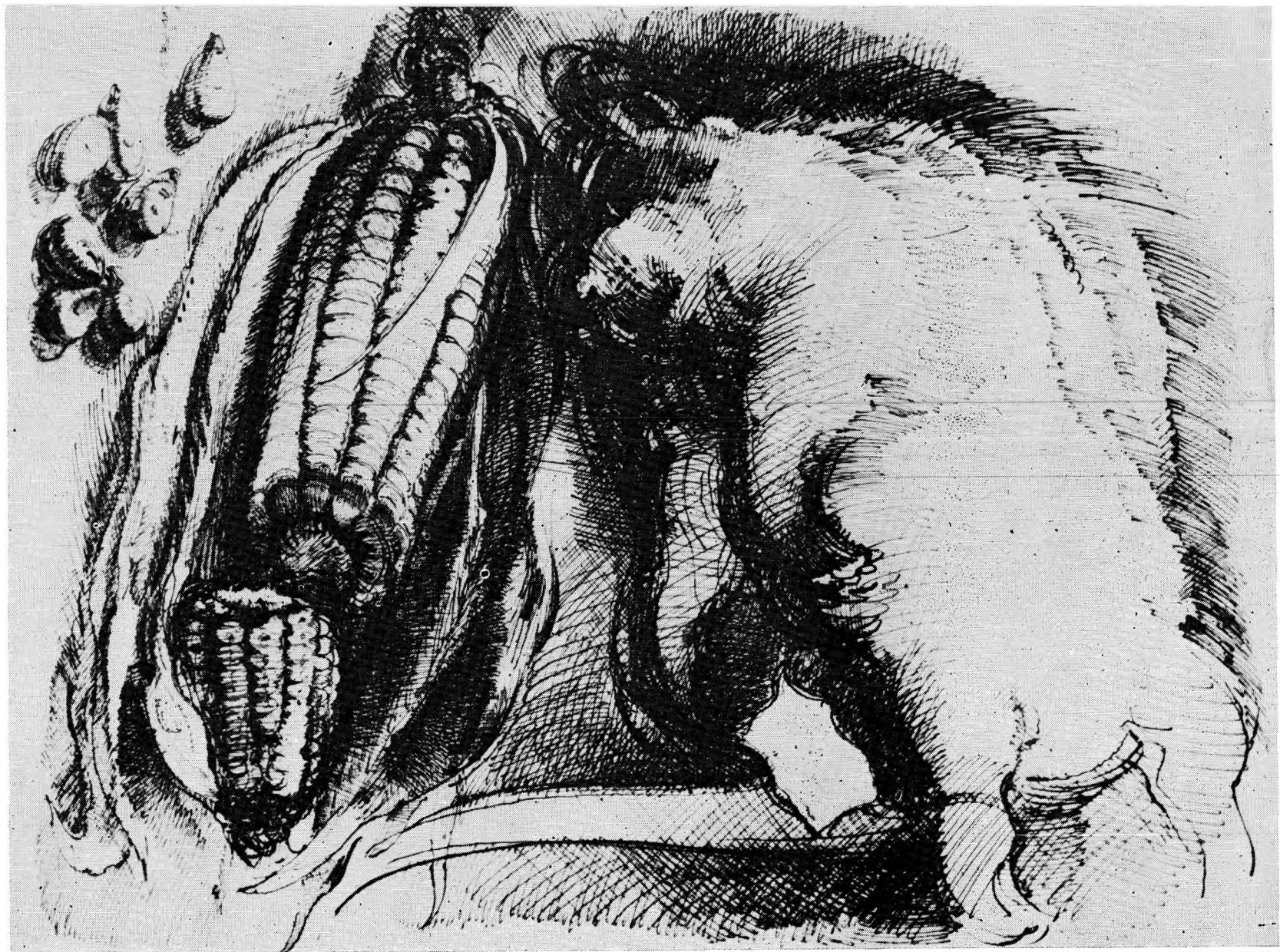
*(Iromba kiskanját kövé varázsolva
– Mintha „Kanászpista” nem Attila volna –)
Szűkkeblűen szabta Lelencia sorsát
A vitézlő-hintás-procc Operettország*

*Züllött Szittyaföld kiebrudalt Szegénye
Kétnaponként egyszer volt ha volt ebédje
Azt a nagy-nagy Tüzet a fagyos franzstadti
Förmetegben jaj meg kellett volna rakni*

*Vérehulló Szarvas Toportyánná válva
Nem is evilágra való Világárva
Ki az Isten testén való osztózásnál
Csupán szárazkenyér-maradékot rágcsált*

*Mama-Vártán sírig síró Felnőtt-Gyermek
Koldúsherceg Krisztus Atka és Kegyelme
Szívét pokolkin-kés verte vala által
Megtanulta hogy kell bánni a Dudával*

*Nem a mesebéli de valós Királyfi
Hitető szép szóval uszit pártot állni
A Halált lebírtá van élete még egy
Fölparázsló-gyújtó Verse Csillagvédjegy*



„Mert ez itt egy divatos nyári fürdő”

Szárszói jegyzetek

(*Megérkezés*) Télvégi reggel a somogyi Balaton-parton. A tó túlsó oldala itt jellegtelen, keskeny, kék ecsetvonás, nem tagolják vulkáni kúpok. Csak balról sejlik a Badacsony harangformája és jobbról a vízbe lépő Tihanyi félsziget lába. A tó befagyott tükrén átgördülnek a hangok: a túlparti vonatsíp, autódudálás, a kőbányákból a robbantások döreje. A palaszürke eget varjak szárnycsapásai karcolják. Kóvályogva szállnak, a rossz lelkiismeret madarai. A száraz nád közül felröppenő vadkacsák, ha csak hárman vannak is, ékalakba rendeződnek. A fekete varjak fürtekben ülik meg a nyárfákat. Ha az egyik hirtelen ellődül, a többi minden ok nélkül, eszelősen utána veti magát a mélybe. Az északi szél kitörli a szemekből az álmoságot. A gyorsvonat hirtelen fékez, sikoltoznak a kerekek. Az acélhoz surlódó lágyvas féktuskókról kén-szagú felhők csapnak elő.

A kalauzok már nem kiáltják el az állomások nevét, bizonytalanul lezálllok a vonatról, és elindulok a dombra települt falu felé. A Fő utcán megyek, az egyik nyitott ablakon át hallom, a rádióban most mondják a nyolc óras híreket. Balra fordulok. Az utca térré szélesedik, a tér közepén József Attila bronzszobra áll. A tér jobb szélén hosszan elnyúló, földszintes, sűrűre épület: a községi óvoda. Az épület elé tisztára mosott, BE jelzésű, olajzöld Volga gördül. A sofőr mögött csinos fiatalasszony és egy kislány ül. Előbb a fiatalasszony, majd a kislány kiszáll az autóból, és belépnek az épületbe. A sofőr kényelmesen hátradől az első ülésen, és rágyújt. Amikor a fiatalasszony visszatér, és beül az autóba, József Attila bronzszobra elfordítja a fejét.

(*Egy kis irodalomtörténet*) Dr. Makai Ödön ügyvéd és második felesége, József Etel, a költő fiatalabb nővére a harmincas évek közepén Balatonszárszón, a fürdőtelepen, vagyis a vasútvonal és a Balaton-part közötti részen a Palota penziót bérelte. József Attila 1936 nyarán néhány hetet nővére vendégként Szárszón töltött. E balatoni nyár emlékét csokornyai vers őrzi (*Balatonszárszón, A hullámok lágy tánca... stb.*). 1937 elején dr. Makai meghalt. A három kisgyerekekkel özvegyen maradt Etel a telet is Szárszón akarta tölteni. November 4-én – több hónapos szanatóriumi kezelés után – ide hozta le Budapestről a költőt idősebb nővére, Jolán. A penziót azonban nem lehetett a hat ember számára megfelelő téli szállássá alakítani. November közepén a fürdőtelepről átköltöztek a vasút túloldalán, az alacsony löszparton húzódó ún. Keleti villasoron álló Horváth kert penzióba. A villában két szobát vettek ki. A költő itt írta utolsó verseit és leveleit. December 3-án, pénteken este innét indult sétára József Attila. Végigment a villasoron, majd jobbra, a vasút felé kanyarodott. A megállóhelyen bent állt a Nagykanizsa és Budapest között közlekedő tehervonat. A sorompót leeresztették. Sötét volt. Amikor Zábó Károly állomáskezelő, aki a pályatest Balaton felőli oldalán állt, zászlójának intésére meglődött a vonat, nem láthatta, hogy valaki a túloldalon a ko-

csik közé lépett. A szemtanú, Bóza János egykori málházó, aki a falu felől éppen szolgálatba ment, 1974-ben így emlékezett vissza: „Még amikor sietve elkerült, utána szólhattam volna, de hát végtére, hogy jöhettem én ahhoz akoriban? Még azt hitték volna rólam, valami rám van bízva . . . Amikor már ott láttam a sínen, késő volt. Késő, mert ahogy odafeküdt, abban a minutumban indult a vonat . . .” Az 1284. számú tehervonat 19 óra 36 perckor Balatonszárszón, a vasúti átjáróban halálra gázolta József Attilát.

(*Szárszó*) A Pesti Hírlap 1937-ben megjelent egykötetes lexikona ezt írja Balatonszárszóról: „kisközség, Somogy vármegye, tabi járás, 1449 lakos, posta, vasút, táviró, telefon.”

Ma – 1979. december 31-i adatok szerint – állandó lakóinak száma 1972. Nyaranta a lélekszám a tizennyolc-húsz ezret is eléri. A nagyközségi közös tanács igazgatása alá még hat társközség tartozik: Balatonöszöd, Balatonszemes, Kötze, Nagycsepely, Szőlád és Teleki. A szárszói téves neve: Vörös Csillag. A faluban utca, park, könyvtár, úttörőcsapat, több szocialista brigád viseli József Attila nevét. Az állomás mögött ajtónyi festett hirdetés: „A tisztaság megrendelhető.” A február 7-i tanácsi vebé-ülésem két napirendi pont szerepel: 1. Tájékoztató a népességnilyvántartással kapcsolatos feladatokról. 2. A költségvetési revízió és belső ellenőrzések tapasztalatai. A költő születése hetvenötödik évfordulójáig már csak két hónap van hátra. Cz. I., a „szakig. szerv. vez. h.” – magyarul titkárhelyettes – mondja: – Majd megmondják felülről, mit kell tennünk. Ami ránk esik, azt megcsináljuk. Tudja, hogy van ez. Ők beülnek az autóba, kijönnek, mi koszorúzunk. Voltak persze problémák. Az újságban is megírták, hogy itt az emberek nem érdeklődnek eléggé. Próbáltak pufungolni bennünket. De azt nem lehet elérni, hogy Szárszó egész lakosságát odavigyűk. Díszőrség, koszorúzás most is lesz . . . – Az utcákat járom. Hideg van. Két ABC-áruház van a faluban. Benyitok a nagyobbikba. Az ajtó melletti forgóállványon emeletesen fölornyozott képes levelezőlapok. Balatoni naplemente. Háborgó Balaton. Piros rózsza. Vörös szegfű. Gyöngyvirág. – Olyasmit kérnék, amin valamilyen szárszói jellegzetesség látható. A József Attila-szobor, vagy az emlékház . . . – Az elárusítólány megpörgeti az állványt: – Sajnos elfogyott. Csak a kempingről adhatok. – Nem tudom, mit gondolhatott, amikor képeslap helyett a polcra a sokféle palack közül – hosszas töprengés után – egy kétdecis konyakosüveget emeltem le . . . Az áruház után a posta következik. Néhány újság és folyóirat kelendőségét szeretném megtudakolni. Az Élet és Irodalom-ból 2 példány jár, az Interpress Magazinból 20, az Autó-Motor-ból 34, a Füles-ből 80. A képeslapok közül a legnagyobb példányszámban – 220 – a Nők Lapja fogy el. Az Új Írás-nak, a Jelenkor-nak nincs előfizetője. A Kortárs-at az általános iskola járatta egy ideig, de január 1-től takarékosági okokra hivatkozva lemondták.

(*A Palota penzió*) A múzeum ablakán kimutat a teremőr a Balaton irányába: – Az volt a Palota penzió. A Horváth kertből éppen rá lehetett látni. Amíg nem füstöttek át, úgy hívtuk: a sárga ház. – A Palota penziót az államosítás után a szakszervezet vette kezelésbe a szomszédos, sarki telken álló épülettel együtt. A két épületet összekötötték, majd különféle intézményeknek, vállalatoknak bérbe adták. A Palota penzió ma a Jókai Mór utca 5. számot viseli, és a békéscsabai városi tanács gyermeküdülőjeként működik. A telek a harmincas években a vízpartig nyúlt. Az emeletes, manzardtetős penzió előtt közvetlenül a vonatok csattogtak el, mögötte a Balaton hullámai nyaldosták a homokos partot. Huszonegy szoba volt az épületben, de télen

nem lehetett fűteni. Egykori berendezését József Jolán könyvéből ismerjük. Ma az épület bágyadt málnaszínűre, az ablakkeretek és a zsaluk zöldre vannak festve. A nyitott teraszon a nyár emlékei hevernek: fölfordított padok, csónakok, az ajtófélfának partvis támaszkodik, a falon a MAHART nyári balatoni menetrendje, a gyermeküdülő 1979. július 1-i keltezésű házirendje és napirendje olvasható. A gondnoki lakásban egy fiatalasszony tesz-vesz, siet a vonathoz. Nyaranta sokszáz gyerek és felnőtt fordul meg az üdülőben. A falakon semmi jel, emléktábla vagy írás, ami elárulná, hogy József Attila 1936-ban és 1937-ben rövidebb-hosszabb időt töltött az épületben.

(*A múzeum*) Állandó irodalmi kiállítás Szárszón először abban a két szobában – a költő utolsó lakhelyén – nyílt, amelyet a család 1937 telén bérbe vett. Szerény, igénytelen bemutató volt ez. A kiállítást 1972-ben a Petőfi Irodalmi Múzeum korszerű elvek alapján átrendezte, anyagát felfrissítette, hét teremre bővítette. Ha múzeumon olyan intézményt értünk, amely anyagot gyűjt, feldolgoz és bemutat, akkor a szárszói épületre legfőljebb az irodalmi emlékház, kiállítás vagy bemutató illik, mert a három funkció közül csak a bemutatást gyakorolja. De azt – kétségkívül – magas színvonalon, látványosan, megszólító erővel. A falakon főlnagyított fotók, az üvegtárlókban néhány eredeti emlék: első kiadású könyv és a költő személyes használati tárgya – pénztárcája és töltőtolla – látható. A megye tíz vidéki „múzeuma” közül a szárszói emlékház látogatottsága a legnagyobb. 1979-ben minden korábbi évnél magasabb – 23 336 fő – volt a vendégek száma. Aki ide betér, hanglemezről kitűnő előadóművészek tolmácsolásában a költő verseit hallgathatja meg, kiállítási vezetőt, a költő szárszói szobrát és az emlékház belsejét ábrázoló képeslapot vásárolhat. De rendeztek itt csoportos foglalkozásokat, rendezte az irodalomórákat, önálló műsorokat is. Hálás dolog lenne a vendégkönyv bejegyzéseiből néhányat idemásolni. Be kell érni az ötlettel: egy előadóművészt vagy rendezőt talán megfognak majd ezek a szövegek, és megfelelő összeállításban, művészi kompozícióvá gyúrva, akár önálló műsorként színpadra állítja majd őket. Az emlékház hatását tovább lehetne tágitani, finomítani. Ha például a hangszalagról sűrű szövegbotlás és pontatlanság nélkül mondanák a kitűnő előadóművészek József Attila verseit. Ha a képeslapon és az igen szerény múzeumi vezetőn kívül egy díszesebb kalauz és – főként! – a költő verseskötete is megvásárolható lenne a helyszínen. Ha nyáron az emlékház árnyékos udvarán öntévékeny együttesek rendszeresen műsort adnának. (Természetesen nem akkor, amikor a vásártéren a cirkusz vagy a bohóciskola lép föl, amint egyik kísérlet alkalmával történt.)

Az emlékház anyagleltárában a II. számú kiállítóterem tárgyai között a 26-os könyvelési tétel alatt ez áll: „Kondor B. alkotása 2 drb.” A VII. sz. kiállítóterem tárgyai között a 42-es könyvelési tétel alatt pedig ez olvasható: „Kondor B. alkotása 1 drb.” Ezekben a hetekben Kaposváron nagyszabású Kondor Béla kiállítás tart nyitva. A két nagyobb méretű festményt oda szállították. Kaposváron láttam a két képet. Az álló téglalap alakú festményen halványpiros háttér előtt egy nő ül széken, a szék lábánál egy pár magasszárú, kifűzött cipő árválkodik. A fekvő téglalap alakú kép háttérét átlósan egy fehér és egy zöld folt osztja ketté, a képen egy heverő (sebesült, halott?) férfi látható. Szárszón az üres, meszelt falon csak a képek felirata maradt: „Grafikai kompozíció József Attila Mama-motivumú verseihez.” „Grafikai kompozíció József Attila Hazám című verséhez.” Továbbá Szárszón maradt a harmadik, kis méretű Kondor-kép. Ennek nincs – a teremőr szerint nem is volt –

külön felirata. Magán a képen, bal szélén, alulról fölfelé – Kondor Béla kezevonásával – ez olvasható: „És valaki azt mondta, hogy Petőfihez hasonlítok.” A képen grafikus megoldásban vonuló-menetelő alakok láthatók. Mi köze van a képnek József Attilához? Hogyan és miért került a szárszói emlékházba? S a titoknak ezzel nincs vége. A kaposvári kiállításon a két Kondor-kép mellett ez az évszám olvasható: 1972. Ugyanitt azt hallottam, hogy e képek árát soha nem fizették ki a művészeknek. Nagy László Kondort búcsúztató írásában ezt mondja: „Barátom ebben az évben kölcsönökből élt. Pedig dolgozott rendületlen. Egyetlen megrendelt szárszói tablójáért a tiszteletdíjat különös tévedés folytán május óta máig sem kapta meg.” (Élet és Irodalom, 1972. dec. 16.) Lehetséges ez? És miért? Mi volt az a „különös tévedés”? A megrendelő nem tartotta befejezettnek a képeket? Vagy egyszerűen az adminisztráció elhúzódtott, és Kondor 1972. december 12-én meghalt, mielőtt a pénzt kézhez kaphatta volna? Németh Lajos könyvében ezt olvasom: „A legtöbb szeretetet a Petőfi Irodalmi Múzeumtól kapta, illusztrációkat, képeket rendeltek tőle – remekművekkel hálálta meg a figyelmet.” Ennek ellenére előfordulhatott, hogy Kondor nem kapta meg a festmények árát? A költő sorsa a verseihez képeket alkotó művészre is rávetül?

(*Teszt*) Az általános iskola viszonylag korszerű, emeletes épület. A diákok Szárszó – száz szó címmel gépelt, sokszorosított újságot szerkesztenek. Szép eredménnyel működik a hagyományápoló szakkör. A két nyolcadik osztály tanulóival találkoztam. Az A osztályban húszan, a B-ben tizennyolcan voltak jelen. A 38 fiatal Szárszóról és a szomszédos hat társközségből jár be. Helyben nincs semmiféle továbbtanulási lehetőségük. Ezek a gyerekek – nagyjában fele fiú, fele lány –, ha elvégzik az általános iskolát, részben szakmunkásképző intézetbe, részben szakközépiskolába kerülnek. A két osztály félévi átlaga magyar irodalomból 3,3 illetve 3,6. Olyan mélységben és részletességgel mint most, iskoláskorban soha nem lesz módjuk már irodalommal foglalkozni. Amikor ott jártam, éppen József Attila költészetének tárgyalásánál tartottak. Iskolai tanulmányaikban már korábban és többször találkoztak a költő nevével. Az egyik osztályban a költő életét bemutató képek, térképek, cikkek lógtak a falújságon. A másik osztályban magyar festők képeinek reprodukciói díszítették a termet. Kérdéseimre írásban válaszoltak. Nyilvánvaló, hogy a válaszokkal nem a diákokat, nem tanáraikat, nem az iskolát akartam vizsgáztatni. Az általános tanügyi helyzethez kívántam néhány adatot gyűjteni: hogyan él József Attila neve, személyisége, költészete a mai tizenévesek tudatában és éppenséggel Balatonszárszón?

1. Nevezd meg azt a könyvet, amely nagy hatással volt rád? – A könyvek között első helyen az iskolai kötelező olvasmányok, a magyar klasszikus regények álltak, Jókai (9), Móricz: *Légy jó mindhalálig* (7), Gárdonyi: *Egri csillagok* (3). Sorrendben ezek után a hagyományos, „klasszikus” kalandos művek következtek Verne, Cooper, Defoe). Figyelemre méltó tételt tettek ki a különféle mai, „modern” kalandos olvasmányok, bűnügyi regények, krimik (pl. *A tizenharmadik ügynök*).

2. Sorold föl a leghíresebb magyar költőket. – Egy tanuló természetesen több nevet is megemlíthetett. József Attila minden válaszadónál (38) szerepelt. (Ismétlem: a tanmenet szerint éppen költészetével foglalkoztak.) Húsz fölötti „szavazatot” kapott még: Petőfi (35), Ady (28) és Arany (26). Radnóti és Babits neve csak három tanulónál szerepelt. Ugyanakkor „leghíresebb magyar költőnek” mondták Móriczot (3), Jókait (3) és Kossuth Lajost (1).

3. Hol halt meg József Attila és mikor? – Ne feledjük: a kérdés a szár-

szói általános iskolában hangzott el. Az egyik osztályban a falújságon – igaz, a tanulóknak háttal – nagy számjegyek hirdették a költő életének határait. A helységet kivétel nélkül minden tanuló pontosan jelölte meg. A helyes időpont (1937. dec. 3. vagy csak 1937) a válaszok valamivel több, mint a felében (20) szerepelt. Hatan nem válaszoltak, a többi hibás válasz (11) 1917 és 1957 között oszlott meg.

4. Voltál-e a József Attila emlékmúzeumban és mikor? Mire emlékszel az ott látottakból? – A 38 tanuló közül a közelmúltban („két hete”, „egy éve”, „tavaly”) látogatta meg a kiállítást 22, egy éven túl 14, nem volt még az emlékházban 2. – 32 tanuló valamely tárgyról pontos emlékkal rendelkezett, de az emlékezet vagy csak a költő személyes használati tárgyaira (toll, tárca) korlátozódott, vagy általánosságban mozgott (fényképek, kéziratok). A kiállításon szereplő képzőművészeti alkotásokon (szobor, üvegtábla, falidombormű, Kondor Béla festményei) csak egy-egy tanuló szeme akadt meg.

5. József Attila mely verseit ismered? Sorold föl a címeiket. Írd le azt a József Attila-verset vagy versrészletet, amelyet könyv nélkül el tudsz mondani. – A fősorolásban 11 verscím szerepelt. Egy-egy tanuló átlagosan öt-öt verset ismert. A legnagyobb ismertséggel (19 és 12 közötti „szavazattal”) a következő versek álltak az élen: az A osztályban *Mama, Anyám, Mondd, mit érlel . . . , Favágó, Kedves Jócó*; a B osztályban *Anyám, Mama, Favágó, Születésnapomra, Medvetánc*. A fősorolásban előfordult még *A város peremén, A kanász, Balatonszárszó, Altató*. Könyv nélkül az alábbi versekből tudtak idézni: *Anyám* (22), *Favágó* (9), *Mama* (6), *Kedves Jócó* (4) és további négy költeményből.

6. Utoljára három – a papíron a szerzők megnevezése nélkül szereplő – vers szövegét kapták kézhez a tanulók. A kérdés így hangzott: Az alábbi idézetek közül melyik tetszik neked a legjobban, és miért? Az első idézetet a *Népszerű táncdalszövegek* című füzet sorozatból másoltam ki: „Zongorámnak húrja / S szívem meremeg, / Mert most neked játszom én, / Szerelmemnek útja csak / Hozzád vezet, / Ott ragyog a csillagfény!” Stb. A második idézet József Attila kétstrófás verstörredéke volt: „Az árnyékok kinyúlnak, / a csillagok kigyúlnak, / föllobognak a lángok, / s megbonthatatlan rend szerint, / mint űrben égitest kering / a lelkemben hiányod.” Stb. A harmadik verset Kéry Gyula századvégi kismester (ahogy egy korabeli antológia nevezte: „az új magyar lírának egyik legmagyarabb lantosa”) írta: „Szomorúan bűg a szellő az erdőn, / Olyan mintha künn járnék a temetőn; / Fáj a szívem, sír a lelkem, / Az hagyott el, kit szerettem, / Minek is van szerelem a világon?!” Stb. – A válaszok eredménye: 19 tanulónak a slágerszöveg tetszett a legjobban, Kéry Gyula versét 13-an választották (ez együtt a válaszok 84⁰/₀-a), s József Attila költeményére 6 tanuló szavazott. Az indoklások közül helyszűke miatt csak kettőt-kettőt idézek: „Nekem az első vers tetszik, mert olyan megható, és mert mindenhol a szerelmére gondol.” Ugyanezt a szöveget egy másik tanuló azért választotta, „mert az éjt mutassa be”. A Kéry Gyula versét választók indoka: „Nekem a harmadik vers tetszik jobban, mert ritmusosabb, és szebben összecsengenek a rímek a sorok végén.” „Nekem ez tetszik a legjobban, mert én is ilyen forma verseket szokok írni.”

(*A szobor*) Szárszón József Attila emlékét idéző szobrot először 1948 körül állítottak föl a strand bejárata előtt. A szobrot Ortutay Gyula avatta föl. Az emlékmű nem a költőt, hanem a *Döntsd a tőkét* motívumot ábrázolta: egy kalapácsos embert, amint lesújt a kapitalizmus jelképére. A homokkőből vagy műkőből készült szobor nem állta az időjárás viszontagságait, hamarosan

szétporladt. Az új szobor bronzból készült, s először az állomás mögötti Erzsébet parkban helyezték el. Ennek a szobornak is megvan a maga története. Három kocsmá kijárata nyílt a helyre, ahol állt. 1956 őszén két borgőzös férfi kötelet kötött a szoborra, és egy lóval lerángatta az alaptól. A restaurált szobrot később a község közepén, az iskola előtti parkban állították föl. Akitől a faluban kérdeztem, mind azt mondta, hogy a szobor Jankó János alkotása. Egy nyomtatott helyi kiadványt is mutattak, amelyben ez a név szerepel. A szobron az alkotó neve nem olvasható. A művészeti lexikonban (1968) szerepel egy Jankó János festő és rajzoló, élt 1833-tól 1896-ig, ő aligha mintázta a szobrot. Lengyel Dénes *Irodalmi kirándulások* c. könyvében találtam a szárszói szoborról egy fényképet, alatta ez áll: „Tar István alkotása.” Az 1910-ben született és 1971-ben elhunyt Munkácsy-díjas szobrászról a művészeti lexikon az „állami megrendelésre készített köztéri munkái” között említi egy József Attila-szobrot, de „1956, Makó” jelzéssel. Tar István éppenséggel mintázhatott már korábban is egy József Attila-szobrot. A szárszói szobor mindenestre az ötvenes évek elején fölállított köztéri szobraink stílusában készült. A költő magas talapzaton, színpadias környezetben, örökzöld háttér előtt, kőlapokkal kirakott, négyszögletes tér közepén kissé színpadias mozdulattal áll. Arcán egy Gorkijba oltott Petőfi vonásai. Lábát szétveti, karját teste mellett leeresztve, az egyik kezén ujjait széttárva, a másikon ökölbeszorítva tartja. Ajkát szólásra nyitja, s hogy a néző ne felejtse el, költőt lát, aki versét mondja, gombolatlan zakójának jobb zsebéből könyv lapjai kandikálnak ki. A szobor tömege távolról, a tér túoldaláról kedvezőbb képet mutat, a részletek elmosódnak, s környezetével előnyösebb, harmonikusabb kapcsolatba kerül.

(*A könyvtár*) A községi könyvtár a művelődési ház egyik szobájában található. A jelenlegi könyvtáros tíz év alatt a negyedik. Tulajdonképpen a tanácson igazgatási előadó, de ott gyeseen van, s mellette el tudja látni a könyvtár vezetését. 1979 októbere óta kezeli a könyveket. – Elődeim bűneit próbálom helyrehozni – mondja. Alapfokú könyvtárosi képzéssel rendelkezik. – Szereti a verseket? – kérdezem. – Óh, hát én voltam az első az általános iskolában a szavalóversenyeken. Jól tudtam verset mondani. Utoljára 1968-ban, Pesten az ápolónőképző iskolán szerepeltem. Radnóti versét szavaltam. Első lettem ott is . . . – Hetente kétszer, három-három órában tart nyitva a könyvtár. A leltár tanúsága szerint az állomány 3305 kötet. A könyvtár az elmúlt évben a tagközségekkel együtt húszezer forintot költhetett könyvekre. 1979-ben a beiratkozott olvasók száma 461. A legbuzgóbb olvasók a nyugdíjasok és a gyerekek.

József Attila műveit és a költőről szóló könyveket keresem. A szárszói községi könyvtárban József Attila verseskötete (összes és válogatott) négy példányban található. Továbbá megvan – a kölcsönzési karton szerint: mind-ezideig olvasatlanul – József Attila válogatott levelezése (Akadémiai Kiadó), valamint cikkeinek *Irodalom és szocializmus* cím alatt kiadott gyűjteménye. A gazdag József Attila-irodalomból mindössze József Jolán (*A város peremén*) és Fodor András könyvével (*Szólj költemény*) rendelkezik a könyvtár. Mindkét könyvet a polcra emeltem le. – Nem kell az embereknek, nem viszik . . . – sóhajt a fiatal könyvtárosnő.

(*„Mindenes”*) Ha a Palota penzió helyéről, a tragédia még élő szemtanúiról, a József Attila-szoborról, az emlékmúzeum újbóli megnyitásának idejéről, a község művelődési életéről érdeklődöm, csakhamar mindenki egyetlen emberhez, Ázsóth Gyula nyugalmazott iskolaigazgatóhoz utasít. A szárszói

József Attila-kultusznak ő a legavatottabb élesztője, szervezője és irányítója. Huszonöt éve él Szárszón. Tagja a községi tanács végrehajtó bizottságának, ő készítette el a község középtávú közművelődési tervét, éveken át szervezte a József Attila-szavalóversenyeket. Az elmúlt negyedszázad helyi művelődési életének minden fontosabb dokumentumát őrzi, külön dossziékban tárolja. Ha ő nem csinálta volna, talán erre a szerepre készítették volna a körülmények, a feladatok valaki mást. Szárszónak szüksége volt és szüksége van egy ilyen emberre. De mivel ezt a szerepet mégis csak Ázsóth Gyula töltötte be, az elismerés, a köszönet őt illeti.

Az egyik legjelentősebb tette a szavalóversenyek szervezése volt. 1967 áprilisában rendezték Szárszón az első országos József Attila-szavalóversenyt. 68-ban a következőt, majd a továbbiakban két évente került sor a versenyre. Minden alkalommal volt ünnepi beszéd, előadás, emlékműsor, koszorúzás, költő-olvasó találkozó s természetesen szavalóverseny is. 75-ben a versenyt Kaposvárra vitték, 76-ban nem rendezték meg, 77-ben Szárszón már csak megyei keretek között került sor a – nevében is megváltozott – versmondó versenyre, 78-ban ismét elmaradt, 79-ben pedig az elhelyezési nehézségek miatt áttették Boglárra, mivel Szárszó „nem fogadta úgy a vendégeket, ahogy kellett volna”.

(Egy levél meg a válasz) 1980. január 23-i keltezéssel levelet kapott a szárszói tanács. Feladója – nevének és címének teljes kiírásával – M. M. L. MÁV felügyelő, okleveles tanító, budapesti lakos. A levél szövege: „Tisztelt Balatonszárszói Községi Tanács VB. – Úgy vagyok vele, olvastam valahol, bizottság alakult József Attila valamilyen évfordulójának megünneplésére. És úgy emlékszem, kihantolnák sírját és valahová máshová vinnék. Tisztelt Uraim! Ne engedjék. Aki igazán tiszteli, becsüli és szereti József Attilát, vegyen annyi fáradságot, hogy odamegy és ott adózik tiszteletének. Aki ezt nem teszi, nem érdemli meg, hogy rásüssön a nap. Elég baj, hogy a tragédia megtörtént, és ott történt meg. Én, az önök helyében semmi szín alatt nem engedném meg, hogy sírját elvigyék . . .”

A levélre 616/1980. sz. alatt a „szakig. szerv. vez. h.” válaszolt: „József Attilával kapcsolatos érdeklődésére az alábbiakat közlöm: József Attila 1937. dec. 3-án halt meg Balatonszárszón. 1937. dec. 5-én Balatonszárszó községben temették el. Holttestét 1940-ben (!) Budapestre szállították. A felszabadulás után dízsírhelyet kapott a Kerepesi temetőben. Balatonszárszó községben az első sírhelyét emléktábla jelzi, és emlékszobra az iskola előtti parkban van elhelyezve.”

Mint köztudomású, a költő földi maradványait Szárszóról fölhozván 1942. május 3-án temették el újra Pesten.

(Ki temette el József Attilát?) A hatvanas években az emlékkiállításom még találkozottam Kiss Ernővel: beköltözött a Horváth kert penzióba, a tárgyakat őrizte, a látogatókat kalauzolta, emlékeiről mesélt. Kiss Ernő a harmincas években Szárszón református felekezeti néptanítóként működött, s ebben a minőségben – ún. levitaként – a különféle egyházi szertartásokon is segédkezett. Közismert, hogy a görögkeleti vallású s „a halál oka” rovatban öngyilkosként szereplő József Attila eltemetését a helybeni katolikus pap akkor nem vállalhatta. Ezért a költő hozzátartozói református temetést kértek. Kiss Ernő különféle szóbeli megnyilatkozásaiban, újságíróknak adott interjúkban (Dunántúli Napló, 1972. aug. 27., Magyar Nemzet, 1973. júl. 26.) azt a látszatot keltette, hogy ő temette el József Attilát Szárszón. Így például meg

sem említve az öszödi és területileg Szárszón is illetékes református pap, Fülöp Mihály nevét, ilyen kijelentéseket tett: „A temetési képen ott, közepén állok, csak a fejem látszik hátulról. Talán épp a gyászbeszédet mondom...” Később: „December 4-én délelőtt Etus nagyságos asszony megkeresett az iskolában a temetés ügyében... „És maga eltemeti?“... – „Kötelességem” – válaszoltam.” A Magyar Nemzet 1975. május 9-i számában közreadta Fülöp Mihály 1958-ban kelt, leányához írt levelét, amelyben a lelkész részletesen elmondja a temetés lefolyását. (Fülöp Mihály 1959-ben meghalt.) A lelkész leírja, hogy a szertartást ő vállalta, a ravatalozóban ő beszélt. „Aztán kivittük a sírhoz a koporsót. Itt azonban egy kellemetlen incidensben volt részem. A koporsót letették a kihányt földre, hogy azután köteleken beleeresszék a sírba és betemessék. Amíg temetik, a gyülekezet énekel és a felhantolt sír felett végzi el [a lelkész] a szertartás utolsó részletét. Amikor letették a koporsót, hirtelen egy ismeretlen ember odaugrik és beszélni akar. Természetesen én azonnal leszólítottam onnan, hogy amíg én el nem végzem a szertartást, addig senkinek joga nincs beszélni. [...] Behantolták a sírt és megengedtem, hogy beszéljen, de én eljöttem, hiveim nagy része is.”

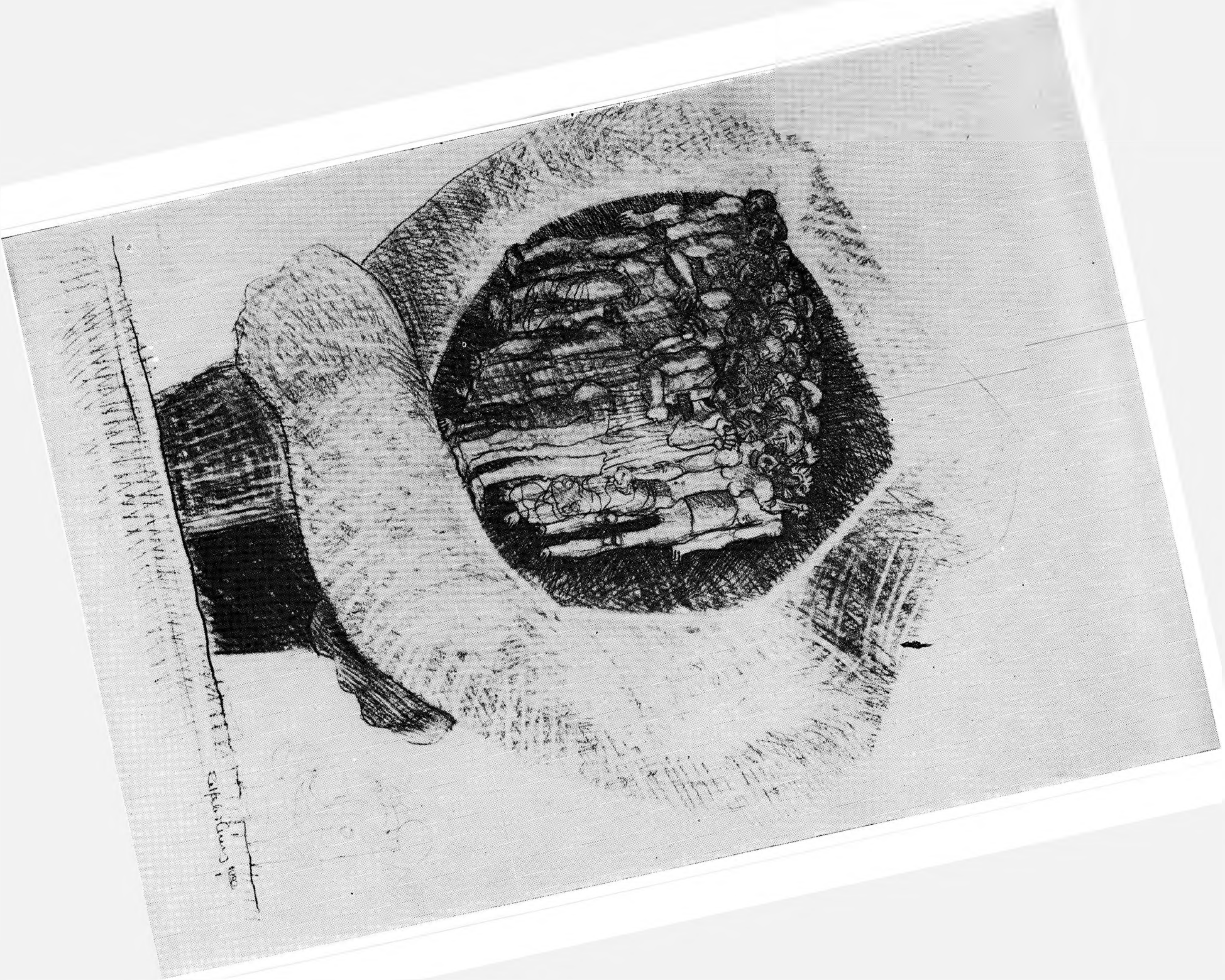
Mindebből mi látszik valószínűnek? – Szegény József Attila nemcsak életében járta meg a poklokat, íme, halálában, temetésekor sem kerülhette el a „kellemetlen incidens”-t. Minden kétséget kizárónak látszik, hogy a szárszói temetést Fülöp Mihály, a területileg illetékes lelkész engedélyezte, vállalta. A szertartást is ő kezdte el a ravatalozóban, de a sírnál „egy ismeretlen ember” megzavarta. A lelkész megdühödött. Hogy megengedte-e később a beszédet, vagy engedély nélkül beszélt az ismeretlen, ma már alig tisztázható. Gyanítható, hogy a lelkész még a behantolás és a szertartás teljes befejezése előtt távozott a sírtól. Ekkor lehetett szerepe a szertartásnál segédkező Kiss Ernőnek, aki rögtönözve, valamiféle imával befejezte a temetési szertartást.

Ki temette el tehát József Attilát? Fülöp Mihály vagy Kiss Ernő? – Valószínű a lelkész elkezdte, de az incidens miatt a néptanító fejezte be a szertartást.

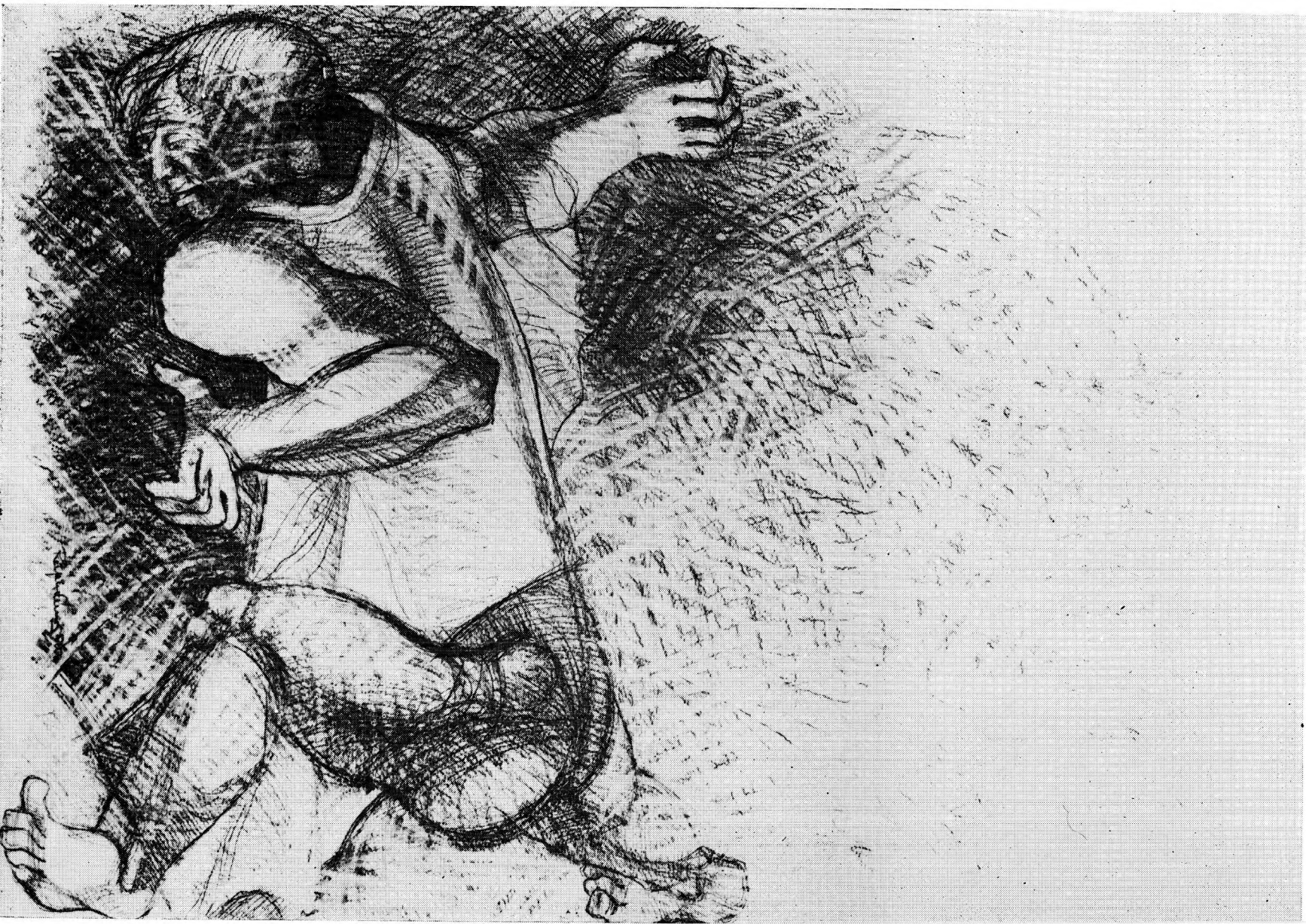
Kiss Ernő az elmúlt évben meghalt. Ázsóth Gyula most elmondja, hogy Kiss Ernő élete végén visszavonta korábbi nyilatkozatait, és elmesélte neki a szárszói temetés „egyedül hiteles” történetét, de lelkére kötötte, hogy csak halála után hozza azt nyilvánosságra. Ez a változat – Ázsóth szavai szerint – pontosan egybevág azzal, amelyet fentebb valószínűsítettünk és rekonstruálni próbáltunk.

Szárszón nemcsak Kiss Ernő volt az egyetlen legendagyártó. Ilyen volt Kovács József, a hajdani partór, aki 19-es emlékeiről „beszélgetett” a költővel. Ilyen volt Dobos József kertész, aki a rézkrajcárt levegőbe dobáló József Attilát „látta”, hogy ez a rézkrajcár aztán mint „vashatos” kerüljön be az egyik versébe. Ilyen volt Zsírai Sándor, aki pincéjében „borozgatott” a költővel. Ilyen volt Szabó néni, akinek ablakán át kiszűrődő zongorajátékát „hallgatta” József Attila. Amíg éltek, csiszolták, formálgatták emlékeiket, s szóbeli megnyilatkozásaikban, újságírók cikkein, helyi emlékbeszédeken keresztül táplálták a költő legendáját.

(A sírhely) Azok közül, akik belépnek az emlékházba, sokan szeretnék a költő első sírhelyét is látni. – Tessék a Petőfi utcán végigmenni, s mielőtt az országútra kiérne, ott találja a régi temetőt – mondja a teremőr. Végigmegyek az utcán, s amikor balról az emeletes villák elfogynak, a bekerítetlen temető előtt állok. Valaha három felekezet használta. Már évek óta nem te-



1. Carpals
2. Metacarpals
3. Phalanges



metkeznek ide. A tanács először az egész temetőt föl akarta számolni, hogy helyet adjon a terjeszkedő villáknak, aztán mégis beleegyezett, hogy huszonöt évig nem bolygatják meg a sírokat. De új sírt már nem lehet itt ásni. Az út mellett, a dombon, a magasra nőtt, száraz fűben hanyatt döntött, tört sirkövek, korhadó kereszték, rozsdás koszorúdrótok, rothadó szeméthalmok, beljebb a halottasház, ajtaja tárva-nyitva. – A múlt év áprilisában egy vasárnap társadalmi munkában kitakarítottuk a temetőt – mondja a teremőr. – Kétszáz ember volt ott, a népfront szervezte. Kupacokba gyűjtöttük a gázt, a szemetet, de a tanács nem szállította el... – A földvári lejtőn találok a jelképes sírt. Derékmagas, zöld cölöpökre feszített drótháló és szögesdrót védi. A kerítés sarkaiban három nyurga tölgyfa, középen téglából rakott sírvánkos. A cementbe foglalt márványlapon felirat: „E föld befogad, mint a persely.” A sírvánkosról a vakolatot a fagy lerágta, oldalt kilátszanak a málló, piros téglacsonkok. A földön, a sírvánkos sarkának támasztva egy máshonnét idekerült irányjelző tábla, fekete nyillal: „József Attila első sírhelye.” A síron mohából és művirágból kötött koszorú, üres konzervdoboz és egy félig égett, szétfolyt gyertyacsonk. A sírhelyet néhány évvel ezelőtt jelölték meg, akkor ültették a tölgyfacsemetéket, akkor kerítették be dróttal. Vannak, akik azt mondják, József Attilának az első sírt nem itt ásták meg. Rónay György, aki már a háború előtti években is járt Szárszón, még látta a régi sírt, az „igazit”. Az másutt volt. „Nem itt a lombok alatt a lejtőn, hanem előbb, a fennsíkon... – írta. – Fényképem is van róla, az utolsó évekből, mielőtt vonat roncsolta testét elvitték volna egy másik temetőbe.”

(*Megismételhetetlen*) A sínek... A sínek... A végtelenben egymást metsző párhuzamosok... Az elrobogó vonatok... A megoldást nem találó pillanatok... A mágnesként vonzó szerep... Szemesen lett öngyilkos Latinovits Zoltán. Szárszón feküdt a sínek közé B. Nagy László. Azon a héten, amikor Szárszón jártam, hétfőn, Cs. Gyula papkeszi lakos öngyilkosságáról készült jegyzőkönyv. József Attila-idézeteket találtak a zsebében. A titkárhelyettes széttárta a karját: – Nem értem... 72 óta, amióta itt dolgozom, minden évben volt egy, kettő vagy három öngyilkosság Szárszón. Nem helybeliek követték el. Az elmúlt nyáron ketten is a vonat elé ugrottak. Egyikük fiatalember volt, egyetemi hallgató... És anyakönyveztem őket. Mániákusok voltak, megszállottak...

(*József Attila útjain*) Rónay György csaknem negyven éven át a nyarakat Szárszón töltötte. Köteteiben külön ciklusba rendezte a szárszói verseket, jegyzetei között gyakran fölbukkannak a szárszói élmények s két, talán legjelentékenyebb regényét, az *Esti gyors*-ot és *A párdúc és a gödölyé*-t átszövik a somogyi Balaton-part helyi színei, jellegzetességei. Utolsó nagy témájára is Szárszó ihlette. Már egy korábbi jegyzetében elmondta, hogy nyaranta napról napra kijárt a sírhoz, „naplementekor, mikor enyhült a hőség”. Élete utolsó éveiben aztán tanulmányírói munkássága egyik központi kérdésévé lépett elő József Attila költészete. Egy rádióelőadásából nőtt ki a nagyszabású, ígéretes vállalkozás, a tanulmányosorozat, a pályakép *József Attila útjain* címmel. Négy folytatása látott napvilágot a Jelenkor-ban, de mielőtt befejezhette volna a könyv terjedelműre tervezett munkát, Rónay 1978. április 8-án elhunyt.

Háza, amelyben 1940 óta a nyarakat rendszeresen tölteni szokta, most üresen, bezárva áll. Az utcát, mely a vasúttal párhuzamosan fut, régen Posta utcának hívták, ma Ady Endre nevét viseli. A szűk, járda nélküli utcában az autók nehezen kerülnek egymást. Házak csak az utca egyik oldalán állnak, másik oldalán akácfaikkal benőtt magas löszpart húzódik. A villa a kavicsöltés-

be ágyazott sínekre néz. Az udvaron néhány lombjavesztett fa, ágain harkály kopog. Az ablakredőnyök leeresztve, a vasrácsos kapu zárva. Rónay György nyaranta innét indult el, végigment a villasoron, föl a Fő utcán, hogy meglátogassa a sirt a szárszói temetőben. S bizonyára itt született meg a gondolat, hogy könyvet írjon József Attiláról. A vállalkozás csonka, befejezetlen maradt, de megérdemelné, hogy ami elkészült belőle, könyvben megjelenjék. S a ház is, ahol Rónay György – aki József Attila költészetének egyik legavatottabb értője és értelmezője volt – nyaranta negyven éven át pihent, írt és alkotott, megérdemelné a szárszóiaktól, hogy valamiféle oltalmat és jelt kapjon.

(Summázat) Újra az állomáson vagyok. Tünődöm, hogyan lehetne összefoglalni a szárszói „terepbejárás” tapasztalatait, tanulságait.

A kikerekedő képből nyilvánvaló, hogy Szárszón a költő emlékének eleven hagyománya, kultusza él. Száz jelével találkoztam. Állandó kiállítás, szobor, sírhely, megismétlődő emlékünnepek, versmondóversenyek, néhány kezdeményező kedvű ember tartja ébren a költő nevét. Évente ezrek zárandokolnak Szárszóra, hogy a klasszikussá avatódott költő emlékével halála színhelyén találkozzanak. Szárszó megszólítja a névtelen látogatót és a jeles író. A halhatatlanságba emelkedett költőt az utókor az igazi értéknek kijáró, megérdemelt tisztelettel veszi körül.

De az is nyilvánvaló, hogy a kultusz egy sor legendát, torzítást, „kegyes csalást” is kitermelt. Mintha törvényszerű lenne, hogy a halhatatlanná lényegült költőt a tévedések és torzítások, a tudatlanságból vagy jószándékból, a félrehallásból vagy a szándékos félreértelmezésből fakadó legendák és pontatlanságok vegyék körül. Szárszón eltemették József Attilát, de nem pontosan az, aki magát eltemetőjének mondja. Van megjelölt sírhelye, de pár lépéssel odébb, mint ahol eredetileg a sirt megásták. Van szobra is, de a költő arcát és egyéniségét leszűkítő, deformáló . . . Kell a táplálék a léleknek, a titkok megoldást, megfejtést kívánnak, de az emberek gyakran beérik a legendákkal, vagy akaratlanul maguk szülik őket.

A harmadik tanulság megfogalmazása talán a legnehezebb. Ami igazán fontos volna: a költő szavainak, József Attila költészetének teljes és hiteles, hibátlan és mély ismerete. A legendák helyett a valóság. A költő élete állomásainak, az eseményeknek és az adatoknak a pontos tudása, a költészetén csiszolódott ízlés biztonságos választása és ítélete, a hozzáférhető és olcsó verseskötetek, a szavaiból, a műveiből kiolvasható emberi tartalmak, a lényegi azonosulás, az elkerülhetetlen halál tudatában is az életért perlő akarás. Tudom, hogy ez éppen olyan nehéz, mint a felduzzadt, szétterült folyó deltájától visszatalálni a feltörő forrás tiszta vizéhez.

(Búcsú) Újra az állomáson járok. 1937-ben csak egyetlen sínpár volt itt, ma kettő van, s az állomásépület a parti oldalon állt. Apró órház, a szolgálattevő lakásával. Ma a fizetővendégszolgálat helyi megbízottja lakik benne, s nyáron vasútascsaládok üdülnek a szobákban. A kézzel tekert sorompót félkarú, automata sorompó váltotta föl. Az új állomást a falu felőli oldalon álló Móring Sándor féle penzió épületében rendezték be. Itt működik a postahivatal is. Végigmegyek a magasított betonpadkán. A lombtalan nyárfákról fekete varjak ereszkednek a sínekre. Meg-megbillentik szárnyukat, felröppennek, aztán hangos káromgással ismét a sínekre ülnek. Csak a mikrofon riasztja fel őket, amikor sercegve megszólal: – A Budapesttől Nagykanizsáig közlekedő személyvonat érkezik a második vágányra. A vágány mellett fokozott figyelmet kérünk . . .

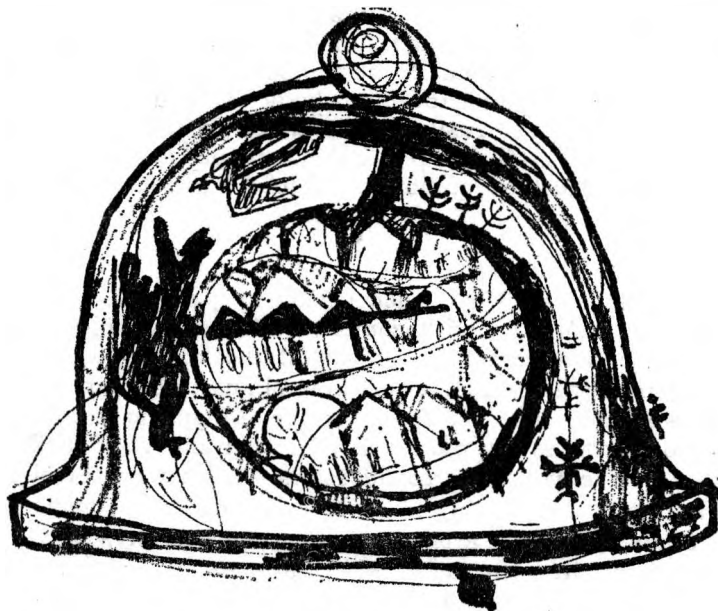
RÁBA GYÖRGY

Kései Attila

*A semmi ágán keresi
vértlen abban mi büne
hona pucér az öl üres
vetemedett arcon a száj
mássalhangzani néma*

*Terem-e még a bevetetlen
ropog-e patyolat vasárnap
nem szabadságot csak menekvést
hozzátévedt majmaival
áhítózó rabcsapatának*

*Sin elé áradj szappanosvíz
csaholjátok vert ebek vissza
eszméljen föl a keresése
fogódní az igazi ág volt
hogy földlakónak itt marassza*



JÓZSEF ATTILA EMBERESZMÉNYE

József Attila helye a magyar költészetben közhelyszerűen ismert Petőfi és Ady után a nagy hármás utolsó tagja. Számunkra ő a nagy költészet utolsó alkotója, hiszen utódai még nem kerültek a megértés történelmi távlatába. József Attila ugyanakkor éppen az a költő, aki most, a közelmúltban és a jelenben vált valóban érthetővé, életmodellt, sors-lehetőséget közvetítővé. Talán éppen emiatt mintha fontosabb lenne ma számunkra nagy elődjainél. Petőfi és Ady a kiugró tettek korszakában élt, egy-egy soruk tömegeket mozgatót, közvetlen tettet eredményezett. Életük a régi és az új határán, az új győzelmének előestéjén folyt le. József Attila helyzete ilyen szempontból sokkal reménytelenebb volt mint Adyé vagy Petőfié. A változás, a forradalom poétája egy olyan korban, mely forradalom nélkül, sőt annak ellenére ér véget. Petőfi és Ady költészete, személye és példája 1848-cal, illetve 1918-cal megvilágosodott, értelmet nyert és napi-politikai aktualitássá vált. József Attila indulása hasonló; a progresszió eredményt ígér, *A város peremén* víziójában még ugyanúgy közvetlen követelmény és realitás a világforradalom, mint Petőfi verseiben. De éppen költői kiteljesedése időszakában ez megtörik, majd minden forradalmi haladás lehetőségének tartós lezárulása következik. Ekkor – 1934-ben – vetődik fel József Attila számára a hogyan tovább kérdése. Verseiben és tanulmányaiban központi szerephez jut, hogy milyen legyen az az ember, akinek nagy céljaival csak a távoli jövő terhes, hogyan lehet itt és most forradalmár módra élni a forradalmi változás szenvedélyes, felemelő élményét nélkülöző korban. Minden átmeneti korban felmerülő kérdés ez, ha a társadalom átalakítása a fennálló helyzetben nem lehetséges, miként lehet az embert átalakítani, olyanná formálni, hogy ez végül a közösség átalakításához is elvezessen. József Attila erre a kérdésre többféle választ adott, a pszichoanalitikus kísérlettől egészen a mindennapi élet fogalmának marxista megfogalmazásáig. Most ez utóbbit, a „felőtt” eszményét vizsgáljuk meg.

*

A *Levegőt!* című vers 1935 végén jelenik meg először. Egy évvel korábbi az *Eszmélet* és ez utóbbival párhuzamosan íródott egy különös levél-sorozat Rapoport Samu pszichiáterhez, pszichoanalitikusához. Ezekben az írásokban alakul motívumrendszerre, állandósul szimbolikus tartalommal az emberi élet egy igen egyszerűnek tűnő, közismert ténye. Mégpedig az, hogy világunk, emberi kapcsolataink, és így önkitaljesítésünk is alá- vagy mellérendeltségre alapuló emberi viszonyokon keresztül szerkesztődik meg, és hogy e szerkezetnek létezik egy ősi analógiája a szülő és gyermek viszonyában. Általános értelemben e kapcsolat mint a felnőtt és gyermek viszonya jelenik meg, máskor részletesebb kifejtésre is kerül: különválnak az apa-gyermek és az anya-gyermek kapcsolat. Mellérendeltség természetesen csak „felnöttek” között lehetséges, hiszen a „gyermek” csak a „szülő” függvényeként létezik.

Az említett levélben a költő leírja, hogy ő mint ember, hogyan viszonyul más emberekhez. A három típus közül az, amikor „minden férfiban papát és minden nőben mamát” akar látni, és ő a gyermek, aki szabályt és szeretetet vár a felnőttektől. Ez a vágy csak 1935–36 után válik verseiben is uralkodóvá (*Mint gyermek . . . , Kései sirató, Gyermekké tettél, Nem emel föl* stb.) A második típust egyenlőség jellemzi, „az értelmhez képest próbálok elhelyezkedni az emberek között, olyan és akkora vagyok, mint ők, azaz hogy ők akkorák, mint én”. Ezt azonban ideálisnak minősíti, mert ebben az intellektuális viszonyban szükségszerűen fölénybe kerül az emberekkel szemben, így az ilyen eszmei kapcsolat megszünteti az egyenlő emberek közvetlen kötődését. Tehát újra felnőtt–gyermek viszony teremődik, csak most a költő lesz felnőtté. Az említett versek azonban mintegy követendő példaként rajzolják meg a levélben ideálisnak minősített változatot, utasítják el az alárendeltség kapcsolatát.

*

A *Levegőt!* azzal a József Attilánál oly gyakori gondolattal kezdődik, hogy mindig, mindenki valamilyen objektív környezetbe helyezett, és hogy életének meghatározói ezzel a környezettel kapcsolatba kerülve formálódnak meg. Egy olyan jelenségvilág ez, ahol a lét lényege a dolgok, tárgyak szövegében rejtőzik és inkább csak megérezhető, mint megfogalmazható. Annyira a jelenség szintje, hogy eltűnik a líra, uralkodó az epikára jellemző bemutatás. Mindent áthat azonban valami meghatározatlan szorongás, félelem. A világ szerkezetének alaprajzát a fölérendelt, tiltó-szabályozó hatalom és a lázadó, de körülvevő, meghatározott ember viszonya adja. Az idő és a tér pontosan definiált: este van, és a hazafelé tartó ember a „város pereme” konkrét és szimbolikus díszletei közt bandukol. Az első versszak végén – az epikus technikát líraiba fordítva – éppen csak felvillan egy további jelentésszint: a gyermekkel azonosított falevelek már a világ rejtettebb, lényegi részéhez tartoznak. E rövid kitérőtől eltekintve az első három szakasz az idegen, elnyomó apparátus objektív létezését és az ellene lázadó egyén körülfogottságát rögzíti.

A negyedik szakasz már a jelenségek mögötti lényeg első megfogalmazása. A tiltó hatalom személyessé („ők”) változott jellemzője, hogy kíméletlenül behatol az egyén életének minden zugába, kisajátítja kommunikációjának titkait, végső soron minden tettét, kapcsolatát. Az „aktába írják” tétellel objektívalják, elidegenítik tőle létének értelmét, költészetét is. Amellett, hogy a leírt helyzet József Attila életének meghatározott epizódjaira is utal, általános tartalma is van: megfogalmazza azt az általános emberi érzést, hogy létezik egy hatalom, egy befolyásolhatatlan, ellenőrizhetetlen többes szám harmadik személy, amely mindent összegyűjt rólunk, a kapott ismereteket elszakítja személyiségünktől, helyzetünktől, gondolatainkat jogot és értelmet adó környezetünkből és objektívalt formákban elraktározza ezeket. Sőt az önmagukban már értelmetlenné vált álmokat és telefonokat tényekből „ok”-ká alakítja át. Ez azt jelenti, hogy a tiltó hatalom normáihoz igazították, azért ok, mert okozata van, *büntetés* jár érte. A szabályadó elidegenedett apai hatalom megpróbálja alárendelt gyermekké tenni az egyént azzal, hogy normáival bármely tettét *bűnné* tudja nyilvánítani.

Ez a szerkezet – mely később sokszor mint megváltoztathatatlanul létező jelentkezik József Attila verseiben – elfogadhatatlan a költő számára. A „jo-

gom van" feltételezi, hogy létezik egy önelvű, a hatalom szférájába nem tartozó emberi szabályrendszer is, mely a mellérendeltségre és a szabadságra épít. A jog *emberi jogot* jelent, valami nem kodifikált természeti-emberi létünkéből következő lehetőséget az egyetemességre és önállóságra. Ez a felnőtt lét döntő jellemzője, hiszen megadja, hogy milyennek kell lennie az embernek, azaz megfogalmazza az embereszményt. Két kérdésre is választ kapunk: egyrészt, hogy milyen volt ez az autonómia, másrészt, hogy miként lehet újra létrehozni.

Az emberi jog története két szimbolikus értelmű motívumhoz kapcsolódik: a falu, illetve a gyermek képében jelenik meg. A falu az ősi, emberi lét világa, a spontán természetesség, a reális kis-közösség demokratikussága jellemzi. Az ember születésének szimbolikus tere, ellentétben a várossal, a munkásosztály világával, a jelennel. A társadalom történeti metszetével párhuzamos az egyén története: a gyermek az egyes ember spontán természetes megszületése. A falut és a gyermeket egyaránt jellemzi valami eredeti, ősi tisztaság és az önmegvalósítás természetes, magától értetődő igénye. De éppen az ezt biztosító kontextus – az „eleven jog”, a levél és fa kapcsolatának analógiájával jelzett eredeti kapcsolat – tűnt el. Érvénytelenné vált a *János vitéz* és a *Toldi* etikája, az egykor önmagától kiteljesedő egyén és közösség „kis-világ”-gá vált, amelyhez képest még a város peremén bandukoló felnőtt is romboló óriás.

A múlt és a jelen ilyen lényegre törő megismerése, tudatosítása visz el a következő lépéshez, mely átsegít az integrálódás hatalom által diktált kényszerén és a történeti szempontból már időszerűtlenné vált illuzorikus megoldásokon (falu, gyermek) egyaránt. Ez az *elutasítás* kimondása, amely egyfajta, a hatalommal, a fennálló közösséggel szemben megnyilvánuló szociális bátorságot feltételez. Az „én nem így képzeltem el a rendet” kijelentése a hatodik szakaszban az én-től a világ felé irányuló viszonyban mondja ki az elutasítást. Egyrészt mint egyfajta *egyéni* létet, amit az „alattomos”-sal minősít, másrészt mint elidegenedett, embertelen közösséget, mely akkor is „sanda választ” ad, ha van választási lehetősége. Mindkettőnek meghatározó jellemzője a *félelem*, az autoritás légkörében megvalósuló lét. A hetedik szakasz ismétli az elutasítás gesztusát, sőt az „Én . . .” első szavá válva hangsúlyozza ennek egyéni, tudatos vállalását. Ez a rész megfordítja a viszonyt, a világ hat az én-re.

A felnőttég megvalósításának előzménye az, hogy a világ valóságos gyermekkorában őt is megpróbálta örök gyermeki viszonyra kényszeríteni, eszköze a „verés”, a szülői típusú büntetés volt. Voltaképpen az autoritás ilyen belső paradoxona – hogy az engedelmességet célzó kényszer az ellenállást növeli – adja meg az elutasításhoz szükséges távolságot.

*

A felnőtt élet-minőség állítása és vállalása előtt – mintegy előfeltételként – a kiteljesedő ember két fontos, előzetes lépést tett. Az autoriter, szabadság nélküli világ tárgyias jelensége (1–3. vsz.) után először megkapjuk a lét *leírását* (4–5. vsz.). A felnőtté váló ember első kötelessége, hogy tudatosítsa, megismerje világát. Ezt követi másodsor a negatív világ *elutasítása*, vagyis az, hogy a negativitás teljes uralma ellenére is nemet kell mondani a „rend”-re akkor, ha a lényege embertelen. A megismerés és az elutasítás hordozza

magában a leválás és az állítás lehetőségét, vagyis az autonómiát. Sőt egyfajta nagyon lényeges önismeret is szükséges az „idegen anyag”, a minden egyéniségben „lerakódó” elidegenedettségtudatosítására, hiszen ezt a társadalomban élő ember mint a társadalmi objektíváció tárgya nem tudja kikerülni, de képes arra, hogy felismerje létezését. A másik tudatosítandó, a felnövés közben jelentkező szükségszerű rossz: a halál. Az ember éppen felnőtté válásával kerül egyre közelebb saját kivédhetetlen halálához. A lét kiteljesedése és megszűnése összetartozó fogalmak. A halálhoz a „szív eszközével”, az érzelemmel viszonyulunk, a kiváltott érzés a szorongás.

A két ellenérv – az elidegenedett társadalom hatása és a halál – ellenében állítja és képviseli a felnőtt saját emberi jogát. Sőt mintha éppen a halál mindig meglévő lehetősége és pillanatnyi távolléte – mind ideális („lélek”), mind materiális („anyag”) oldalról nézve – adna olyan erőt, amely a partikularitás és a szabadság alternatívájában az utóbbi mellé állítja az embert. A tudatos individuum („érett fő”) képes arra, hogy túllépjen önmön kisszerűségén („nem oly becses az irhám”), az „élet az életért” elven (Heiddegger „halálhoz mért lét” gondolatáról később még szólok.)

Az utolsó szakasz, amely az autonóm individuum eszményének megfogalmazása, első pillantásra egy paradoxont rejt magában. Az első sor egyértelműen kimondja az autonóm individuum meghatározó eszméjét, az önelvűséget, hogy „az én vezérem bensőmből vezérel”. Ez nem valami szélsőséges szubjektivizmus, hiszen világismereten és önismereten alapul. Az „önmegvalósító ember” kettősen az: léte egyrészt szellemi, értelmi („Emberék, nem vadak, elmék vagyunk”), másrészt érzelmi („szívünk míg vágyat érlel . . .”) önmegvalósítást is jelent. A paradoxon a szakasz második részében jelentkezik: úgy tűnik, mintha az eddig önelvű individuum helyét valami külső, rendet hozó szabadság foglalná el. A paradoxon azonban csak látszólagos. A rend a versben mindenütt a társadalmat, az így vagy úgy elrendezett emberi közösséget jelenti. Az előző sorok egyéni megfogalmazása után most a közösség szemszögéből fogalmazza meg az autonómia elvét. A szabad individuumok teremtik meg a „szabadságot”, az emberi nem egyfajta állapotát, amely természetesen több, mint bármely egyén autonómiája, bár ezekből az egyéni szabadságokból tevődik össze. A felnőtt ezért változik itt „fiú”-vá, hiszen az eszményi társadalom nem lesz szabály nélküli, önmaga emberi lényege mint megvalósítandó, mint Sollen lép fel vele szemben.

*

A „felnőtt” ilyen történelmi-társadalmi teljességen alapuló megfogalmazása előtt már az *Eszmélet* X. szakasza is definiálja az embereszmenyt:

Az meglett ember, akinek
szívében nincs se anyja, apja,
ki tudja, hogy az életet
halálra ráadásul kapja
s mint talált tárgyat visszaadja
bármikor – ezért örzi meg,
ki nem istene és nem papja
se magának, sem senkinek.

A felnőtt, a „meglett ember” logikai értelemben is szabályos definícióját adja a szakasz. Először megtudjuk az általános nem-fogalmat – a felnőttiséget – majd ennek megkülönböztető jegyeit („akinek . . .”, „ki . . .”).

Az első megkülönböztető jegy a múltra vonatkozik. Az az ember, „akinek szívében nincs se anyja, apja” felszabadította magát a partikuláris konvenciók, azon sémák, fétisek alól, amelyek a múlt hagyományaiként tőle idegen módon rögzültek benne. Eszméletével („felnőtt”-té válásával) megszabadult a nevelődése során (szimbolikus) szüleitől örökölt, énjével ellentétes tradícióktól. Már a *Tiszta szívvel* címe és első sora, a „Nincsen apám, se anyám” is megfogalmazta ezt, akkor még valami dacos-makacs, kamaszos lázadásként előlegezve a gondolatot.

A második jellemző már jóval bonyolultabb, az élet és a halál sajátosan értelmezett viszonya jelenik meg benne. Mégpedig úgy, hogy az élet a halál ráadására. Egy paradoxont kaptunk, amelyben az alapvető értéknek tekintett élet csak valami utólagos, míg az érték megszűnése, a halál központi jelentőségű lett. A „meglett ember” eszménye ugyanis az *egyes ember*, az önmagában egész, konkrét egyéniség ideálja. Az ő véges egyediségével (életével) szemben ott van a nem-lét teljes végtelensége – amit természetesen a társadalom mint egyedek végtelen sorát hoz létre. A véges befelé fordulva csak végeességét növeli, ezért a meglett ember számára az élet nem abszolút érték, nem az életért él. Felfedezi az önmagába visszatérő kör, a gondolkodom, hogy gondolkodjak, az eszem, hogy egyek, vagyis az élek, hogy éljek értelmetlenségét. Az élet önmagában az egyes ember számára tökéletes *véletlenszerűség*, pusztán „talált tárgy”. Világra jöttéből semmiképpen sem következik az, hogy mit kell tennie, hogyan kell élnie (erről – a „viszonyok véletlenszerűségéről” mint a kapitalizmustól általános helyzetről Marx is sokat írt). A *szükség-szerű* mozzanat – a „miért vagyok itt” válasza – valahol kívül, egyediségén túl, a társadalmi cselekvésben, az *Eszmélet* megfogalmazása szerint a „nem tudok mást mint szeretni” elvében rejtőzik. A halál, a megélt élet pecsétje, egy olyan lezárás, amely véglegesen tisztázza annak értelmes vagy értelmetlen voltát. A saját tárgyainkat nem örizzük meg, hiszen nem kell elszámolni vele – az élet azonban „talált tárgy”, ezért minden élet lezárulása egyben *elszámolás* is. Bár az illúzió világába emelve a bibliai utolsó ítélet is magába rejti ezt a gondolatot, József Attila legközelebbi párhuzama Lukács György gondolatsora az értelmes és értelmetlen halálról. A kiinduló pont viszont egy egészen más típusú filozófustól származik: Heidegger „Sein zum Tode” a „halálhoz mért lét” fogalmával jelezte a kiteljesedett élet, az autentikus lét egyik előfeltételét. A „meglett ember” tehát közvetlen életén, személyes létén túli értelmet keres önmagának, hiszen tudatában van annak, hogy élete a halálban létezik, sőt éppen eme tudás alapján lesz képes arra, hogy partikularitását eszközként használja, megszüntetve megőrizze az emberi lényeg irányában fekvő céljai érdekében.

A harmadik sajátosság, a „nem istene és nem papja se magának, sem senkinek” általános jellege a társadalomban való részvétel módjára utal, szemben az első eredettel, múlttal foglalkozó, illetve a második jelenre és jövőre (hogyan viszonyuljon az ember élete értelméhez és halálához) utaló tartalmával. A meglett ember „nem istene és nem papja” magának – nem rabja önnön személyiségének, saját egoista lényének, hanem képes saját érdekeinek meghaladására. Nem papja senkinek, vagyis nincs függő viszonyban valamilyen istentől, nem elnyomott, meghatározott lény. De nem is istene valakinek,

emberi kapcsolatai az egyenlőségre épülnek, senkit sem nyom el, határoz meg. Az elnyomás és annak elszenvédeése egyaránt elidegenítő, személyiséget torzító hatású, mindkettő az autoriter típusú emberi kapcsolat eleme. (A gondolat más versében is megfogalmazódik; pl. a *Már régesrég*-ben: „Gonosz gazdáim nincsenek, nem les a parancsomra féreg”).



Az *Eszmélet* következő, XI. szakasza a meglett ember ellentétét fogalmazza meg:

Láttam a boldogságot én,
lány volt, szőke és másfél mázsa.
Az udvar szigorú gyöpén
imbolygott göndör mosolygása.
Ledőlt a puha, langy tócsába,
hunyorgott, röffent még felém –
ma is látom, mily tétovázva
babrált pihéi közt a fény.

Nem olyan értelemben ellentét ez, mint a gyermek és a felnőtt közötti, hanem a költő a felnőtt léten belül előforduló negatív lehetőséget ábrázolja. A „boldogság” a fennálló társadalom és az egyén ellentmondásos, elidegenedett viszonyának ilyen megoldása a „meglett ember” autonómiáját a bornirt kisszerűség irányából fenyegeti.

Az előző szakasz definíciószerű ábrázolásmódja mintegy „ontologikus” meghatározása volt egy emberi lehetőségnek, a legáltalánosabb, minden ember számára elvileg lehetséges pozitív létforma rögzítésével. A XI. szakasz ezzel szemben már pusztán tanúságtétel, a boldog létforma mint tapasztalati tény jelenik meg. A „Láttam . . .” (felmértem, megértettem) már a költő-mérnök megismerő, tudatosító tevékenységét jelzi. A költő és az ábrázolt tárgy közötti viszony ilyen jelentős átalakulása mellett a definíciószerű szerkezet itt is fennáll. Az első sor fogalmi szinten jelzi a látottakat, a többi hét pedig megadja a fogalom meghatározásait, immár képiesített formában. Ennek a definíciónak a tartalma – mivel mint látott tapasztalat jelenik meg – mint megvalósuló áll az előző megvalósítandóval, pontosabban LÉT az előző LEGYEN-nel szemben.

A disznó képe József Attila képteremtő fantáziájának kitűnő teljesítménye. A megjelenített boldogság a „bornirt beteljesedés” karikatúrája. Olyan élet, amely az öl és a vályú korlátai között állandó visszataszító kellemességben folyik. Nem tudatosított paradoxona, hogy a kellemes lét folytonos, külső biztosítása nem céltalan, sőt szükségszerű értelmetlen pusztulással jár: a disznót azért hizlalják, hogy levágják.

Tulajdonságai: sérülékeny („lány”), túl világos, túl nehézkes lény. Élete nem tart semerre sem, pusztán az „imbolygás”, valami látszólagos sehova se haladó mozgás jellemzi. Háttére az „udvar szigorú gyöpe”, önnön puhaságával szemben kemény, határozott külvilág. Világa rendkívül korlátozott méretű, a tócsa karimájával, a saját természetével azonos jellegű („puha, langy”) területtel azonos.

A meglett ember, az értelmes élet ellentéte ez a passzív, állapotszerű, pusztán a pillanatnyi kellemességet megőrizni kívánó kisszerű partikularitás.

Jellemzi a tudatosítás teljes hiánya. Az élet, a halál, a feladat, a másik emberrel, a társadalommal való kapcsolat számára nem létezik, célja egy zárt, elszigetelt „kis világ” létrehozása.

A választás – két életforma összehasonlítása alapján – egyértelműnek tűnik. Hogy mégsem könnyű, annak oka, hogy minden ember, mint egyedi életet is élő lény, igényli életében a kellemességet is. József Attila számára a lehetőségek tragikussága abban rejlik, hogy a fennálló társadalom az „ez is, az is” helyett „vagy-vagy”-gyá torzítja az alternatívát. Ahogy az *Eszmélet* elején írja: „nem fog a macska egyszerre kint s bent egeret”, vagyis kényszerűen választani kell a bizonyosság és a „sült lapocka” között. A „meglett ember” válasza egyértelmű, még akkor is, ha ezzel a személyes boldogságot, életünk egyébként szerves *részét* tagadja is.

*

József Attila embereszményének ilyen kiteljesedett megfogalmazása, a felhasznált motívumrendszer háttére két szempontból is konkretizálható.

Az egyik a társadalmi-történelmi kontextus. 1934 és 1935 a fasizálódás európai méretű kiterjedésének időszaka. Hitler hatalmának teljes megszilárdulása Németországban, Gömbös kísérlete a fasiszta diktatúra kiépítésére Magyarországon – ezek az alapvető politikai tendenciák. A *Levegőt!* „rend”, „választ” stb. szavaiban ugyanúgy ott van az 1935-ös választás konkrét élménye, mint a minden embertelen közösség általános elutasítása. A megismerés, a tudatosítás és az autonómia követelésében pedig nem nehéz felfedezni azokat a tanulságokat, amelyeket József Attila a Gömbös mellé álló írókat tömörítő Új Szellemi Front működéséből vont le.

A másik konkretizálási lehetőség személyes jellegű. Az anya-gyermek, illetve apa-gyermek párokban, sőt az egész motívumrendszerben nem nehéz felfedezni a freudizmus hatását. Ennek élményszerű, személyes vonatkozása a pszichoanalitikus kezelés, melynek szokásos interpretációs technikája a gyermeki viszony tudatosítása.

Mindezek természetesen nem csökkentik a felnőtt eszményének általános emberi vonatkozásait, tanulságait a ma embere számára. A fenti gondolatok ugyanis egy olyan életmodellt, a tudatosítás, az elkötelezettség, a dolgokkal szembeni távolság olyan alternatíváját rejtik, amelyek a ma embere számára érvényesebbek mint valaha.

JÓZSEF ATTILA KELET-KÖZÉP-EURÓPAI HELYE

Amikor József Attila és a kelet-közép-európai költők kapcsolatairól esik szó, egyszerre kerül *könnyű* és *nehéz* helyzetbe a témán töprengő. Könnyű helyzetbe; hiszen József Attila sikerrel és lelkesen fordította a XX. század néhány valóban kiemelkedő cseh költőjének verseit, ugyancsak odaadással szólaltatta meg a román líra néhány érdekes darabját, állítólag cseh és szlovák népdalok tolmácsolása is fűződik nevéhez. A tényeket ismerve, felemlíthetjük a „Rendezni végre közös dolgainkat...” általa megfogalmazott felhívását, amely – egészen nyilvánvalóan – nem jöhetett volna létre ama nemes és példás barátság nélkül, amely költönket a kultúráközvetítés szlovák és román képviselőihez, Anton Strakához és a magyar irodalmi körök által is méltán kedvelt Balta Mózeshez fűzte. A „másik oldalról” pedig olyan megnyilatkozásokat említhetünk, mint a szlovák irodalmi élet viszonylag korai reagálása a József Attila-költészetre. A legszínvonalasabb szlovák irodalmi lapokban, a Smrek szerkesztette *Elánban* és a Szlovák Írók Egyesülete lapjában, a *Slovenské smery*-ben jelentek meg először József Attila versei szlovákul, színvonalas tolmácsolásában. Smrek 1952-es fordításkötete 1964-ben ismét napvilágot látott, majd 1978-ban összegyűjtött fordításai kötetében harmadszor (s ez már nem magyarázható protokolláris jellegű gesztusként!); mint ahogy Veronica Porumbacu 1955-ös fordításkötete is megérte harmadik kiadását (1961-ben!).

Ezek (és a még bőséggel szaporítható!) tények azonban a külső eseménytörténethez tartoznak. Rendkívül fontos és a József Attila életmű jobb megértése szempontjából nélkülözhetetlen annak ismerete: mit és hogyan fordított József Attila Wolkertől, Bezručától és másoktól. Emellett azonban azt is jó lenne tudnunk: hogyan illeszkedtek bele az általa tolmácsolt csehek és románok világirodalomképebe; egyáltalában, kapcsolódásai és öntudatlan vagy választott rokonságai mennyire ösztönözték a kelet-közép-európai költő-sors vállalásában, mennyire erősítették azt a folyamatot, amely a Dunánál „szintéziséig” ívelt. De nem ez az egyetlen megoldatlan kérdés József Attila kelet-közép-európai „rokonságai”, „vonatkozásai” kapcsán. S ezért *nehéz* a helyzete a töprengőnek. Hiszen ha a külső eseménytörténet *mögé* próbálunk nézni, akkor újabb és újabb problémákba ütközünk, amelyek nem merülnek ki József Attila irodalom- vagy társadalomszemléletének egy – bármennyire is fontos – részletében; amelyek tágabb horizontra nyílnak, és részben József Attila poétai magatartásának, részben az irodalmi (és a világirodalmi) hagyományhoz és jelenéhez fűződő viszonya alapvetőnek tetsző mozzanatait érintik. Mert arról ugyan a kutatás már szólt, hogy József Attila életében milyen kusza szövevényét szemlélhette a világirodalmi (és bölcséleti, politikai stb.) áramlatoknak; s arról is vannak adataink (főleg a sajnos még *válogatott* levelezés alapján), hogy milyen esztétikusok, költők, politikai írások stb. ke-

rültek költőnk kezébe. De hogy József Attila sokirányú és rendkívül korszerű, az áramlatok ivelésével jórészt lépést tartó érdeklődése hogyan sűrűsödött költészetté, nemcsak egyszerűen *korszerű*, hanem világirodalmi távlatból is friss szemléletű, újszerű, szintetizáló jellegű lírává, arról – egyelőre – még csupán sejtésekkel és benyomásokkal rendelkezünk. Hiszen éppen ezt a korszakot jelző, szintetizáló jelleget érezzük József Attila egyik legfontosabb lírai vívmányának; azt, hogy mind a magyar, mind a világirodalom néhány legérdemesebb hagyományát tudta ötvözni a legfrissebb és leginkább időt álló jelenkori poétai vívmánnyal. S ezt akkor tudjuk földeríteni és több-kevesebb pontossággal körülírni, ha nem ragadunk le a fordításokban dokumentálódó vagy a személyes ismeretségektől ösztönzött közvetlen vonatkozások mellett, hanem egy-egy folyamati világirodalmi (vagy legalább is európai, más esetben kelet-közép-európai) vetületeit és megfelelőit is a nagyító alá tesszük. Ekkor derülhet fény József Attila helyére, költői lényének még igazabb lényegére.

Néhány példával érzékeltetnénk, miféle vizsgálatokra gondolunk.

A József Attila-irodalom sokat emlegetett vonatkozása József Attila viszonya Villonhoz. Nem hiányoznak a fordítás-elemzések, sem a benyomások rögzítése a József Attila-versek (elsősorban a balladák) „villonizmusáról”. Azt is tudjuk, hogy francia eredetiből tolmácsolt, helyenként egészen kiválóan; s azt is tudjuk, hogy tolmácsolásában nem élt a német közvetítés segítségével. A magunk részéről azonban más szempontokra is fölhívnánk a figyelmet. Egyrészt nem tartjuk valószínűnek azt, hogy a Villon költészetével való tüzesebb filológiai jellegű megismerkedés előtt Villon-hatásról szólhatnánk József Attila lírájában. Tehát a szegényember-versek és az azok csúcának vélt „Tiszta szívvel” – úgy érezzük – nem kapcsolható, semmilyen módon, Villonhoz. Még akkor sem, ha a magyar költészetben Villon már hagyományként volt jelen. S itt nem elsősorban Tóth Árpád fordításaira gondolunk vagy a magyar költészetben jelenlévő francia balladisztikus forma ihletésére, hanem olyan mozzanatokra, mint Juhász Gyula Villon-verse (Odon ballada, 1907.), illetve ugyancsak Juhász Gyula kísérlete a francia ballada-műfaj egy változatára (Ballada a hét tengerészeiről, 1925.). A szegényember-versek valóban Erdélyi József „népies” vívmányait látszanak (úgy véljük: az „eredetinel” jelentékenyebb átütő erővel és balladisztikusabb módszerrel) gyümölcsöztetni. Ne álljunk meg itt! Adjuk ehhez hozzá, hogy ekkor már Bartók Béla és Kodály Zoltán munkássága meghozta első nagy eredményeit. A század első évtizedében (1906-ban!) született a Magyar népdalok énekhangra zongorakísérettel, az 1907-es II. szvit (Bartók) már pentaton dallammal is él, ezt követik: a Három csíkmegyei népdal, a Nyolc magyar népdal, a Gyermekeknek jó része. A háború után, 1921-ben Bartók Kodállyal közösen publikálta az Erdélyi népdalokat, majd megjelent A magyar népdal c. Bartók-mű is. Tegyük ehhez hozzá, hogy a Magyar Népköltési Gyűjtemény „új folyamának” XI–XII. köteteként, immár második kiadásban jelent meg Kriza János székely gyűjtése, a Vadrózsák; valamint azt, hogy az Arany-balladák mellett feltehetőleg Ady kései kuruc versei, mindkét „Két kuruc beszélget” (Merre, Balázs testvér... Most már nagyon jó...) lebeghettek példaként az ifjú költő előtt. Ez utóbbiak keresetlenül népi szemléletükkel, enyhe archaizálásukkal, párbeszédese megoldásaikkal készítették a józsefattilai szegényemberek előtt az utat. S hogy a Tiszta szívvel még „tipológiailag” sem sorolható a hetykén tagadó, „vagányos” villoniádák közé, azt Szabolcsi Miklós egy adata igazolja. Ő említi

Crnjanskinak egy a Tiszta szívvel c. költeményhez hasonló hanghordozású, hasonlóan anarchisztikus beütésekkel gazdag, sőt, hasonló kifejezésekkel élő versét. A villoniádák azután erősödnek föl, hogy József Attila fordításokkal és egyetemi tanulmányai révén tüzetesebben, szinte *filológiai*lag is megismerkedik Villonnal. Egy 1927-es leveléből értesülünk arról, hogy francia irodalomtörténeti stúdiumai a XVI. század végéig terjedtek, 1927 áprilisában nővérének Jolánnak írja, miszerint Villon argot-járól olvas könyvet, és szinte elégtétellel állapítja meg az argot funkcionalitását Villon költészetében. Talán nem tévedünk, ha a villoni indításnak tudjuk be, hogy ezután József Attila szinte felszabadultan és „funkcionálisan” él az argot-val, a költői szókinccset megújítani látszik. S ha örömmel fedezte föl Villonnál a *hekus* beleilleszkedését egy versbe, mi a Lebukott megfelelő kifejezésére utalhatunk. A lényegnek az tetszik számunkra, hogy miközben Párizsban tanulmányozta Apollinaire-t (s fordította is), Villont, alaposabban ismerkedett az újabb francia költészettel, a saját költészetében már készült a váltás: az „izmusok” valamelyikébe sorolható versei, a „kassákos” költemények lassan-lassan átadják a helyüket az avantgarde költészet eredményeit is fölhasználó poézisnek, amelyben immár nem a külső forma az egyik versszerző erő, éppen ellenkezőleg, a robbanásszerű mondanivaló hangsúlyosabbá válik a szigorú és következetes fegyelmet igénylő formával. S ahogy a szegényember-versek (sok forrásból táplálkozó) „népiessége” feldúsul az ösköltészeti vagy a Kalevalát idéző elemek energiájával, képkinccsével, formájával, ugyanúgy az ún. „mozgalmi”, agitációs versek egy része éppen a villoni balladaforma és nem egyszer a villoni hanghordozás tudatos vállalásával lesz hitelesebb. S amennyire tagadjuk a német Villon-kultusz szerepét József Attila ilyen irányú érdeklődésének föl-keltésében, olyannyira nem vetjük el a lehetőségét annak, hogy ez a XX. századi német Villon esetleg irányíthatta József Attilát a villoni forma felhasználásában a polgár-ellenes versek írásakor. S hogy kissé felületes általánosítással „polgár-ellenes” verseket említettünk, ennek épp az az oka, hogy a XX. századi német Villonhoz köthetőnek érezzük a tőkésék hasznáról és a Vigasz c. verseket. Ez a XX. századi német Villon természetesen lényeges vonásokban különbözik az eredetitől, már Klabund – 1919-ben – „a mennyei vagabund”-ról írt lírai portrét, s aztán K. L. Ammer és Paul Zech, majd B. Brecht a Villon balladák mai értelemben vett chanson-szerűségét hangsúlyozták fordításaikkal, illetve átköltéseikkel. Brechtnél alakult ki az a „song”-alakzat amely egyfelől a szoros villoni balladaforma, másfelől pedig az irónikus, polgár-ellenes, tudatosan triviális-alantjáró, ám egyben harcra hívó-mozgósító mondanivaló és az azt tükröző kifejezések között feszülnek. Ez a fajta módszer elsősorban Bertolt Brechté, pregnánsan jelenik meg ez a Koldusoperában (magyar bemutatója: 1930, igaz, az eredeti irányultságát módosítva); ennek songjai és József Attila-versei között legalább is „tipológiai” kapcsolat fedezhető föl, ti. ugyanannak a költői szándéknak, ti. egy sokszorosán kötött formának és egy irónikus-hetyke álarc mögé búvó határozottan társadalomkritikai-időszerű mondanivalónak megjelenítése. S hogy a villoni formát erre József Attila alkalmasnak érezte, abban – s itt kapcsolódunk a cimbe kivetített gondolatunkhoz – nem állt egyedül Kelet-Közép-Európában. Vele majdnem egy időben öltötte magára egy Villon korába képzelt diák, Robert David álarcát, és kölcsönözte el magának Villon balladaformáját Vitězslav Nezval, aki a cseh költészet egyik legjelentősebb megújítója, az avantgarde törekvések egyik élharcosa volt. Hamar kiábrándult a cseh polgári demokrácia álszentes-

kedéséből, és rádöbent a nyugtalanító ellentmondásokra. Merész tagadását az országalapítás mámorában élő és gazdagodó polgárság és hivatalosan realiztikus irodalma ellen szegezte, tagadva az irodalomnak praeparatori szerepét. Ugyanez a Nezval azonban a harmincas években József Attilához hasonlóan (természetesen tőle teljesen függetlenül) vállalta a villoni ballada-forma kötöttségeit, méghozzá egy egész balladacikluson keresztül; és e ciklusban a József Attilához hasonló határozottsággal hirdette az egyéniségnek, a gondolatnak a jogát a függetlenségre, a szabad gondolkodás védelmére, az irodalom szuverenitását a polgári kisajátító törekvésekkel szemben. S még egy közös vonás Nezvalnál és József Attilánál. Nemcsak a villoni balladával példázzák egy magatartás költői megvalósításának lehetőségét, hanem egy másik, ugyancsak rendkívüli kötöttségű műformával: a *szonettel*. Nezval is, József Attila is – épp a harmincas évek derekán – egész szonettciklust írt, nem egyszerűen szonetteket, hanem egymással összefüggő, mintegy körképet alkotó ciklust, amelyben az egyéni, a költői gondok, valamint az országos, a „világ”-problémák a feszes formába rejtik a különleges indulati töltést. Egyébként Nezval „Villon-verseit”-t hamar megismerhette a magyar közönség, Berkó Sándor közölt belőlük a *Korunk*-ban, ugyanabban a lapban, ahol majd a nezvali rejtőzködést megkérdőjelezi egy kritikus. Más kérdés, hogy Brechtől és általában a német Villon-kultusztól ihletve a chanson-, illetve song-szerű Villon-átköltések (Faludy György tollából) szintén napvilágot látnak a *Korunk*-ban.

József Attila tehát megérezte a villoni balladában rejlő lehetőségeket, és ezeket ötvözte a feltehetőleg brechti fogantatású, irónikusabb hangvétellel, és így alakította ki a maga song-szerű balladáit. Ezeknek semmi közük nincs a szegényember-versekhez; úgy érezzük, hogy József Attila „Villon”-balladáival nem folytatja a szegényember-versek balladisztikus megoldásait, hanem azoktól eltér, és éppen ezzel az eltéréssel vág új ösvényt a magyar lírának. Bori Imre például nemcsak azt tagadja, hogy a szegényember-versek a „hagyományos népiesség” körébe tartoznának, hanem egyenesen expresszionista tragédiáknak nevezi azokat. S bár az expresszionizmus túlságos kitágítását nem tartjuk indokoltnak, abban igaza van Bori Imrének, hogy e szegényember-verseket nem lehet elválasztani a velük jórészt egy időben született expresszionista vagy konstruktivista versektől. S bár a népelet vagy a mindennapi élet, a hétköznapi világ és az „izmusok” tanulságait fölhasználó költőiség szintézise az 1920-as éveknek csak kivételes pillanataiban történik meg József Attilánál, költészetének egyik iránya azonban errefelé tart, s ebben megerősítést kaphatott Jiri Wolker költészetétől is. Wolker ugyanis – s ezt a József Attila által fordított versei is beszédesen példázzák – sikerrel valósította meg az Apollinaire-től tanultak és a hazai hagyományok ötvözetét. Nezval emlékezése szerint Wolker arra volt büszke, hogy verseiből kitetszett a cseh jelleg. S ez nem csupán a cseh romantikus népiesség jelentős egyéniségének, *Erbennek* tiszteletében, a cseh népköltészet műformáinak átértékelésében nyilvánult meg, hanem a lazább, szabadabb, oldottabb versszerkesztésnek a XIX. századi örökséggel való feldúsításában. A Wolker-balladák éppen nem epikus vonásaikkal ragadhatták meg József Attila képzeletét, hanem az előadás feszültségével, a fojtott drámaisággal. S hogy a szegényember-versek továbbfejlesztésére utaljunk: meg kell emlékeznünk József Attila és a népiesség viszonyáról; arról az indulatosan tagadó állásponttól, amellyel a „völkisch”-elméleteket, a „nép” fogalmának romantikus értelmezését, az „érzelmi hagyomány”-ból eredeztethető nép-felfogást szemlélte. 1930-as és későbbi írásaiban egyre több-

ször hivatkozik arra, hogy a nagyközönségnek a valódi magyar népköltészet kellene megismernie, Magyar mű és labanc szemle c. írásában a Júlia szép leány c. népballadára hivatkozik, mind több cikkében kerül elő Bartók és Kodály példája. Már a szegényember-versek sem pusztá folytatásai a Bori Imre szavával megnevezett hagyományos népiességnek, sokkal több közülük van az igazi népköltészethez; későbbi elméleti írásai és a népköltéssel tág felületen érintkező versei a Bartók és Kodály vágta nyomon haladnak; részben azért, hogy a finnugor örökséget vállalva, elfordulnak a XIX. századi, ún. „irodalmi népiesség”-től. Ezért bírálja József Attila Horváth Jánost, hogy a Magyar versek könyve c. antológiába csupán költők mű-népdalait vette föl, az igazi népköltészetet nem. Kapcsolatos ez a felfogás a misztikusan értett „nép”-felfogás határozott elutasításával, a harmincas évek elején divatozó östhehetségkultusszal szemben tanúsított idegenkedéssel (míg Veres Pétert elismerte, reprezentatív, Hazám c. ciklusa egyik változatában versbe foglalta!). S itt is, ebben is érintkezett Wolkerral, és – más vonatkozásban – Krležával, aki szintén a harmincas évek derekán Petrica Kerempuh alakját támasztotta föl a maga módján értelmezett népiesség (talán helyesebb szóval: *népiség*) módszerével, dalokban, balladákban, egy valaha volt és a XX. századra tájnyelvűvé visszaszorult irodalmi nyelven. S amikor az új népiesség útjai szétválnak, a bal- és a jobboldal felé (hogy kissé egyszerűsítsünk, de gondolatmenetünket szemléletessé tegyük!) egyként nyílnak az ösvények, József Attila elméletibb jellegű írásainak, vitacikkeinek és bírálatainak átgondoltabb és misztikus (romantikus) vonásoktól mentes népisége megfontolásra méltó figyelmeztetést tartalmaz, összhangban a román, a horvát, a szlovák (Novomeský!) irodalmak hasonló jelenségeivel. S A Dunánál c. költemény mondanivalóját sem lehet ezektől a figyelmeztetésektől függetleníteni, sem pedig a Bartók- és Kodály-művek, népdalfeldolgozások, elméleti írások tanulságaitól. Amit Bartók tevékenysége hatalmasan és filológiaiilag is tisztázott, az a József Attila-versből is kiolvasható: részben a „dunai” népek állandó és termékeny kulturális cseréjére, folklórban kimutatható kölcsönhatására, részben pedig a hazafiaskodás ellen kialakítandó, a kölcsönös megbecsülésre és megismerésre irányuló magatartásra vonatkozólag. A pusztán „népies” Bartóknál és József Attilánál (valamint mindazoknál, akik nem a XIX. századi népiességet örökölték jelenkorukra) – *népiség* lesz, amelyből nem zárható ki a József Attilától korántsem „öröknek” és „öröktől való”-nak, hanem a történelmi változásoktól meghatározottnak felfogott nép egyetlen rétege sem. Költőnk teljes természetességgel vallotta magát a falu és a város, az utca és a föld fiának, és elhatárolta magát a népet szűkítő nézetektől, valamint a Naumann-féle „gesunkenes Kulturgut”-elmélettől is.

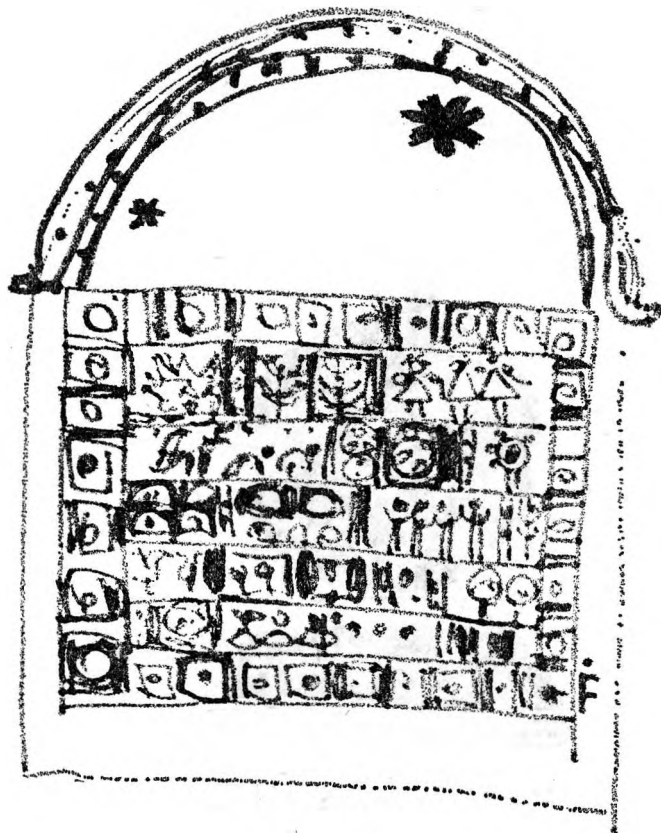
Más szempontból rajzolódnak ki a kérdőjelek egynéhány harmincas évekbeli József Attila-vers olvasásakor. A *Tehervonatok tolatnak* kezdetű költemény (1933.), majd az 1935-ös Ősz (Tar ágak-bogak . . .), illetve kisebb mértékben *A fán a levelek* című, 1934-es vers kapcsán teszünk néhány megjegyzést. S bár az előbb említett két verset szinte csak az köti össze, hogy bennük József Attila szűkebb értelemben vett „hazája”, a külváros és annak is pályaudvar környéki része jelenik meg, majd a harmadikként említett *A fán a levelek* mindössze tájversí jellegével kerülhet az előbbiekkal egy csoportba: a versekben mindazonáltal jellegzetes szerkesztési módszer figyelhető meg, ti. a perspektíva-váltásé. A költemény szegmentumai ugyanis is a perspektíva-váltás szerint tagozódnak, és ezek a szegmentumok egyben

valamilyen érzéki képzet (hang-, fény-, színeképzet) verses megjelenítései. A Tehervonatok tolatnak kezdetű versben a hangképzet uralja az első szegmentumot, ezt követi a fényképzet megjelenítése, melyet a mozgás-képzet-tel ellentétes jelenség leírása folytat, s csupán a negyedik szegmentumban ismerkedünk meg a lírai Énnel (pontosabban szólva: a lírai Mi-vel), hogy aztán ezt a Mi-t szólítsa meg a költő. Az Ősz is az érzéki képzetek megjelenítésének verse; a lírai Én csak az utolsó szegmentumban lép elő, s válik a vers főszereplőjévé. A legközönségesebb hétköznapi gondok azonban magasabb és távlatosabb viszonylatokba kerülnek, éppen a képzetek szuggesztív megszemélyesítésével. S végül A fán a levelek c. vers az Ősz-höz hasonlóan mutatja az elmozdulást a szimbolista kép- és jelenség-látástól Ady Párizsba beszökő őszéhez képest köznapibb, egyszerre megkötöttebb és lazább asszociációkkal előbb; a költő sem a képzetekben, sem a villanásnyi történésekben, sem az elmúlás vagy a várakozás feszültséget okozó tényében nem lát és nem is láttat jelképet. Ugyanakkor azonban nem fosztja meg a verset a mögöttes tartalomtól; a leírás mikéntje lelkiállapotnak, a lírai Én (vagy Mi) hangulatának, elkeseredettségének, korlátok közé zárt-ságának tükre. A fán a levelek-ben a *kalitka*, a Tehervonatok tolatnak c. versben a *bilincsek*, az Ősz-ben a *vaskorlátok* jelzik, hogy – bár ezúttal nem a közvetlen társadalmi, a szociális, a forradalmi utalásról van szó, hanem a „lélek”, az „ember”, a lírai Én bezártságáról – a tájleíró vers beleértendő szubjektivitással kaphatja meg csak teljes értelmét és jelentését. A kiindulópont mindig a realitás, a szó szoros értelmében vett valódiság; de a vers innen röppen föl – nem a szimbólumok sejtelmes világába, hanem – valami általánosabb, elvontabb gondolatkörbe.

S hogy ez a fajta verstípus (persze további elemzésre és ennél behatóbb vizsgálatra szorul, hogy verstípusról szólhatunk-e) nem csupán József Attilánál lehető föl, hanem a róla mit sem tudható, nála tizenegy évvel előbb meghalt, kortárs szlovén költőnél, *Srečko Kosovel*nél (1904–1926) is. Amit József Attilának a külvárosi pályaudvar környéke jelentett, azt jelentette Kosovelnek a Karsztok zord tája, a karszti falu. Őn. karszti verseiben a perspektíva kezelésének a József Attiláéhoz hasonló módját figyelhetjük meg, a váltások szegmentum szerint történő bekövetkezését. Kosovel ciklusnak fölfogható verssorozatát alapvetően expresszionisztikus víziók táplálják, amelyek azonban a hazai táj konkrét jelenségeit lelkesítik át, és így ugyanúgy az érzéki képzetek megjelenítései, a konkrétból az elvont felé nyíló átmenetek versbe rögzítései, mint az emlegetett József Attila-versek. S még egy közös vonás. Ahogy József Attila példázza az elszakadást Ady szimbolisztikus ősz-élményétől, ugyanúgy lép túl Kosovel a szlovén Moderna szimbolisztikus és impresszionisztikus képalkotásán, versfelfogásán az expresszionista és konstruktivista elemek és a hazai táj konkrét élményének szintéziséig. Kosovel Predpomladi večer (Tavaszelői este) *beli vitez-e* (fehér lovagja) semmiképpen sem rokona Ady Csönd-hercegének vagy a szlovák I. Kraszko „Valaki”-jének, aki a költő mögött halad, s fenyegeti. Nem csupán azért, mert a szimbolistáknál csupán sejtetett halál-motívumot, itt – ha nem mondja is ki, de legalábbis – érzékelteti a költő, lényegében a perspektíva-váltás segítségével. A Kosovel-kutatás (J. P. Locher) már rámutatott: az a mozgás, amelyet a fehér vitéz hozott az alvó faluba, a lírai Ént is érinti, és ennek a lírai Énnel lehetőségeit, mozgásterét a kozmoszba vetíti. A konkrétól, az alvó falut megérintő tavaszeli mozgástól a kozmoszba kivetített Énnel látomás-

szerű, de a nagyon is jelenvaló szókincsét felhasználó megelevenítéséig terjed a vers világa, a távolból a közeliig, majd onnan a végtelenig ível a „cselekmény”.

József Attila életművének különböző területeiről választottuk példáinkat, jelezve, hogy a József Attila-kutatásnak még milyen földérintetlen területei várnak elemzőikre. De akárhová nyúltunk, a kelet-közép-európai párhuzamokra, vonatkozásokra bukkantunk. Akár a közvetlen kapcsolatok, akár a párhuzamok, akár a tipológiai hasonlóságok vonatkozásában. Ez egyben azt a meggyőződésünket erősíti, hogy József Attila (hasonlóan Petőfihez és Adyhoz, Móriczhoz és Bartókhhoz) nem pusztán a magyar költészet és kultúra vonatkozásában érthető és magyarázható; ahhoz, hogy mennyire új, mennyire szintézis-jellegű lírája, életműve, a kelet-közép-európai kontextusba kell helyeznünk, szembesítenünk kell a kortárs cseh, szlovén, szerb, horvát, stb. költészettel. Az irodalmak fejlődésének hasonló vonásai dokumentálják számunkra, hogy egy zóna irodalmairól van szó, és ebben a közösségben tetszenek elő József Attilának is nemcsak a magyar olvasót érdeklő, költői tulajdonságai. Ott a helye – Wolkerral, Nezvallal, Kosovellel együtt – a XX. századi líra nagy újítói és nagy szintetizálói között. Azok között, akik – míg éltek – megállták helyüket a „forgószél”-ben, és az „ordas eszmékkel” küzdve, megfogalmazták és példázták a költők helytállását, az igaz költészet világtéremtő hatalmát.



Ha emlékezel

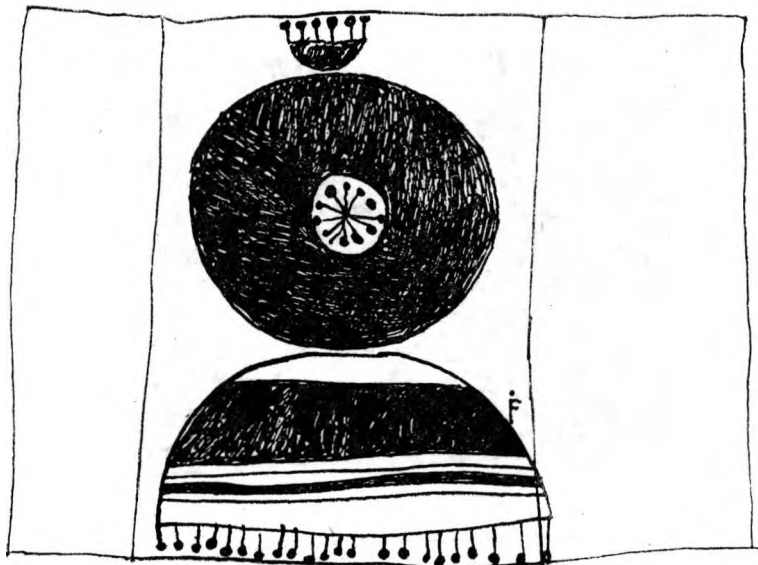
József Attila emlékének

*Durcás szép arcát hányszor lepte el
rángó sírás és könnyek zápora,
örömtelenül úgy illant tova
a gyermekkori édes végtelen,*

*hogy ezt a hiányt hurcolta tovább,
mikor harcok és letört szerelmek
pörölycsapása között szenvedett,
anyja érthette volna sikolyát,*

*de a nincsen dal vad szavaiban
ez a fájdalom zokog és rivall,
honom ezt sírasd, ha emlékezel:*

*ne bukjon más is ilyen sorson el,
hogy a szép füttyszó mindig lelje meg
a befogadó, forró szíveket.*



MELIORISZ BÉLA

József Attila-ének

A tó jegét kásás hó fedi,
s mint az elszórt, rozsdás vasdarab,
el is felejt már fényleni.

A nádas a szívemig szalad,
szerelmes sorsom zizegve hull
a hóra, s kiterül hallgatóg.

Mint aki dolgozik konokul,
de sosem jut nagyobb kenyérre –
éltem. A múlt sínekhez simul.



AZ „ÓH SZÍV! NYUGODJ!” KÉPI VILÁGA

*Fegyverben réved fönn a téli ég,
kemény a menny és vándor a vidék,
halkul a hó, megáll az elmenő,
lehellete a lobbant keszkenő.*

*Hol is vagyok? Egy szalmaszál nagyon
helyezkedik a csontozott uton;
kis, száraz nemzet; izgágán szuszog,
zuzódik, zizzen, izzad és buzog.*

*De fönn a hegyen ágyat bont a köd,
mint egykor melléd: mellé leülök.
Bajos szél jaját csendben hallgatom,
csak hulló hajam repes vállamon.*

*Óh szív! nyugodj! Vad boróka hegyén
szerelem szólal, incseleg felém,
pirkadó madár, karcsu, koronás,
de áttetsző, mint minden látomás.*

*

Az első sor már összetéveszthetetlenül az érett József Attiláé: olyan tömörítés, mely egyetlen villanással teljes világképet, sőt: teljes egzisztenciális helyzetet vetít elénk. Legelőször a természeti élményét: mindenekelőtt azt érzékeljük, hogy a költő a magas, üres ég alatt, valahol „kint” van – s hogy kint hideg van. Tudjuk ezt abból, hogy ki is mondja: „a téli ég” – de a fegyverben álló ég is a hideget sugallja, sőt, mintha a „réved” is a telet idézné, ez a különös, meghatározhatatlanságot kifejező ige, amely a jelenlét és a máshová-gondolás kettősségét vetíti elénk, a van-t és a nincs-et, s egyetlen szóban a puhaság és a merevség képzetét kelti. De az ég, amely fölénkborul, s valahová távolra – nyilván a semmibe – réved, fegyverben van; úgy érezzük, a hidegség páncéljában: „kemény a menny”.

Ebben az egyetlen, első sorban már megfogalmazódik a későbbi József Attila egyik legnagyobb értelmi-érzelmi problémája. A harc szükségletének belátása s az az érzelmi kényszer, mely a harc helyett a béke és a szeretet vágyának hullámaival árasztja el a költőt – az a probléma, mely az öt évvel későbbi *Eszmélet*-nek is egyik fő témája: „hogyan nem tudok mást, mint szeretni / görnyedve terheim alatt”. A fegyverben álló téli ég nem harcol, nem támad és nem védekezik. Fegyveressége kényszer – révedése elvágyódás ebből a kemény páncélzatból. Az *Eszmélet*-ben ez áll: „Hallottam sírni a vasat / hallottam az esőt nevetni”. A „Fegyverben réved fönn a téli ég” e sorok előképének látszik – még tömörebb, még érzékletesebb megfogalma-

zásban. Míg az *Eszmélet* sorai csak külső élményként, látványként, híradás-ként hatnak, itt, ebben a versben mi is mintegy belépünk a tájba, a magas ég alá, a tél kemény hidegébe. A „Hallottam sírni a vasat” furcsaságával, a bizarr, váratlan kép idegenségével szinte megüt bennünket – ugyanígy a szokványostól eltérő „hallottam az esőt nevetni” (hiszen szokványosan az eső sírni szokott). A „Fegyverben réved fönn a téli ég” viszont egyszerre tűnik meglepőnek és ismerősnek is: a téli tájra ráismerünk, s ráismerünk arra az ambivalens, fázós, téli hangulatra is, amely a hideg fegyverképzetével, a kemény menny páncél-érzetével, s a magas, áttünő ég alatt a távolság, a lezáratlanság, a semmibe révedő ég látványával talán már mindannyiunkat megérintett.

Egy sorban tehát tökéletesen érzékletes természeti kép és egy feszült-ségteli, ambivalens érzelmi állapot érzékletes megelevenítése áll előttünk. A sor azonban a versnek nemcsak egyik, hanem első sora, s ez azt is jelenti, hogy az egész vershelyzetet meghatározza – a költő belépését a világba, látó-körének sugarát – azt a világ-darabot, amelyet verse teljességéül kiválasztott. Első megközelítésre úgy látjuk, hogy ez a világ-darab a természet – 1928-ban gyakori vers-helyzete József Attilának (*Sok gondom közt, Tudtam én, hogy itt leszel közel* stb.). Itt azonban a természet már-már kozmikus méretűvé és hangulatúvá tágul. A versbeli táj egyrészt az embert körülvevő, emberi világ (hiszen a „Fegyverben réved” antropomorfizálja is) és az embertelenül üres, hatalmas, emberfölötti erőkkel és képességekkel rendelkező kozmosz (mert ebben az értelemben a „Fegyverben réved” félelmetesnek, egy emberfeletti erő vagy lény megjelenésének is tűnik). Ugyanezt a kettősséget sugallja a második sor második fele is: „és vándor a vidék”. Csak nagyon magas, nagyon távoli perspektívából látszódnak a szélfúttá vidék vándorlónak, – de a vándor szó hangulati töltése némi régiességet, búcsúzást, elhagyást, és régiessége miatt a távolságok emberi bejárhatóságát, a távolságok, a tér emberiesítését is szuggeralja.

Az első sor képe, mely természetinek, tehát reálisnak, és kozmikusnak, tehát absztrakt metaforának is érzékelhető mintegy előképe József Attila egy későbbi verstípusának – annak a verstípusnak, melyet, hangulati és tematikus rokonsága miatt itt legcélszerűbben a *Téli éjszaká*-val idézünk fel. Ahogy előbb az értelem és érzelem kétfelé tartó feszültségének talán első megfogalmazását, most a makro- és mikrovilág, a kozmikus-emberi kettősségének előképét fedezhetjük fel a verskezdetben. A kép azonban ennél a kettős értelemnél sem áll meg: a fegyverben révedő ég ugyanis nemcsak a költővel szemben álló világnak, és nemcsak a költői léleknek rejtett metaforája. A képben rejlő ambivalencia, a költő kivetített ambivalenciája a képalkotás ambivalenciáját is tükrözi.

Az első sor képében három pszichés szféra fonódik össze: a kép ábrázolásában, megjelenítésében az érzéki, a kép megszületésében, feszültségében az érzelmi, és harmadikként, a kép megalkotását lehetővé tevő, a feszültséget adekvát módon tükröző intellektuális. Mert – bár érzékletesnek neveztük a képet – az elsősorban mégis intellektuális jellegű. A fegyverben révedő ég oly kevésbé konvencionális, s oly mértékben különmű fogalmakat egyesít, hogy befogadása csakis gondolati úton, intellektusunk megmozdításával lehetséges. A József Attila érett költészetére jellemző jelenség áll előttünk: egy megfogalmazhatatlannak tűnő életérzés intellektuális megfogalmazása oly módon, hogy az intellektus absztrakciói, s főként ezek kapcsolatai nyelvileg

nem fogalmak, hanem analógiás képek formájában jelennek meg. Az intellektus mintegy belátja azt, hogy bizonyos lelki feszültségek kifejezésére a kép lehet az egyetlen kifejezési mód. Érzelmi állapotok tudatosítása – különösen az érzelmeknél is nehezebben meghatározható és mélyebb létérzéseké – nem valósítható meg a fogalmi gondolkodás absztrakcióival, hanem csak az analógiás képalkotás útján. Ez a képalkotás József Attilánál azonban nem szó szerint vett „alkotás”, mint pl. – habár ez is csak tágabb értelemben érvényes – a szürrealista költők képi asszociációinak esetén. József Attila képalkotása csaknem minden esetben a környező, látható, valóságos világ átlelkésítése. Úgy tűnik, hogy ő a valóságos világot analógikusan látja, sajátos „kettőslátással” önmagát, önmaga problémáit a külvilágra vetítve, s így az mindenütt saját félelmeinek, szorongásának megfelelően tükrözi az emberre vonatkozó jelképeket: a rácsokat, a börtönt, a fegyvert – nagynéha a menedéket, oltalmat is. Saját érzéseit azonban olyan intenzitással éli meg, hogy azok természetesen áradnak ki a külvilágra, s így az égbolt már nem csak fegyver, hanem az is, aki fegyvertelenül, vagy akár a felfegyverzettség kényszerében is, de „réved”. József Attila költői képei nem a láthatatlanból teremtett metaforák, hanem egy sajátos lelkiállapot tükörképei a valóságban. Valószínű, hogy a világot ő valóban ezekben a képekben, tükrözésekben, „lelkességekben” érzékelte.

A kint és a bent egymásra vetítése, a külvilág valóságának tudata, de vele együtt a valóságból többé vagy kevésbé mindig visszatükröződő metaforikus jelentés lírájának egyik alapvető feszültségteremtő komponense. Kettős érzékelésnek nevezzük-e a világ ilyen megismerését? 1928-ban, s még a harmincas évek elején is kettősségről, vagy a világ antropomorf-szim-bolikus jelentéseinek túlértékeléséről aligha lehetett szó – de a József Attila egész költészetére jellemző képszerűség, a fogalmak konkretizálása ebből a rendkívüli erő átélésből, az átélésnek olyan intenzitásából fakad, amelytől már csak egyetlen – habár világokat átívelő – lépés a végső hónapok kórosan jelentőségeltérő érzékelése. A külső világ interiorizálódik, a belsőt pedig a tudatosság oly felfokozott igényével, az érzelmek olyan maximális vállalásával éli át a költő, hogy az, élményszerűségében objektivitásként jelentkezik – magával a valóságos világgal azonosul.

A képi érzékeltetésben megnyilvánuló, végsőig elvont fogalmi „magyarázat” ezért, pszichológiai evidenciája miatt találja meg mindig a leginkább megfelelő, legérzékletesebb – és legérzékenyebb – nyelvi alakot. Ez a vers is a valóságtól a látomásig, a lent-től a fönt-ig, a depressziótól a játékos szárnyal. Mozgalmasságát fokozza az, hogy szerkezetének ellentétes irányát is megfigyelhetjük: a szűkülő köröket: előbb az égbolt alatti tágas, üres tájat, majd benne a „vándor vidék”-et, aztán az elmenőt, s végül csak ellobbanó lehelletét látjuk. A versszak vonalvezetése, a látvány szűkítése rendkívül finom: a „vándor a vidék” mintegy bevezetője az „elmenő”-nek. A szűküléssel párhuzamos a lassú leállás – és, különös módon, az első versszak második két sorában: „Halkul a hó, megáll az elmenő. / Lehellete a lobbant keszkenő” nemcsak a valóság, hanem a sejtelmesség felé is közeledik a költő: a *h*, az *l*, a *k* hangzók sűrűsödése, a mind lágyabb és lüktetőbb jambikus ritmus a megállással szemben az „elmenő” áttűnését is sugallják. Az utolsó kép: „lehellete a lobbant keszkenő” nem metafora, hanem nagyon sűrített, hasonlatból kinőtt valóságábrázolás – mellette még titokzatosabbnak tűnik az „elmenő” alakja. Valószínű, hogy benne távozó szerelmesét, önma-

gát – de talán az egész elmúló nyarat, elillanó életet foglalta össze egyetlen alakká a költő – a szó nyelvtani alakjával (melléknévi igenév) a személyről a folyamatra irányítva figyelmünket.

Hol is vagyok? Egy szalmaszál nagyon
helyezkedik a csontozott uton

folytatódik a vers, s a versszakban ismét csak a fenti személyiségváltás tanúi lehetünk – hol főntről: az ember-szalmaszál relációjából, hol a nemzet egésze és része perspektívájából, hol meg – harmadikként – ismét felemelkedve, most más értelmi-erkölcsi fölény helyzetéből látjuk a képet. A szalmaszálét egyaránt látható a költő és a nemzet sorsának. Az, ami az én-re vonatkozóan önirónia („zuzódik, zizzen, izzad és buzog”) – a nemzet léptékében tragikum lesz. Az első versszak „magas ege” s a harmadik „De fönt a hegyen” kezdete között ez a versszak még lentibbnek, izzadóbbnak, nevetségesebbnek, szánandóbbnak tünteti fel a hiábavaló, küszködő akaratot. Mintha az elkeseredettség itt áttörné a vers egységesítő fegyelmét, a kicsit hűvös, kicsit tárgyilagos hangulatot (szó szerint is: a hűvös, havas-ködös képek között „izzad” a nyári emlékeket keltő szalmaszál). A harmadik versszakban aztán ismét eredeti magasságában, a van és a nincs villódzásában folytatódik a vers.

„De fönt a hegyen ágyat bont a köd” – ez a sor ismét visszaüt az első versszakra – a télnek ugyanaz a sejtelmes, áttetsző hangulata tér vissza benne, elsősorban a „Halkul a hó”, világát idéző „hegyen” és „köd” szavakban. Ez, a fehér hó képzete okozza azt, hogy az ágyat bontó köd képe tökéletes természetességgel illeszkedik a versbe. (Mint Babits jóval későbbi, híres versében: „Mintha a saját ágyunkon járnánk”).

A hófehér, és mégis láthatatlan, ködbevesző ágy azonban, a megszólított kedveshez fordulóan, félreérthetetlenül szerelmi szimbólum. Nem az erotikus – inkább a gyermekien szelíd, vágyódó és lemondó szerelemé. A vers ritmikája is mindinkább ezt a lemondást tükrözi: az első versszakban, különösen ennek második sorában még élesen hallható jambikus lejtés itt megszűnik, a két ötszótagos félsor az ütemkezdő hangsúlytól lassan ereszkedik; a vers lejtése is lassul a versszak második sorának hosszabb szavai miatt. Még lassúbb benyomást kelt a melléd – mellé belső rím intím, a női mellett idéző meleg hangzásával. – A hangzások játéka, a soron belüli rímek többször is előjönnek ebben a versben; a második sorban: „Kemény a menny”, itt: „hegyen – ágyat”, „melléd – mellé”, „Bajos – jaját”. Tökéletesen természetesek, minden mesterkéeltséget nélkülöznek az alliterációk is; a nyelvi virtuozitás kifejezőeszközként és nem játékként válik sorról sorra tündöklőbbé. Játékos-stilizált sora csak egy van a versnek: „Csak hulló hajam repes vállamon”. Közvetlen rokona ez a sor a többé-kevésbé szurrealista fogantatású „Szarvas voltam” című vers befejező sorainak: „Setét eperlevelek / hullanak a vállamra”. Már-már patetikus magány árad ebből a képből, amelynek legfőbb értéke az, hogy kontrasztjával mintegy bevezeti a következőt; a nyugtalanság („repes”) után természetesen következik a figyelmeztetés: „Oh, sziv! Nyugodj!”

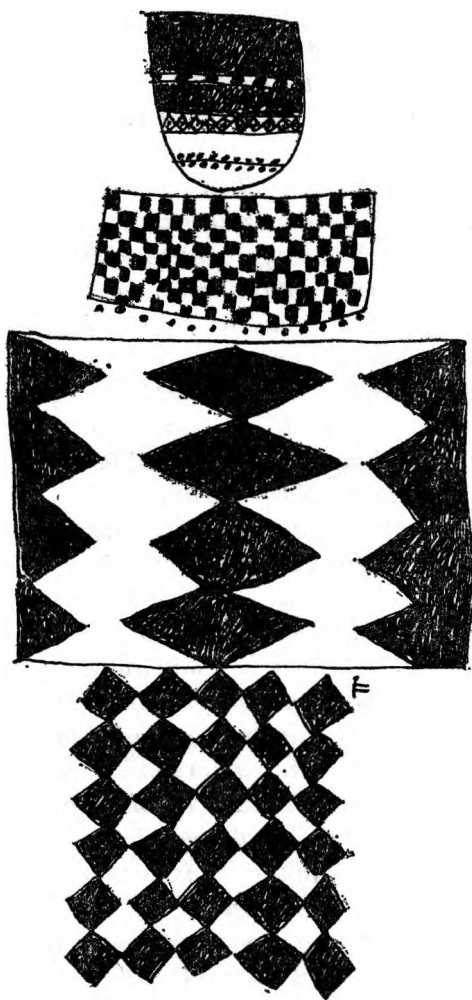
Az ágyat vető köd, jajgató szél, repeső hajszálok után most már egy sikkal távolabb lépünk a valóságtól – a karcsú, koronás madár látszólag a „másik partról”, nem a látomássá lényegült valóság, hanem az allegorizált, valóságos képpé materializált „ideák” világából röppen a versbe. Ez a meg-személyesített, allegorizált szerelem-madár látványnak, érzetnek, szinte –

ha lehet így mondani – tartalmától függetlenül tökéletes. A mesék madara – s mint ilyen, ismerős. A rózsaszínű fény, mely a pirkadó, fölsejlő szerelmet, elképzelhetően a Vágó Mártától történt elválás után egy új szerelem lehetőségét (talán Szántó Judithoz fűződő kapcsolatának elejét) jelzi – a rózsaszínű fény is a mesék harmatos hajnalát idézi. S még valamit: szinte materializálja a vers utolsó sorának „áttetsző” jelzőjét: hiszen nem a madarat, hanem körülötte, szinte rajta átsugározva a hajnali eget látjuk „pirkadónak”, s az hogy József Attila az ág hegyén „pirkadó” madárról beszél, a képi realitásban, látomás-jellegétől függetlenül is áttetszőséget sugall. S itt, éppen itt érthetjük meg leginkább József Attila „költői materializmusát”: a tájképbe olyan tökéletesen illeszkedik a boróka hegyén incselgő madár, a halkulóan havas, ködös hegyormon az egész képre, a kép hangulatára oly tökéletesen jellemző az „áttetsző” jelző, hogy az olvasó természetesen fogadja el valóságának a jelképet. „Pirkadó, karcsu, koronás” – népmesei fogalmazás, melyet összetart, nyomatékosit a hangzás tudatos kohéziókeltő hatása: nemcsak a *k* hangzók alliterációja, hanem a *k* és az *r* hangzók mindhárom szóban érvényesülő kölcsönhatása is. Az utolsó sor ismét csak az üveg-tisztaságú téli napot idézi. Ez az utolsó sor, „de áttetsző, mint minden látomás”, szinte egyedülálló nemcsak a fiatal József Attila lírájában, de talán az egész kortárs költészetben. Tudatosság-e? Irónia? Kiábrándultság? Ez az utolsó sor mintegy megtagadja az előzőket, azok versen belüli valóságát, majd egy újabb fordulattal szemléletünkben mégis megerősíti s ezzel valóságként fogadtatja el a költői képet. A vers a „pirkadó madarat” láttatja látomásnak – de ez a madár nyilvánvalóan nem létezik: csak allegóriája a szerelemnek. Így, az utolsó sorból visszatekintve vonja szorosabbá az allegóriát József Attila: hiszen, közvetlen értelmezésben a koronás madár az áttetsző – de tudjuk, hogy maga a szerelem a látomás. A minőségjelző a képre (madárra) – közvetett értelme az allegorizált lényegre vonatkozik. A József Attila-i szintézis egyik korai, és egyben legszebb példája ez az összevonás – az érett József Attila költői magatartása tükröződik benne.

A költő ugyanis ismeri, tudja a képben formát öltött érzelem ellentmondásosságát – s itt ki is mondja, olyan világossággal, mely közel áll a paradoxonhoz – már-már paradoxon – (egyszerre állítja, hogy a szerelem szólal, incseleg: tehát van – és nincs: hiszen csak látomás); a közlés azonban nyelvtanilag, formálisan mégsem paradoxon, mert az állítás, közvetlenül, nem a szerelemre, hanem a madárra vonatkozik.

Az „Oh szív! Nyugodj!” utolsó sora mintegy kimondása, leszögezése, előrevetítése József Attila későbbi intellektualitásának. Benne a költő kilép a versből, s arra kívülről reflektál – ugyanakkor azonban ez a sor annyira része is a költeménynek, hogy éppen ez adja meg egyensúlyát: áttetszőségében látjuk meg a szerelem fogalmának és képének árnyalatnyi távolságát, és visszavetített fényében válik plasztikussá, látvánnyá, jelenséggé a kép. A szerelem – madár allegóriát, ezt az érzelmi feszültségben született képet az intellektus felbontja és a valóságos világba integrálja. A vad boróka hegyén tehát nem egy rejtélyes-szimbólikus érzetet szuggeráló igazi madár ül (mint pl. a Vörös Rébék varjúja), hanem – s ezt megpillantásakor már tudjuk – a szerelem megszemélyesítője. A világ látható valóságát nem zavarja meg egy másik világ valóságából odatévedt, ezzel a világgal egyértékű jelenség: a valóság és az allegória, a világ anyagsága és a költészet képszerűsége (a költészetben belüli anyagszerűség) között éles és hangsúlyozott a különbség.

A képköltésnek ez a komplexitása – József Attilának alighanem legfontosabb költői sajátossága – 1928 körül alakult ki. Ezért tartjuk különösen érdekesnek az 1928-as versek képi világának tanulmányozását. Megérthetjük-e a képköltésnek, mint kulcsnak segítségével költészetének minden rejtélyét? Nyilvánvaló, hogy nem, hiszen az is nyilvánvaló, hogy látásmódját, teljességében, sohasem reprodukálhatjuk – de megértése egyik célravezető útjának mégiscsak e látásmód lehetőségei szerinti átélése és elemzése látszik. Annak tudatában, hogy a költészetre is vonatkozik az, amit Kerényi Károly a mitológia problémáival kapcsolatban úgy fogalmazott: „hogy amennyiben a kutató komolyan veszi őket, voltaképpen nincsen semmilyen végleges megoldásuk”.



Etusnak a fényképgyár udvarán

Emlékszel Etus a gang tövében a
 Vice seggével behajolva a lavórba
 Egy szálat ráncigálva az alsóneműjén
 Lopott néhány megejtő dallamot
 És emlékszel Etus liliummal áttört zsabónkra
 Ami csak művirág volt és kezdtünk
 Annyira röhögni mint egy különös hír
 Mely utánvétellel érkezett
 S szakaszosan fogható fel
 Vagy mint egy puskacsővel szemben
 Mit nem hiszünk el persze
 Ugyan az első elemiben
 A fogalmazás hiányzott jegyeim közt
 Akár a mértan vagy a történelem
 De így bőgatyásan Abbáziában
 Mindig a flober-puskás képem dereng
 Etus fogom a fotográfus
 Matróz-fehérre pingált karfáját
 S tekintetem mi tőled távolabb ér
 Megakad blúzod gondos másliján
 Ha loptam is pénzt játéokra néked
 Azért nem kár hogy nem akartad
 A tyúkot sétáltatni a Ferenc téren
 Madzagon igaz Zoli is nevetett
 Volna rajtad nem úgy persze
 Mint mi az öcsödi ház udvarán
 Hasonlítható ez a nevetés mikor Szabadszálláson
 Könyékig vájtunk az iszapba pióca után
 S ki gondolt akkor a forgókra tizenhét telén
 Mikor az Est-et árultam az offenziva híreivel
 A kávéházban s a villamos lépcsőjén
 Versenyt hajtogattuk az irkalapot a
 Versekért mint később
 A lepedőket te a lepedőgyárban négyrét
 Három koronáért ezer darabot

*Kócos Etus nem engedtek be hozzám
A Szent László kórházba én sírva figyeltem a
Halál-ágy árnyékát a szoba falán
Egyedül mindvégig egyedül Etus
Az eltéphető fényképek között mint
Te a menhely árnyával
Mikor az utcán laktál egyedül
E mai gyár bróm-ezüst üvegfoncsor
Ablakain visszaverődve idegenül
Akár ez utcányi-ország macskakövein
Tükröződve az eső után*

PARTI NAGY LAJOS

Siófoki strandkép 1932-ből

*Kinéz a könyvelői nyár
csinálta boldog tengerészek
nyugalmas girlandjából, félszeg
törökülésben védtelen tatár.*

*Úgy ül a siófoki strandon,
mint aki már-már elhiszi,
hogy víg grimasszal elleplezheti
a másikat, ki ott szorong a karton*

*megmérhetetlen túlsó oldalán
s mint olcsó városligeti
képből, csak fejét dugja ki,*

*riadt, nehéz mosollyal arcán,
belátva, úgyszincs annyi krajcár,
miért e nyarat hazaviheti.*

KÁROLYI AMY

*József Attila fényképe
az Opera előtt*

Az a kalap.

Az a cipő.

Az a kabát.

S nem dőlt össze az operaház.

Közönyösen sütött a nap,

Míg hordta az elitélt testét

Az a kabát

Az a cipő

Az a kalap.



JÓZSEF ATTILA-SZERKEZETEK

(Részlet egy tanulmány sorozatból)

Kései költeményei egy-egy szótól, sortól, versszaktól kinyílnak. Lényegiben, mint a terjedelmességéből adódó laza, sejtelmes, zaklatott, ráérős vagy el-elragadó (csapongó) szerkezetek. Az „*Íme, hát megleltem hazámat...*” utolsó versszaka mintha egészen máshonnét szólna, mint addig a versben bármi („Szép a tavasz és szép a nyár is, / de szebb az ősz s legszebb a tél, / annak, ki tűzhelyet, családot / már végképp másoknak remél”). A „*Tudod, hogy nincs bocsánat...*” négyszer-ötször kezdi fájdalommedzését új „helyen”; és egy-egy csúcspontja, mint a tudatomban néha Kosztolányinak ajándékozott két örök-sor („Maradj fölöslegesnek, / a titkokat ne lesd meg...”), úgy emelkedik ki, mintha a vershez se volna logikai köze; pedig épp így sarjad. Vagy ennek a versnek az utolsó szakasza olyan hirtelen, légből kapja reményét, hogy akárhova csatolhatnánk (vagy sehova sem).

De ezeket a verseket nem tekinthetjük tárgyunkhoz tartozónak. Az 1937-es évben (ha a *Hazám* szonettciklusától, mint ettől a műfajtól s a rokonaitól egyebütt is tettük, eltekintünk) jőszerivel csak a *Flórának* („Most azon muszáj elmerengnem...”) tagolódik igazi részekre; s még ezt is könnyű egyetlen lélegzetűnek érezni. De itt már a második versszak elkezdik máshonnét sugározni kihaltságát, szép, telt józanságát, mely a reménytelenségben épp így („Mert jó meghalni...”) hoz esélyt, s ezt kiterjeszti az életre is, és egyszerre az emlékek kapaszkodóját kínálja, feltételes módban hagyva a végzetes utat („Kiülnék... / a nyugalom partjára... szemlélni a világokat”). A „Hajósinas koromban, nyáron...” ezek után nagyon erős vágás, a versnek alkotóeleme is ez a többközpontúság, hangsúlyrendszerével meghatározza azt a végső együttest, mellyé az elemek szerveződnek.

Az emlékek – lopva – maguk is idéznek valamit: mindjárt a vers elébbi képét, azt a kiülést, szemlélést. És ahogy „sodort / olyan sok szép villogó dinnyét / a sárga ár...”, azt az úri szemle részeként látjuk. Am ekkor a mesélő kedv váltása jön, azaz maga az elbeszélés kéri jogát, s ezt részletezésnek mondhatnánk, ha legalább egy-két versszakra terjedne, de már itt is azonnal vált a kép: „Piros almák is ringatóztak, / zöld paprikák bicegve úsztak...” S két sorral lejjebb: „... állt és bölintott a hajó”. A következő váltás: maga a vers közli, hogy „ilyen lenne az úri szemle”. Ez a költészet kisebbfajta csodája, hogy a költő ilyen pontosan vezetheti figyelmünket (élményünket), s előbb jutunk arra a következtetésre, mintsem a versben tudomást szerezni róla módunk van. S ekkor a „ráadás” versszaka jön: „Mert a mindenség ráadás csak, / az élet mint az áradás csap / a halál partszegélyein / túl, örök, szívek mélyein // túl, túl a hallgatag határon...” Ne feledjük, ezt a lendületet a megszólított személytől kapta (ettől a megszólítási lehetőségtől) a vers, és itt már az ötödik váltás jön: „... akár a Duna akkor nyáron...” S innen jön egyenes vonalú lebonyolítás: „Mert szeretsz s nyug-

ton alhatom, / neked én be is vallhatom // az elmúlástól tetten érten, hogy önmagamba én se fértem . . .” De még az utolsó két sor is gyönyörű logikával csapong: „. . . a lelkem azért közvagyon / s azért szeretlek ily nagyon.” És szinte nyitás ez a nagyon egyszerű befejezés is; nem érezzük „formának”, ha ennyire gazdagon tagolt versnek ilyen tiszta és modorosságtól, nagyotmondástól mentes, pátosztalan vége van. Nem is véget ér, inkább véget érint ez a vers.

Az 1936-ban írt versek közül *A Dunánál*, a *Nagyon fáj* és a *Levegőt!* tartozhat tárgyunkhoz; ám a *Nagyon fáj* inkább az erős formaihlet jegyében született (ha nem tartalmát tekintjük), és formai rokonait másoknál sem elemeztük. Szerkezete olyan világos, hogy inkább azt csodáljuk, miként illeszkednek a formakész elemek ennyire tökéletesen, a nagy indulati egységet tagoló két nagyobb versrészben fegyelmezetten izzó közeget teremtve, egyensúlyosan, el nem nehezülve, pátosz nélkül. A kisebb változások is szépen megfigyelhetők: egy-egy küszöbön lép át a vers mindkét főbb szakasza (az első két versszak után, majd „A csecsemő / is szenved, ha szül a nő . . .” s a következő versszak után egy küszöbkettőzés következik, mely részben az előző két versszakra támaszkodik (felkiáltásával: „Segítsetek! . . .”) de például rimével („ő ahol jár”) a „nagyon fáj” rimet készíti elő, és a megszólítás is itt kezdődik (tárgyai innen váltakoznak). A vers legtágabbra ott nyílik, ahol a megszólítottak második személye és a fájdalmat okozó harmadik személy „nyelvtani kontrasztját” a leginkább érzékeljük. A vers végén is van egy küszöb, s ez mintha azt hangsúlyozná: innen nincs már hova lépni, és nem is érdemes. A nagy véglegesség itt valóban zárja a kompozíciót; a tartalmi elem oly erős, hogy mind a huszonhét előző versszakot összefogja, s újítani is tud, szubjektív helyzetértékelésével.

A Levegőt! gyönyörű zaklatottsággal kezdődik, s annál hatásosabb ez a nyitás, mivel a hangvétel már nyugalmi állapotot sejtet, csupán tartalmilag közli az izgalom tényét. „Ki tiltja meg, hogy elmondjam, mi bántott / hazafelé menet?” *A Hazám* kezdését előzi ez; itt a formaihlet egyetlen verssé gyúrta a rokon anyagot; erősebben érvényesül a személyes keret ebben a műben, ezért. A harmadik sor természeti képet hoz, ezt a váltást jól ismerjük költőnknel: „A gyepe éppen langy sötétség szállott, / mint bársony-permeteg / és lábom alatt álmatlan forogtak, / ütött gyermekként csendesen morogtak / a sovány levelek.”

Érezzük ezúttal is, hogy a gyerek-kép visszatérő elem lesz, tehát itt előkészítő jellegű; ám a következő versszak még a természeti képet folytatja; nem is igazi természeti kép ez, mert némely eleme más közegre utal, valamint a benne „elhelyezett” személyesség is fonnyasztó. Ezzel összhangban van maga a kép: „Fürkészve, körben guggoltak a bokrok . . .” A megszemélyesítés kettős eleme távolít a leginkább a természetiségtől, feszíti a közeget, tárja a képzetet. S mindez: „. . . a város peremén”. Személyes az őszi szél is: „. . . köztük vigyázva botlott”, és gazdagon árnyalt az ige. „A hűvös televény / a lámpák felé lesett gyanakvóan; / vadkácsa riadt hápogva a tóban, / amerre mentem én.” A század irodalmának egyik legtökéletesebben kiérlelt, sok szempontból utolérhetetlen hangja szól ebben az egyszerű versszakban; elegendő kommentár a lassú, figyelmes olvasása. Oly sok reális mozzanat kerül heveny szomszédságba, hogy feszengenének, ha nagyobb mozgást várna tőlük (élményhatásként) a költő; de ez csak „második versszak”, s így igen nyugalmas lehet. A mozgást a vers alanya hozza meg, s

nem azzal, hogy ott halad, hanem a gondolataival. Milyen lassú, de azonnal feltartóztathatatlan ez a gondolkodás, illetve versbeli kifejezése; in medias res kapjuk: „Épp azt gondoltam, rám törhet, ki érti, / e táj oly elhagyott.” A szakosodott világ: az törhetne rá, aki *érti*. „S íme váratlan előbukkan egy férfi, / de tovább baktatott.” Nagyon mozgalmas két sor; s megint a gondolatok színpadán. „Utána néztem. Kifoszthatna engem . . .” Makacsul, mintegy önvádként kísért ez a gondolat; de mindjárt látjuk, hogy mást vádol; s nem a cselekmény szereplőit (ha volna cselekmény!): „. . . hisz védekezni nincsen semmi kedvem, / míg nyomorult vagyok.” A kisgyerekképet idézi vissza.

Most már csak a költő gondolatait látjuk. S olyan hirtelen vált át áltanosságra (s nagyon is sajátos, egyedi dolgokra!), hogy elhitei: itt kezdődik a vers. Csak erről van szó. (Erről van, de nem csak erről, nem ennyire.) Pedig az első három versszak nélkülözhetetlen bevezetés volt. S a harmadik szakasz utolsó sora („míg nyomorult vagyok”) mintha kifejtést igényelne, s a negyedik versszak hozza is ezt; de a spontánságát, kizárólagosságát, indulatát nem rontja, nem fékezi még annyi sem, hogy kapcsolódónak éreznék; József Attila nem tartja szükségesnek, hogy indokolja, mit miért mond. Pillanatlánggal csap fel a megállapítás; pedig gondosan odaillesztődik ez az izzó anyag is a vers arányosan felforrósított előző eleméhez.

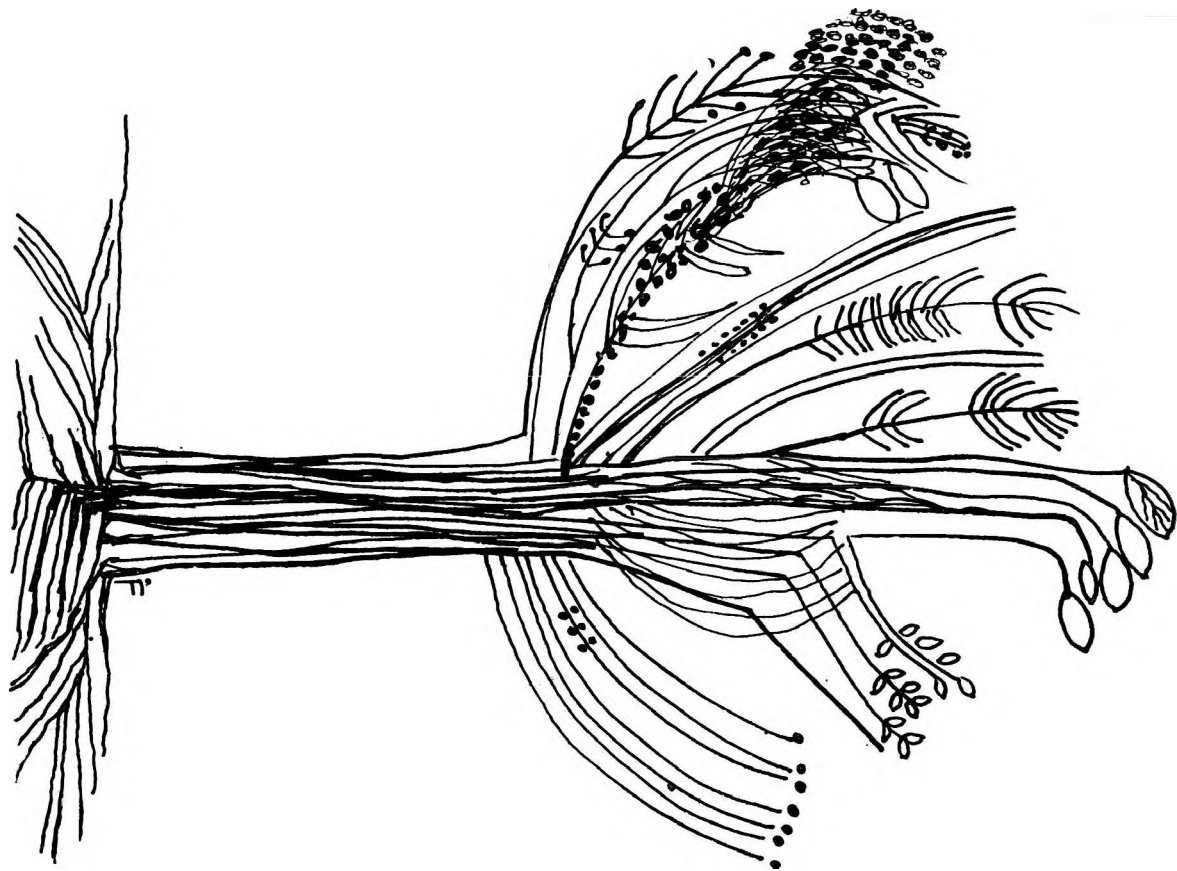
Ez a kettőség, mely a szerveződés legparányibb részletéig hat, máris egyiséget sugall. S ebben van rejtett ereje, a külső, látható töltésen túl (mely: indulati). A „Számon tarthatják, mit telefonoztam / s mikor, miért, kinek. / Aktába írják, miről álmodoztam, / s azt is, ki érti meg. / És nem sejthetem, mikor lesz elég ok, / előkotorni azt a kartotékot, / mely jogom sérti meg”-versszak bevezet egy olyan szakaszt, amelyik visszautal a lombhullás természeti képeire. „És az országban a törékeny falvak / – anyám ott született – / az eleven jog fájáról lehulltak, / mint itt e levelek . . .” Ezt is sejtettük, a költő vezet minket tovább; de mintha nem törődhetne velünk mégsem, olyan fontos vádjai, spontán panaszai vannak, ezt nyomatékosítja az anya-motívum, s ez az árvaságra is utal majd, amikor a gyerek-motívum visszatér. Még a falvaknak is kettős szerepe van így, túl az országos képen. Itt egy pillanatra ismétlődik a természeti kép, de belső térben: többet tudunk meg a levelekről, s megint odakötve a vers által fontosnak tekintett (fontos!) szálhoz: „. . . s ha rájuk hág a felnőtt balszerencse . . .” (a balszerencse: felnőtt! ez is előkészítés volna, ha nem éreznék: öntudatlanul is egygyéertek már az elemek s csak elosztásuk jelent művészi feladatot, sőt, eloszlásuk ellenőrzése), „mind megcsörren, hogy nyomorát jelentse / s elporlik, szétpereg.”

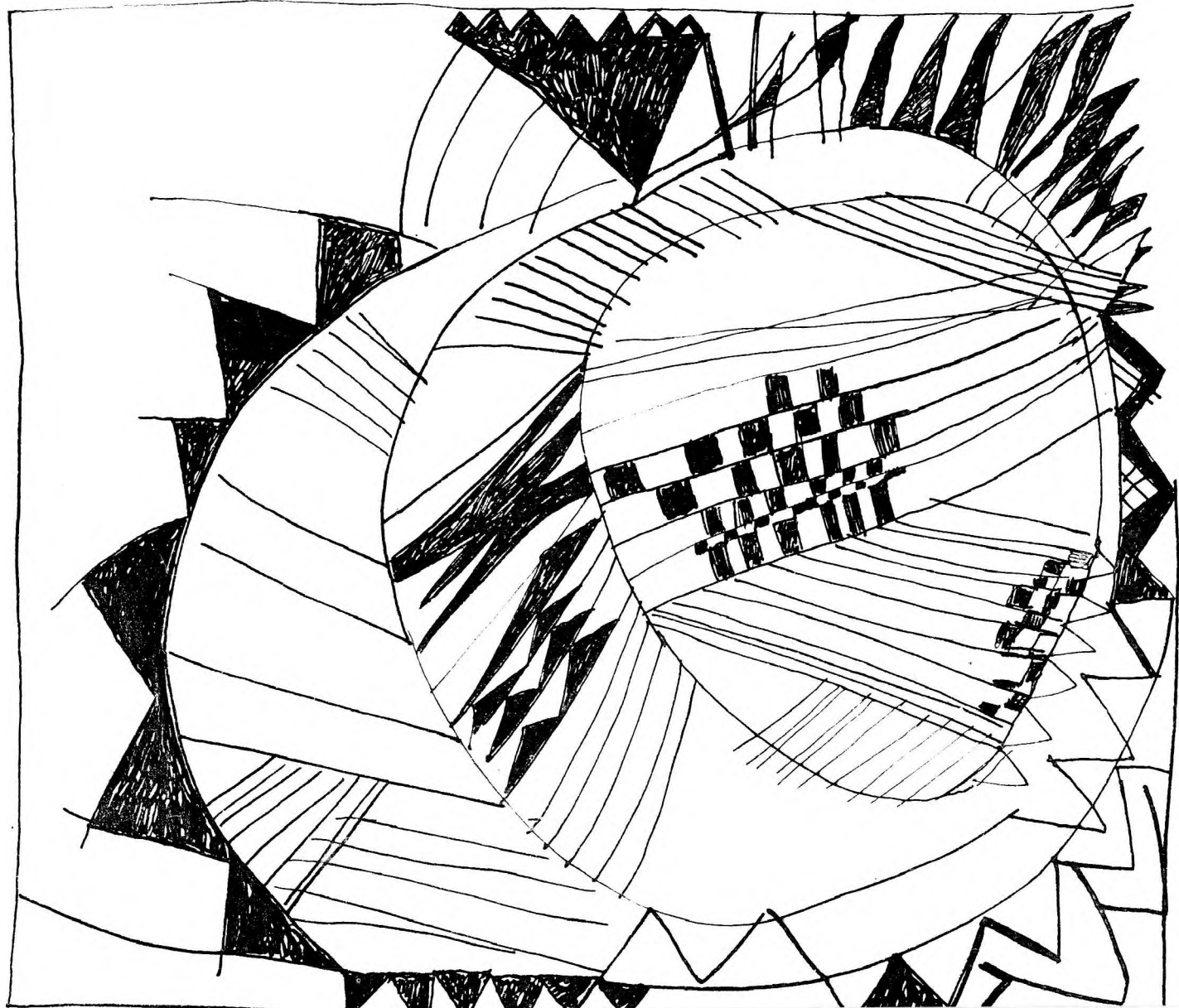
Egy lépéssel tovább visz a következő versszak, és ezek mindig kényes különbségek: logikai lépés-e, tehát nem is folytatódhatna másképp a vers, vagy új elem színrelépése, új szín beforgatása a következő mozzanat. Mert a *Levegőt!* a félhosszú vers *torgószínpados* típusába tartozik, kört ír le a kompozíció, mégpedig (nagyjából) amelyik eleme felől nézük – onnét. A gyerek-motívum, a természet-motívum, az állam-motívum, a rend-motívum stb. mind felbukkan és visszatér, és ugyanígy a hangsúlyok, a váltások is visszavárhatók. Vagy mintha a csillagos ég alatt állna a személy, fejét lassan körbeforgatná, de nem egyszer. Így válik – ellentmondásosan bár – nyílttá ez a verstípus. Látszólag a legnagyobb zártság közege, hiszen sok utalása épül bele későbbi szakaszainak utalásrendjébe; de hogy ilyen kétszeressége van – s ekkora rendszerrel, és ez a rendszer annyira kimódolatlan –, szabadság és rend érzetét kelti. Igaz, tematikusan is felbukkan a „rend”: „Óh, én nem

így képzeltem el a rendet. / Lelkem nem ily honos. / Nem hittem létet, hogy
 könnyebben tenghet, / aki alattomos. / Sem népet, amely retteg, hogyha vá-
 laszt, / szemét lesütve fontol sanda választ / és vidul, ha toroz." S megismétli:
 „Én nem ilyennek képzeltem a rendet.” És itt jön vissza a gyerek-motivum:
 „Pedig hát engemet / sokszor nem is tudtam, hogy miért, vertek, / mint apró
 gyermeket, / ki ugrott volna egy jó szóra nyomban.” Itt is visszatér két elem:
 „Én tudtam – messze anyám, rokonom van, / ezek idegenek.” A versnek ezen
 a részén már szinte minden csak – visszatér. Annál nagyobb hangsúlyt kap
 bármi, ami nem, ami „új”. Ilyen például egy nagy hasonlat a következő vers-
 szakban: „Felnöttem már. Szaporodik fogamban / az idegen anyag, / mint szí-
 vemben a halál. De jogom van / és lélek vagy agyag még nem vagyok . . .”
 És megjelenik a legfontosabb motivum, amelyre – bűjtatva bár – a cím is
 utalt: a szabadságé. És ez a lehető leggyorsabban, már a következő s egy-
 ben utolsó versszakban megismétlődik: „ . . . s nem oly becses az irhám, /
 hogy érett fővel szótlanul kibírnám, / ha nem vagyok szabad.” Ez az első
 felbukkanás. De az a rejtőfogalom, a levegőé, vajon nem tartalmaz-e – s fő-
 leg felkiáltásként! – még nagyobb nyíltságot, nem fejezi-e ki a szabadság
 mibenlétét (vagy hiányát) még erősebben? Az utolsó versszak, még ha nem
 elsősorban tartalmait nézük is, egészen ritka képződmény. Egy tökéletesen
 felépített, kimódolatlanul sarjadt vers megteremti a lehetőséget, hogy merev
 zártság érzetét nem keltve mégis csaknem kizárólagosan *tételes kijelentések*
 hangozzanak el a végén, s ezek mégis a legszemélyesebb, egzisztenciális ér-
 vényt sugallják: „Az én vezérem bensőmből vezérel!” És ezzel a gesztussal
 a költő túl is lép rajtunk, eddig sem különösebben körüludvarolt olvasóin.
 (Mert fájdalma önmagába zárja, de ki is tárja!) „Emberek, nem vadak – /
 elmék vagyunk! Szívünk míg vágyat érlel, / nem kartoték-adat.” (Még egy
 visszacsatolás, a végső előtt.) „Jöjj el, szabadság! Te szülj nekem rendet, /
 jó szóval oktasd, játszani is engedd / szép, komoly fiadat.” Ahogy a szoros
 tartalmi-formai egység új igénye Ady, Babits, Kosztolányi lírájából, úgy sar-
 jadt ennek korszerű lehetősége egy időre feltétlenül József Attiláéból; és a
Levegőt! talán minden más versnél inkább mintadarabja lehet egy költészeti
 felfogás diadalának. Joggal használhatjuk ezt a szót, mert szerényen. A vers
 – a félhosszú, nyitott vers – a legnagyobb zártságot valósítja meg itt, olyat,
 amilyenre (amilyen ökonómiára) dalok sem voltak képesek a században ad-
 dig.

*

A *Dunánál* nyitása versszakonként történik, a kettősség azonnal nagy
 egységet alkot: a pillanatnyi kép s a belső történés pontos megfogalmazása
 evidensen *egy*. További színtereket ismerünk meg minden versszakban, holott
 a külső helyszín – „a rakodópart alsó köve” – nem változik. Az első versszak
 Duna-képe után a második szakasz mintha máshonnét kezdené, de a hasonlat
 kialakulása „visszaigazolja” az iménti elemet, a folyót, már belső összefüg-
 gésben is a vers szubjektumával. Ez a jellegzetes nyitó-záró módszer József
 Attilánál a rövid és a félhosszú versekben egyképp gyakori; s mert bizonyta-
 lanságot és sűrűséget egyszerre terem, roppantul dinamikus eszköz. A fél-
 hosszú versek lassúságát pillanatonként szakítja meg, vers-pillanatonként; s
 így csaknem egyszerre érzünk kétféle jelleget. Például a Duna-vers első ré-
 szének utolsó versszakában: „A Duna csak folyt. És mint a termékeny, /
 másra gondoló anyának ölen / a kisgyermek, úgy játszadoztak szépen / és





nevetgéltek a habok felém.” Ez eddig szinte Petőfi is lehetne. Hanem a belső kép megnyílása nagyot fordít az összefüggéseken: a harmadik versszak közlését zárja („egykedvű, örök eső módra hullt, / szüntelenül, mi tarka volt, a múlt . . .”), amikor így bontja ki a hullámok és a múlt összekapcsolható rétegét: „Az idő árján úgy remegtek ők, / mint sírköves, dülöngő temetők.” Tehát a képek nem önértéke van, hanem helyi értéke, hatásába bele kell éreznünk s értenünk azt a helyet, azt a vonatkozást, azt a funkciót, ahol és ahogyan találkozunk jelenségével. Különösen és a legátütöbben ott, ahol mintegy a vers (itt: a félhosszú kompozíció) jellegét maga a kép is kifejezi: „És elkezdett az eső cseperészni, / de mintha mindegy volna, el is állt.” Folyamatosság és szüntelen megállás kölcsönhatásából építkezik ez a forma. A vers második részének kezdete is messziről szól, nem onnét, ahol elhagytuk a gondolatmenetet. (Kérdés, ilyen konzervatívan észlelhető-e József Attilánál egyáltalán gondolatmenet!) Bár a temetők képére a legszigorúbb logikával is jöhet ez: „Én úgy vagyok, hogy már százezer éve / nézem, amit meglátok hirtelen.” Ez visszautal a rázendítő, mégis azonnal elálló esőre. Az emberi lélek (értelem) fordulatai sem másilyenek. S ebből bontja ki a szorosabban vett gondolati tartalmat, mely a vers további lebonyolítását – és ide-oda hullámozó „játékát” – lehetővé teszi: „Egy pillanat s kész az idő egésze, / mit százezer ős szemlélget velem.”

Az *Eszmélet* (1934) nem tizenkét részből áll össze, hanem a tizenkét versszak „terének” tágitása már a számozás (I–XII) is. Tizenkét *külső* újramezdés, a szakaszokon belül még több váltás, visszautalás; a vers formaihlete több pontról indul, és a fő vonalon kívül (mely „végponthoz” juttatja) fontos gyűrűzései tűnnek el más irányokban, ismét elindulnak esetleg – újra a cél (az eszmélés, a gondolati megfogalmazás, az összefoglalás) irányától eltérően; s igen jellemző, hogy a befejezés csupán az „arc” – a személy, az egyéni lét, a kibeszélhetetlen én, a világgá válni próbáló szubjektum – mindegyre újabb felvillanásait igéri, többet nem: „Így iramlanak örök éjben / kivilágított nap-palok / s én állok minden fülke-fényben, / én könyöklök és hallgatok.” A kompozíció szerkezete hű a gondolati lehetőséghez; nemcsak formailag lehetetlenség ezt mind rövid versbe tömöríteni, de a következtetés (a versé) mintegy a félhosszú vers (csak esetenként megtestesülő, jobban aligha általánosítható, mégis létező) filozófiáját is megfogalmazza: az eszmélés műfaja ez a félhosszú verstípus, és az eszmélésnek csak egyedi jelenséggént van realitása. (Amennyiben fizikai, gondolati, lelki, gyakorlati – valamely célra irányuló – elemét komplex egészként tekintjük.) Bármennyire gondolati költemény tehát az *Eszmélet*, lényege a csillagtérképpé tisztázott állapotrajz-füzér; és az igazi eszmélés mindig ott következik be, ahol a hangulat, a gondolat, az állapot, a felismerés rajzából már ilyen tartalmakra vissza nem vonatkoztatható *általános* formálódik, ahol a kristályosulandó (érzéki teljességét sem veszve) maga lesz a (számozható) kristályosulási pont.

Az első kis középpont: természeti. A legtágabb körből sűrűsödik. A legkevésbé elkötelezett. „A csilló könnyűség” lebeg a levegőben, bogarak, gyerekek „kipörögnek a napvilágra”; fontos utalás, hogy „a levegőben semmi pára” (lehet szabadon lélegezni), és a levelek mint kis lepkék, a fákon („az éjjel rászálltak . . .”).

A második szín már az elsőt rendezi át. A „kék, piros, sárga, összekent” képek már az álmodást jelzik, s a rend (visszaigazolhatatlan!) érzetét: „Most homályként száll tagjaimban / álmodom s a vas világ a rend. / Nappal hold kél

bennem s ha kinn van / az éj – egy nap süt idebent.” A viszonylagosság érzetvilága.

A harmadik szakasz pontossá teszi a személyt; van egy bizonyos szint, ahol nem viszonylagos a létezés, ott „sovány vagyok, csak kenyeret / eszem néha . . .” És a bizonytalanság képeit sült lapocka és szívhez dörgölőző kisgyerek jelzi. Megannyi jelzés itt is. Ez tágitja a verset: a konkrétumok érdemben ugyancsak jelzésnyiek. És a kint-bent napos-holdas képének pontos megfelelője, „mínuszban” ezúttal: „ügyeskedhet, nem fog a macska / egyszerre kint s bent egeret”. A három versszak máris sűrű kompozíciót alkot, de nem zár le semmit; az elkötött szálak inkább további kötéseknek várnak.

És a negyedik versszak nem hoz ilyet. Messziről indít: „a világ” képével, ahol „akár egy halom hasított fa” hevernek egymásnak-determinálódva (mondjuk így!) a dolgok. És a kettőség napja-holdja (kint s bent stb.) megleli hasonlatát itt is: „Csak ami nincs, annak van bokra, / csak ami lesz, az a virág, / ami van széthull darabokra.” Ezeknek a daraboknak a képe – s a farakásoké, konkrétan – az ötödik versszak teherpályaudvara. És megjelennek a vagonok, mind „hallgatag”, és az ő árnya „ráugrott a fényes, / harmatos szénre . . .” Itt is egy kint s egy bent (bármi áttételesen, s főleg két *kint* formájában: hiszen az ő árnya a szénre vetül, és az ő is valami külső!), és ehhez a képhez csatolódik vissza az eszmélés végeredményének (mely nem végeredmény) zárótétele, ahol a kint és a bent egymásba táruul, és a költő ablaka s a fülke-fények felcserélődnek a térben, s ugyanígy valós és képzeletbeli (lelki) helyük is, mert mintha *bent* lenne most meg mindkettő, a költői szubjektumban, ott lenne egy ilyen ablaksor, mely elhúz, s mindegyik fény-négy-szögben ugyanaz az alak áll. Belül és kívül kettősége (a vers nagy nyitászárása) olyan apró, de nem csekély horderejű mozzanatokra is kitér, mint a hatodik versszak, ahol a szenvedés van belül, s „ott kívül a magyarázat”. A tulajdon; majd a hetedik középpont a törvény. Melynek szövedéke „mindig fölfeslik valahol”. És ez a téma folytathatatlan, mert nem megoldható.

Így a nyolcadik szakasz kudarcral kezdődik, innen a menekülés eleme is. „Fölkereshetnéd ifjúságod.” De „a csillagok, a Göncölök / úgy fénylenek fönt, mint a rácsok / a hallgatag cella fölött.” Ez eddig a legvéglegesebb kép. Kint és bent ilyenkor nem viszonylagos; és a csillagok fénye vágyva-vágyott. És elérhetetlen. A „nyirkos cementfalak között” képzelt „kis szabadság”, a felnézés az égre: a hatodik és a hetedik versszakot kapcsolja vissza a vers menetébe. Szorosra fűzi a szálakat, amelyekkel már nem is törődnénk okvetlenül. A kilencedik versszak nem ezt az „abszolút versépitkezést” folytatja. (Többen is tanultak József Attilától szerkezetet, és a magyar költészetnek ez az egyik leghatékonyabb „iskoláját” teremtette meg a negyvenes évek végén.) A kilencedik rész a hatodikat folytatja; a tematikai váltások és variációk így lesznek formaképző elemek. Az így előkészített tizedik rész mintha önálló vers lenne; ám végleges érvényéből veszítene, ha nem állna nagyobb összefüggésben. Íme, a félhosszú versképződmény „haszna” annak az aforisztikus, törvényes-képletes megfogalmazásnak a szempontjából, amelynek József Attila épp a kristályosodási pontja a huszadik század magyar költészetében. A véglegesség hangja kétszólamú: az egyik a megállapítás tartalmát hordozza („Az meglett ember, akinek / szívében nincs se anyja, apja, / ki tudja, hogy az életet / halálra ráadásul kapja / s mint talált tárgyat visszaadja / bármikor – ezért őrzí meg . . .”), a másik a magatartását (már az előbbiek egy része, s a versszakot záró: „ki nem istene és nem papja / se magának, sem senki-

nek” követelmény). A tizenegyedik versszak kitekintése (antitézis a boldogságról) az utolsó kép következik, a fülke-fényes; ahol „szállnak fényes ablakok / a lengedező szösz-sötétben”, a „csilló könnyűség” ellen-közegében; és a „kivilágított nappalok”, melyek „így iramlanak örök éjben”, mintha csak mechanikáját fednék fel a világnak, amelyre ráeszmélhetünk, máskülönb – ultima ratio – csupán az ismétlődés marad; végső érvénnyel nem kristályosult ki semmi, holott minden elintéztetett.

Így ez a látszólag igen zárt vers a félhosszú kompozíciók eléggé nyílt típusához tartozik; s ami ebből érdemben fontos: a gondolati költészetnek azt a lehetőségét dolgozza ki líránkban, amely végső következetességet párosít a – dalszerű esetlegességeket, túl gyors konzekvenciákat kizáró – nyíltsággal, végtelenséggel. Anélkül, hogy végteleneket emlegetne, illetve a nagyobb világteret azért érzékelteti – legalább valamelyest – hitellel, mert átélhető megfelelőjét (ha az!), a belső teret, „lelkünkét” (létünkét) ábrázolja; még pontosabban: rámutat, hogy a vers: ennek szerveződése, tehát nagyon is gyakorlati (de nem használati) tárgy.

*

Az *Óda*, az *Elégia*, a *Téli éjszaka*, a *Külvárosi éj*: forma szerint is mind félhosszú vers. Indítékuk is rokon (ez nem a téma vagy a cél rokonságát jelenti); gyakorlati és szubjektív létezési kérdések feldolgozása, konkrét anyagok szoros összefűzésével; tulajdonképpen „kreatív” kompozíciók létrehozása. Az *Elégia* a személyes tájat (az eredet földjét, a lélek hazáját) bontja ki, és nem céloz oly szűkebb (fogalmilag, persze, tág) tematikát, mint például *A Dunánál*. Nincs elintézendője; állapot rajza. Az *Óda* – műfaji jelölése is tanúsítja – közelebbit áhít, és ezért (eszközeivel is) messzebb kell elérnie. Ilyen „távolság” például az a tér, amelyet a *Mellékdal* előtti zárójeles mennyiség kibontakoztat. A félhosszú vers váltásainak végleteit találjuk abban az 5. részben: „Mint alvadt vérdarabok / úgy hullnak eléd / ezek a szavak. / A lét dadog, / csak a törvény a tiszta beszéd.” (Mint az *Eszmélet* X. részében.) „De szorgos szerveim, kik újjászülnék . . .” – ez nagy váltás a törvényhez képest, egészen közeli a kép – „. . .napról napra, már fölkészülnek, / hogy elnémuljanak”. Itt viszont az egyéni pusztulás legköltőibb sejtetése fokozza ismét „törvény-erejűvé” a magánszférát. Megtoldja ezt egy egészen végletes hang: kérlelő követelés (az iméntiek kettőssége jegyében ily különböző már önmagában is, törvényszerűsége, „kéthmilliárd emberre” hivatkozik, holott csak a vers alanyára igazán: „te egyetlen . . . / erős sir, eleven ágy, / fogadj magadba! . . .”). És itt jön a jelzett nyitás; fogalmakat (melyeket megteremtett) túlnémulva szól, egészen a duinói hangon (s önállóan; és tragikusabban, közelebbien „(Milyen magas e hajnali ég! / Seregek csillognak érceiben. / Bántja szemem a nagy fényesség. / El vagyok veszve, azt hiszem. / Hallom, amint fölöttem csattog, / ver a szívem.)” Mármost nehéz lenne eldönteni, a csillagos ég képe helyezi nagy távlatba a verset ihlető „emberi érzést”, vagy a félhosszú vers építménye teszi lehetővé, hogy a költőnek – érzékletes – *szava legyen a csillagos égre*. Az *Elégiában* is így kell aránylag komoly hangulati és konkrét anyagnak vers-szerkezetét alakulnia, hogy ki lehessen mondani: „Ez a hazám.” Hogy ennek súlya és hitele legyen, hogy ne maradjon – bármi szent – kartoték-adat. A félhosszú versnek ezek a típusai a fogalmak (vagy valóságos képek) megelevenítését szolgálják; az a körülmény, hogy

együtt haladhat velük az olvasó, hogy valamiféle menetük van, terük: azonosulási lehetőség. József Attila ezt az alkalmat is arra használja többnyire, hogy a legszorosabb szövedéket teremtsen meg a lazább anyagból, s így nem „bolyongani” rendeli olvasóját, hanem hogy kövesse az értelmünket – és egész élményünket – szó szerint vezető költőt. (Láttuk is ennek néhány példáját.)

Foglalkozunk még, befejezésül, a *Téli éjszaka* szerkezetével. A *Külvárosi éj* (két vers néha egymásba indázik, kölcsönösen feltételezik egymást a tudat élményvilágában, esetleg az érzetekében is: mert a *Téli éjszaka* egyetlen sornyi felkiáltással kezdődik, s ez, érezzük, más, mint a *Külvárosi éj* két lassú versszaka, mely még mindig nem különösebb mozgást vezet be, a harmadik szakasz éjét, „olajos rongyokban az égen”), a körülbelül egy évvel korábbi vers tehát a lassú kibontakozást tárja – egy-egy többletes, üzenetes képpel – társadalmi jelentésűvé; a *Téli éjszaka* mintha a létezés hidegét próbálná ki-mérni a dermedt jelenetek sorával, melyeknek elsősorban személyes vonatkozása van (országos-forma jelzéseivel, utalásaival is).

„Légy fegyelmezett!” Ez a bevezető sor. S az ellobbant nyár képe következik, forma szerint is így; a tagolás pontos. A versszak általánosítása „a világ ág-bogán” főnnakadó ölelésekről, majd a két versszakkal odább hazatérő földműves, aki „mintha a létből ballagna haza”: az általánosítás jellegét érzékelteti. Hirtelen meglódul a vers „a kék, vas éjszaka” képével: „hozza hömpölyögve / lassúdat harangkondulás”. S itt jön központi része, mely után szinte csak levezetés a vers nagyobbik, váltásokkal tarkított fele: „És mintha a szív örökről-örökre / állna s valami más, / talán a táj lüktetne, nem az elmulás. / Mintha a téli éj, a téli ég, a téli érc / volna a harang / s nyelve a föld, a kovácsolt föld, a lengő nehéz. / S a szív a hang.” Ez a roppant egyszerűsítésre kifutó kép oly bonyolult, lassú – lassított! –, hogy nem tudni, minek van nagyobb tere: sugallatának vagy „tárgyi” térfogatának. De a szelíd drámaiság nagy súlya már „a hang” körül marad. Innen a képek főként szemléltetőek. Az „összekocannak a molekulák” nagy telitalálata sem éri el már azt a rezgést. A hirtelen kérdések: „Milyen vitrinben csillognak / ily téli éjszakák?” a későbbi magyar költészetre (Pilinszky stb.) jól hatottak; de vissza, a harang-képes versre már nem. Furcsa képződmény ez a remekműű éj-vers: már megtörtént a vers, miután terében bolygunk. A félmúlt állapot hű ábrázolása a tárgynak. Az újrakezdések forma szerint sem hoznak igazi újdonságot; jellemző, hogy ismétléssel is dolgozik a költő: „Téli éjszaka, Benne / mint külön kis téli éj, / egy tehervonat a síkságra ér.” Gondoljunk csak az *Eszmélet* tereire. A város peremén járunk már. Ahol a költő személyesen is megjelenik, és „mint birtokát / a tulajdonosa” méri a téli éjszakát. De ezt a színteret tökéletesen bemérte már a világméretű kép, az ég harangja és a föld nyelve; és a megfoghatatlanná változtatott foghatóság. Kevés nagy félhosszú verse van József Attilának, de ezek mind példaszerű csúcsteljesítmények.

A „TÖMEG” HANGZÁSVILÁGA

Az 1930 körüli gazdasági válság hatására Európa-szerte megerősödnek a forradalmi mozgalmak. 1930. szept. 1-én nálunk is hatalmas tömegmozdulásban nyilvánul meg a világszerte uralkodó feszültség. József Attila maga is részt vesz a tüntetésben, s ebből az élményből fakad *Tömeg* c. verse.

A *Tömeg* megjeleníti a tüntető tömeget, kifejezi nagyságát és kívánságait. Erőt sugárzó expresszionista vers ez. Bár a költő közvetlenül nem jeleníti meg magát a tüntető tömegben, érezzük jelenlétét, s vele való azonosulását.

Foglalkoztak a vers tartalmával és jellegével, utaltak élményi alapjára. Formai tényezői közül stílusáról írt kimerítő funkcionális módszerű tanulmányt R. Hutás Magdolna (*József Attila Tömeg c. verséről*. It. 1955. 182–186.) és verselését elemezte Szilágyi Péter (*József Attila időmértékes verselése*. Akad. Kiadó, 1971. 142–144.)

Az itt következő elemzés tárgya a vers hangzásvilága, pontosabban ennek két tényezője: hangzóssága és versformája. Hogy miért e kettő együtt? Egyrészt ők a hangzásvilág tényezői, másrészt a pusztán verstani elemzésnek is állandóan ki kell tekintenie a nyelvi kontextusra, ennek grammatikájára, stilisztikájára, de mint jelen esetben is, legalább akusztikai szférájára. Ezzel egyúttal annak a követelménynek is eleget tesz, hogy egyes formai eszközök vizsgálata csak a versegészben, egyéb művészi eszközök hálózatában, ezekre is figyelmet fordítva lehet eredményes.

Az elemzés *funkcionális jellegű* lesz, ez pedig azt jelenti, hogy tárgyat *a tartalom és a forma egységében*, a formai eszközöket tartalomkifejező funkciójuk szerint vizsgálja.

Az irodalomtudomány többféle funkciót különböztet meg, köztük a *strukturális* és az *expresszív* funkciót. Az előbbi az alkotóelemeknek a mű egészében betöltött szerepét, a többi elemhez való viszonyát, meglétének szükségességét jelenti. Az utóbbi a mű és az alkotóelemek kifejezőerejére és kifejezőértékére vonatkozik. Strukturális funkciója minden alkotóelemnek van, az expresszív funkció azonban nem minden esetben jelentkezik. Azt jelenti ez, hogy a versben *csomósodások*, *sűrűsödések* vannak, amelyek az expresszívitás szempontjából elsősorban hívják fel magukra a figyelmet.

A másik probléma a *metrum* (ideális, absztrahált versképlet) és a *ritmus* (az előbbi megvalósulása, konkretizálódása) viszonyára vonatkozik. Aszerint, hogy a konkrét ritmus milyen mértékben távolodik el a metrumtól, ill. van-e egyáltalában ilyen, a versformák különböző típusait különböztetjük meg. Van olyan, amelyben a ritmus közelebb áll a metrumhoz, ezt könnyen elvonhatjuk belőle. Ilyenek a görög lírai formák (alkaioszi, asklepiadészi, szapphói). A másik szélsőséges típus az előbbi, az ún. metrikus verssel szembeállítható nem metrikus vers. E típusú verseknél nem lehet valami ideális versképletet elvonni, amelyhez a ritmus végső soron igazodik. Az Ady-vers pl. annyiban áll közel ehhez a típushoz (de még nem azonos vele), hogy az állandó kereten

(szótagszám, rímképlet) belül metrikus következetességet nem találunk: az Ady-verset a metrikai sokszínűség jellemzi; a szaktudomány megállapítása szerint minden vers formája a verssel együtt születik. Németh László szavaival: „Ady a gondolat felől tör a lira csúcsaira.” Ennek pedig két következménye van: 1. verseit a gondolatidom szüli, 2. a versforma minden rezdülé-
tében pontosan követi a gondolat, az érzelem, a lelkiállapot kibontakozását és hullámzását. Ezzel nemcsak a tartalom és a forma tökéletes egységét való-
sította meg, hanem megtalálta az új, forradalmi mondanivalójának megfelelő új formát is.

Azért tértem ki Ady verselésére, mert a tipikus Ady-vers közel áll József Attila *Tömeg* c. versének versformájához, ha nem is azonos vele. Ezt is a metrikai sokszínűség jellemzi (jambikus, trochaikus, hangsúlyos ritmusú sorok, egy-egy daktilus, anapesztus).

Már-már szabad vers ez. Hogy végső soron mégsem minősül annak, oka a sűrű rimelés mellett (néhány kivétellel minden sora rimes) a fenti metrumoknak az egész versen végighúzódó jelenléte. A *Tömeg* tehát *nem metrikus* vers (erre utal sorainak különböző hosszúsága is), *közel áll a szabad vershez*. Szilágyi Péter szavaival: „A vers formai lényege: a perioditást elvető expresszionista szabad vers kereteibe kényszeríteni a hagyományos építésű egyes sorokat.” (*József Attila időmértékes verselése*. 69.)

Hogy József Attila ehhez a versformához eljuthasson, abban része volt annak, hogy már kellő gyakorlatra tett szert a szabad vers technikáiban. A nagy múltra visszatekintő szabad verset különösen az expresszionizmus kedvelte. Érthető ez: az érzelmekkel telítettség, az expresszivitás hangsúlyozottsága szétfeszítette a megszokott formákat, új kifejezési lehetőségeket kínál a költők, így József Attila számára is: szabadulást a zárt formák kényszeréből. „A szabad vers tehát arra szolgált József Attila költészetében, hogy felszabadítsa őt elődei irodalmának kötöttségei alól, eltéphesse magát az öncélú formai szépség bűvöletéből, kibővíthesse a költői nyelv szókincsét, és felbontva a hagyományos versmondattan szabályait, lehetőséget teremtsen egy tágabb gondolatmenetek kifejezésére alkalmasabb versmondattan kiépítésére.” – mutat rá Bóka László a kötetlenebb formák jelentőségére József Attila költészetében (*József Attila költői eszközei*. Válogatott tanulmányok. Magvető, 1966. 323.). Ez volt a jelentősége mintáinál, a belga Verhaerennél, az amerikai Walt Witmannál és Majakovszkijnál is.

De nem csupán fejlődéstörténeti és világirodalmi minták indokolják e már-már szabad vers jelenlétét, hanem a *Tömeg* jellege is: agitációs harc, a benne feszülő monumentális erő, rapszódikus jellege, mely mintegy szétfeszíti a zárt formát, és olyant hoz létre, amely lépésről lépésre követi a valóság ábrázolásának előrehaladását, a lélek rezdüléseit, egyszóval a tartalom kibontakozásának minden mozzanatát.

Az első három sor bejelenti a tömeg jöttét jelszavának kétszeri hangoztatásával:

Munkát! kenyeret!
Munkát! kenyeret!

Az éles metszettel kettéválasztott sor tagolásával, időértékével és hangfekvésével (két hosszú mélyhangú szótagot követ három magashangú rövid) ki-
válóan festi a messze ható ütemes felkiáltást.

Jön a tömeg, jön a tömeg!

Az ismétlésből fakadó ütemesség folytatását az alliterációk, különösen a *t* alliteráció teszi hangzóssá és hatásossá. A ritmikusan magasra szökő hanglejtés és a rímek magas fekvése szintén tényezője az „emelt hangú” felkiáltásnak.

A következő sor, a tömeg harcának ábrázolása, remekel a zeneiséggel ható festői erőben. Lássuk először a két első sort:

Mint a megriadt legyek
röpülnek róla a kövek.

Az egy mondatot magába foglaló két sor ritmusa trocheus, majd jambus. Az alliterációval is erősített trochaikus lüktetés után következő szökdelő jambusok nagyon jól érzékeltetik a röpülő kövek mozgását. Kemény harc ez! Ezt jelzik a jambikus sor pergő *r*-es alliterációi is. Az alliterációk kifejező hanghatása folytatódik a következő trochaikus sorokban is:

Szálló szikla, apró szikra,
mint ki a szemét kinyitja,

A kifejező trochaikus ritmust erősítő *sz* alliterációk azt emelik ki, hogy a *kő* most még csak apró szikrányian mutatja a tömeg erejét. A hasonlatot kitéjesítő következő jambusi sor frappánsan zárja mind ritmusával, mind hangzásával (*vasdorong!*) e szerkezeti egységet. A lezárást az is kifejezi, hogy az öt sorral feljebb intonált *tömeg* kulcsszó itt kapja meg rímfelelőjét:

ha vasdorong ütötte meg.

A következő nyolcsornyi egység a tömeg félelmetes nagyságának megjelenítése, de már utalással igényeire:

A tömeg
járó erdő rengeteg,
ha megáll, vér a gyökere.
Termőföld talpa, tenyere.
Száz ezer hegy a kenyere,
itala nem férne ködnek
s a ködök már hegyet fődnek,
a tömegnek nincs kenyere.

A részletet a külön sorral kiemelt kulcsszó nyitja meg, mely az előző sorra rímelve egyúttal össze is kapcsolja e két részt. Az utána következő sorok a *tömeg* fogalmát fejtik ki metaforák egymásutánjával, hogy aztán az egészet lezárja három sor után felcsendülő rímfelelőjével a súlyos kijelentést tartalmazó, *a tömegnek nincs kenyere* sor, melynek jambikus ritmusában a két lényeges fogalom (*tömegnek, kenyere*) nyer iktus és hangsúly egybeesésével kiemelést. Az egész részt jellemzi a tagoló ritmus (*járó / erdő / rengeteg . . . itala / nem férne / ködnek*) felerősödése, melyet csak itt-ott színez trocheus és jambus. Az éles metszetek tagoló ereje a kijelentés súlyát emeli ki. A kemény hangzós alliterációk (*termőföld talpa, tenyere*), a recsegő rímek (*gyökere, tenyere, kenyere* – az utóbbi kétszer is, nem ok nélkül), általában az

egész résznek érdes, kemény hangzása alkalmas a tömeg erejének, hatalmának kifejezésére. Külön ki kell emelni a részlet első két sorában (*A tömeg / járó erdő rengeteg*) a kulcsszóra válaszó második sor ritmusának expresszivitását: az iktus és a hangsúly egybeesésével kifejezővé váló trochaikus ritmus élességét.

A következő hét sor a tömeg mozgásának a biológia köréből vett metaforával és hasonlatokkal történő kifejezése:

Kenyértésztaként dobódik,
hánykolódik, dagasztódik
a tömeg.
Tömény össejt, puffeteg
tapogatóit kibontja,
nyúlik, válik amőbaként,
más dudorait bevonja.

Ebben a részben átveszi a vezető szerepet a hangsúlyos tagolás. A hasonlatul felvett kenyértészta, ill. a metaforaként szereplő össejt mozgását jól festi a ritmus, melyet a két első sorban egy-egy középrim is erősít (*dobódik / hánykolódik, dagasztódik*). A megint csak külön sorban kiemelt *a tömeg*-re felelő, három ütemre tagolt sor (*tömény / össejt / puffeteg*) éles ritmusával hangsúlyozza a metaforikus körülírást. Ismét mozgásimitáció van a részlet utolsó előtti rímtelen sorában: a hangsúlyos ritmust belső rímmel is kiemelő trocheusi lejtés (*nyúlik, válik*) színezi. A gyakori *t* hang (kétszer sor eleji alliteráció szerepében is) a részlet kemény hangzásának egyik tényezője.

A tömeg nagyságának és mozgásának érzékeltetése után kívánságait, követeléseit fejezi ki:

Világ, bekap a tömeg!
Felleget fú orrika,
odvas foga
bérkaszárnnyák görbe sora.
Kapkod, nyúl, ahová ér,
csűrért, gyárért, boglyáért,
hétórai munkáért,
a Göncölért, Fiastyúkért,
bővizű alföldi kútért –

A proletársorsot és a külváros világát is felvillantó részletben továbbra is uralkodik a tagoló ritmus, itt-ott azonban árnyalva trocheusokkal, egy sorban jambusokkal. Az első sor pregnáns tagolásával jól megfelel a nagy jelentőségű felkiáltásnak. A következő sorban az *f* hangzós alliteráció és a hangfestő *fú* bírnak expresszív funkcióval. A külváros világra utaló két sorban a *bérkaszárnnyákat* egy enjambement-nal hangsúlyozza. A proletariátusnak a mindenséget ostromló kívánságát tartalmazó sorok a felsorolásból fakadó pregnáns ritmussal fejezik ki a tartalmat. . . . *a Göncölért, Fiastyúkért* sor egy hatalmas fokozás csúcspontja. Súlyát azzal öregbíti a költő, hogy a hangsúlyos ritmust jambikusan megmértékeli. Az így előálló szimultán ritmus fokozott hatást tesz a verset hallgatóra vagy olvasóra. Külön figyelmet érdemel a szakasz rímelése. A már-már rideg (rímtelen) sornak ható s ezzel is kiemelt *Világ, bekap a tömeg!* sor után sűrűn rímelők következnek. A sok rim nyo-

matékos hangtani ismétlésből fakadó monotonijával szintén a követelések felsorolásának súlyát fokozza a költő.

Három sorban grammatikailag, birtokos személyraggal kifejezett azonosulás van a tömeggel. József Attila nemcsak bent van a tömegben, hanem családtagként együtt is érez vele:

Nyirkos, görbedő atyáim,
édes, sovány leánykáim
a tömeg.

Az érzelmi hevületet jól festi az éles, trochaikus ritmus. Azt, hogy a vers tárgya, lényege a tömeg, hangsúlyozottan érzékelteti a megint csak külön sorba írt szó.

A háromsornyi egységgel rím által (*tömeg – csövek*) összekapcsolt hét-soros rész a tüntetés megjelenítésének folytatása, de már úgy, hogy az elnyomó rendszer karhatalma is bent van a felkiáltó mondatos leírásban:

Körötte füstölgő csövek.
Folyót piszkál a szalmaszál, –
ni, kapja, viszi már az ár!
és sodorja a padokat,
a kiszniket, a kocsikat,
a csákókat, a lovakat,
a fölmutatott kardokat –

A felsorolásos ábrázolás hevét jól érzékelteti a gyakori iktus- és hangsúly-egybeeséssel (14 esetben!) erősen lüktető sodrúvá váló, poentirozott jambikus ritmus. Különösen figyelemre méltó e szempontból a felkiáltó mondatos sor: *ni, kapja, viszi már az ár!* E sor és a vele rímelő, öt megelőző expresszivitását a felkiáltást érzékeltető *á* hangok gyakorisága (*piszkál – szalmaszál, már – ár*) is fokozza.

Hat sor – mintegy összefoglaló tanulságul – a proletariátus lényegének (jelentőségének) megállapítása:

Óh!
Minden más hiábavaló,
az alku, az átok, a csönd, a szó!
Ő
az épület s az építő,
lenn alapkő és fönn erő,
a dolgozó, a tervező –

A részlet egy-egy külön sorba írt egytagú szó, egy indulatszó és egy személyes névmás tagolja két 3–3 soros egységre. A tagolás akusztikailag is tökéletes: az *Óh*-ra felelő két mélyhangú rímnek az *Ő* után következő két magashangú felel meg. A kettőt összefoglalja egy mélyhangú és egy magashangú szót tartalmazó hetedik sor: *a dolgozó, a tervező*. Más ritmikai jellegű akusztikai értékre is rá kell mutatnunk. Az *Óh!* után ritmikailag tagolatlan sorban a ritmushiányt nyomatékosító alliteráció pótolja. Az utána következő, expresszíven sodró ritmusú jambusi sorban van a vers egyetlen anapesztusa. Az

Ő-t követő jambusi sorban szintén iktus és hangsúly egybeesése emel ki két lényeges szót (az épület, s az építő). Ugyanez történik a részlet logikai és akusztikai zárósorában (a *dolgozó, a tervező*). A vers utolsó egysége az ellenállhatatlan hatalmú munkásságot és parasztságot éltető sor, majd az egészet frappánsan zárja le egy további harcra buzdító indulatszavas felszólítás:

Éljen a munkásság, parasztság,
nem fogja polgári ravaszság,
fölrúgja milliányi láb, –
hú! tömegek, tovább, tovább!

A fortissimós lezárás akusztikai tényezője a három első sor éles hangsúlyos ritmikai tagolása. Az elsőt az egyetlen daktilus és trocheusok színezik, s tesz a szimultán ritmussal még hatásosabbá. Az utolsó előtti jambusai alkalmasak a benne jelzett mondanivaló imitálására. Az utolsó sor ritmusát a verset lezáró szóismétlés erősíti. Itt is expresszív funkcióval bírnak az *á*-val kicsengő rímek, melyeket egy szóismétlésből fakadó belső rím told meg s tölti el energiával a mondanivalót lezáró utolsó szót: *tovább, tovább* – nincs vége még a harcnak!

*

Láttuk, e pártos vers célja a tüntető tömeg ábrázolásával a meggyőzés, a harcra való buzdítás. Olyan vers alkalmas leginkább erre, amely a stilisztikai díszet a minimálisra redukálja, a zárt feszességet feloldó ritmusával pedig a tartalom érvényesülésének leginkább teret képes adni. Olyan verset teremt a költő, mely a szó szoros értelmében véve a tartalom felől születik, ennek minden mozzanatát finom műszerként jelzi, s ezzel az agitativ szándék minél teljesebb érvényesülését biztosítja. Ez természetesen nem áll ellentétben sem a versforma művészi jellegével, sem pedig a hangzósság művészi expresszivitásával. Az előbbi oldottságában is, az utóbbi pedig kemény, érdes jellegével is hiven szolgálja a tartalom kifejezését. Ez pedig a művészi érték kritériuma. A *Tömeg* ebből a szempontból is jelentős verse a költőnek. Ha nem is jelenti alkotóművészetének csúcsát, azonban egyenes út vezet tőle az olyan nagy, művészi verskompozíciókhoz, mint a *Külvárosi éj*, a *Téli éjszaka*, az *Elégia*, az *Óda* és *A Dunánál*.

*Alkalmi vers József Attila
hetvenötödik születésnapjára*

1

*Tudom, uram, hogy figyel engem,
főlöleges hát hazudoznom,
verset írok, hogy ünnepeljem,
mintha nem volna semmi dolgom,*

*mintha ülnénk a Duna-parton,
ugyanabban a történetben,
s jönne az a szép régi asszony,
hogy lássuk egymást mind a ketten,*

*holott, uram, ön mint az isten,
mozdulatlanul áll a gangon,
ideje van, hogy ítélkezzen,
golyó, amit lyukba gurítson,*

*de egyetlen báránya sincsen,
akit helyettem fölláldozzon.*

2

*Kotyogok, mint elhagyott csolnak,
hiszen „úgy is” apám lehetne,
apám meg önné lesz maholnap,
és áll a világ megint egybe,*

*fiam, aki maga is egyke,
talán több lovon lovagolhat,
s megérkezik a történetbe,
mint önbe az az első csillag,*

*habár most tél van, bevonultak
a csillagok a hóésésbe,
forognak látható hatalmak,
és drága kincs az ön reménye,*

*a legnagyobb, mit apa adhat
ráadásul a szép mesére.*

3

*Anyámmal egy napon születtek,
 anyám kilencszáztizenhatban,
 „így is” része a történetnek,
 sétálgatok az ünnepnapban,*

*jáspiskorona kobakomban,
 és mintha azt az első verset
 írnám, amit ön tizenhatban,
 vagyok megint őszinte gyermek,*

*és anyám, aki hatvannégy lett,
 azt mondja, nem élt soha jobban,
 csak azt szeretné még, a kuglert,
 ami naponta távolabb van,*

*s mint akit a mindenség vert meg,
 sírok egy törött kirakatban.*

4

*Míg idenéz hamvadt hajamra,
 kialszanak a kartotékok,
 de mintha öröklét havazna,
 kés marad bennem, ami kés volt,*

*s úgy szelem át a szakadékot,
 mint föld felé zuhanó alma,
 akinek az utolsó légyott
 a történet legszebb kalandja,*

*hisz akaratlan visszaadja
 a cím nélküli borítékot,
 készül az új születésnapra,
 mert tolytatni kell, ami szép volt.*

*és úgy ragyog rá az ön arca,
 mint tükörré az esti égbolt.*

ECK IMRE VILÁGKÉPE

– A Pécsi Balett jubileumára –

Az évfordulók nem szükségszerű határállomások, mivel valamennyien a tízes számrendszer következményei, ha más rendszert használnánk, máskorra tűznénk ki az ünneplés ditermát. De ha már valóban húszéves lett a Pécsi Balett, beszéljünk ismét róla.

Nem a mindenáron újat mondás szándékával. Az újat nem kell misztifikálni, a legtöbb esetben nem arra van szükség, hogy valami csodálatosan új dolgot mondjunk, elegendő, ha a megfelelő időben és a megfelelő helyen, de következetesen mondjuk a régit, különösen ha igazsága feledésbe merült. Igazán újat mondani még egy jelentős gondolkozónak vagy művésznek is csak néhányszor adatik az életben, az időpontot tehát jól meg kell választani.

Mindez a Pécsi Balettre és Eck Imrére is vonatkozik. Ők megragadták azt a lehetőséget, hogy újat mondjanak, újat adjanak. Nem is egyszer történt ez meg, amikor megérették a feltételei, többször is gyökeresen megújultak, mondanivalóban, megformálásban egyaránt. Legutóbb például a Verdi Requiem színpadravitelével.

A művészet fejlődése olyan, mint minden másé: felhalmozás nélkül nincsen előrelépés. Akárha a legnagyobbakat nézzük: Beethovent, Bartókot, megtaláljuk a felhalmozásnak ezeket a szakaszait. Már más alkalommal is szóvá tettem, ne várjuk akkor a mi mai művészeinktől, hogy ők szüntelenül, minden évben „fejlődjenek”, s mindig újabb művet, új műfajt, stílust, irányzatot teremtsenek. Ha ugyanis érdemleges mondanivalójuk van, azt nem lehet egyetlenegyszerre elpuffantani, ezért az a kötelességük, hogy *mondják a magukét*, álljanak ki újra és újra, a lehető legmagasabb színvonalon saját mondanivalójukért.

Eck és a Pécsi Balett mindig is ezt tette s ezért tartom munkájukat művészi és etikai szempontból egyaránt magasrendűnek.

Művészi mondanivalóról beszélek. A táncosok ezt nem mindig értették, mint ahogy más ágazatok képviselői is gyakran és kényszerűen zárkóznak szűkebben vett szakmai problémáik büvkörébe. A mozgás művészetének bezárkózását évszázados „alávetettsége” is fokozza: nem tekintették „igazi” művészetnek, hanem egyfajta szórakoztatásnak. Ha mégis igazi művészi koncepció jelent meg a táncban, gyakran csak mintegy álrühában.

Eck fellépésének jelentősége a tánc magyarországi fejlődésében minde nélkülött az, hogy ezt a hamis ellentmondást, rossz alávetettséget egyszerűen félretolta. Nem irt kiáltványokat a tánc egyenjogúságáról (mint az az európai táncművészetben egyidőben divat volt), hanem magától értetődően tekintette egyenrangúnak, a művészi kifejezés egyik eszközének. A táncművészetnek ez az emancipációja Magyarországon az ő nevéhez fűződik. Ha áttekintjük hazai tánc történetünket, ezt kell vallanunk, s ez már önmagában is jelentőséget ad fellépésének.

Mondanivalójának lényegét keresve Eck *világképét* kell középpontba állítanunk. A világkép véleményem szerint amúgy is centrális kategóriája a műalkotás tartalmának, alapvetőbb a világnézetnél is (ez utóbbi úgy viszonyul a világképhez, mint emelet, mint „felépítmény” az alapjához). Elkülönülésük annak az időnek a terméke, amikor létrejött a modern, sokoldalúan bonyolult és áttételes gazdasági-társadalmi szervezet, amit mind közönségesen kapitalizmusnak nevezünk. Ez a társadalmi szervezet másfajta gondolkodást, magatartást tesz szükségessé, mint a kapitalizmus előtti állapot, ha valaki át akarja látni törvényeit és tudatosan akar cselekedni benne, eszerint kell látnia és megismernie a világot. A művészet ebben tud segíteni, olyan árnyalt és reális világképet nyújtva, amely lehetővé teszi a tájékozódást. De fennáll az az alternatíva is, hogy ellenkezőleg: olyan leegyszerűsített, „fekete-fehér” világképet nyújtson, amely csak hamis tudattal tudja biztosítani a világ értelmezését.

A táncművészet, és különösképpen a balett, sokszor képviselte ezt a második alternatívát, egy leegyszerűsített és gyakran híg álomvilággal helyettesítve a valóságot. Eck azonban ezen a téren is túllépte a Rubicont: művészete mindig a világ való viszonyainak képét nyújtja. Nem valamilyen külsőleges látszat-realizmus szellemében, hanem a belső összefüggések jegyében.

Milyen hát Eck „világa”? Két vonását emelem ki: az emberi viszonyokhoz való hűségét és dialektikáját.

Az első azt is jelenti, hogy a tánc, maga a mozdulat, külső elemek nélkül elsősorban az ember közvetlen emberi viszonyait tudja kifejezni, ábrázolni, bemutatni. Amint a régiek mondták, a tánc ki tudja fejezni azt, hogy „szeretlek”, de azt nem, hogy „péntek van”. És Eck mindig az emberi viszonyok bemutatásának volt a költője. Nem egyszerűen az érzelmeké, nemcsak róluk van itt szó, a viszonyok eszmei-értelmi természetűek is lehetnek. Akik hozzászoktak a külső cselekményhez, sokszor elvontnak, sőt érthetetlennek találják műveit, mert mindenáron irodalmias fogódzót keresnek, holott gazdag és sokoldalú a belső cselekményük, a magatartásformák változása. Mert Eck Imre azáltal művész és nemcsak balettmester, mert jól ismeri az emberi kapcsolatokat, és mindig van róluk mondanivalója. Balettjeiben a legkisebb gesztussal is erről árul el valamit.

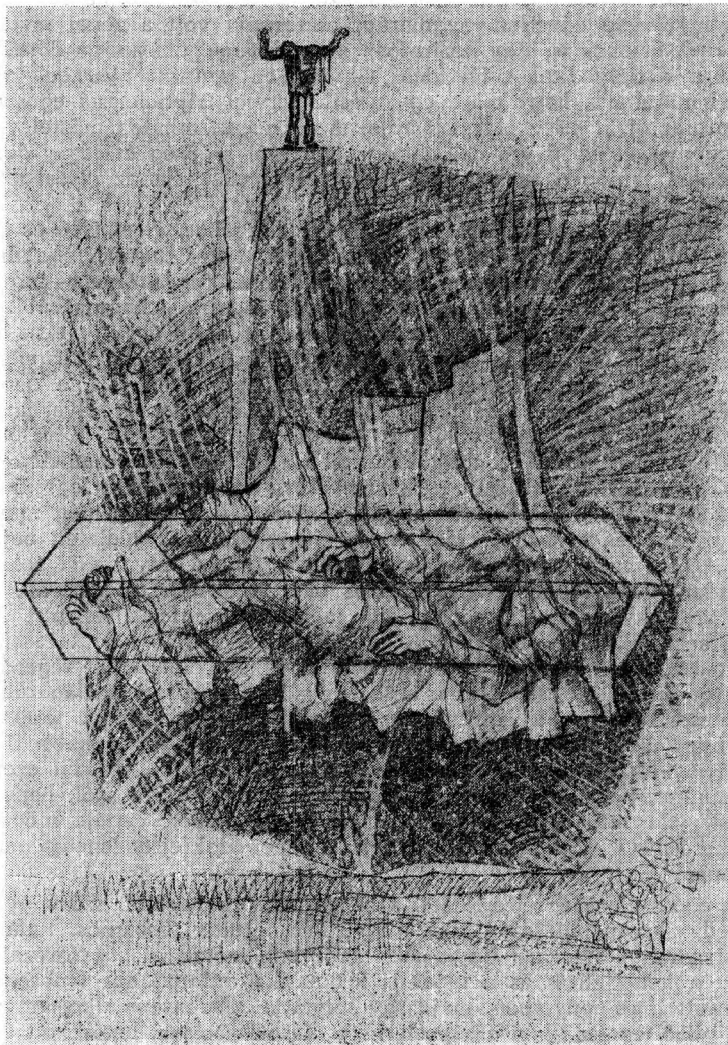
Itt érkezünk el művészetének másik jellemző vonásához, a dialektikához. Ezen azt értem, hogy ábrázolásmódja sohasem merev, fekete-fehér, az embert mindig mozgásában mutatja be, ami az egyik pillanatban még így van, nem érvényes már a másokban, de ugyanabban a pillanatban is többarcú, többféle lehetőséget, alternatívát rejt magában.

Újabb nehézség azok számára, akik úgy érzik, „nem értik” Eck műveit. Nem elég, hogy nincs külső cselekményük, a belső történetben is olyan dolgok játszódnak le, amiket nem könnyű követni. Pedig a dolgoknak ez a szüntelen egymásba alakulása, a jónak rosszba, a rossznak jóba fordulása, a lassú átalakulások és a gyors forradalmak egymásba folyó változása nem Eck Imre különleges perverziója, hanem az élet törvénye, s ő nem pusztán véletlenségből, hanem mintegy mementóként mutatja fel azt a törvényt. Ez világképének lényege, mivelhogy ez minden korszerű világkép elidegeníthetetlen része.

Amikor tehát Eck Imre „mondja a magáét”, a világnak ezt a képét állítja elének, s – világnézetét is magában foglalóan – azt mondja nekünk: „Hagyjatok fel minden illúzióval, amely elképzelhetőnek tartja egy pofon-

egyszerűvé szűkített világ valóságos vagy tudati felépítését. Vegyék a dolgokat és az emberi viszonyokat úgy tudomásul, ahogy vannak – ha ezt teszik, ki fog derülni, hogy nincsenek ellentetekre. Tanuljatok meg ebben a világában élni és cselekedni.”

Azért tartom Eck Imrét izig-vérig *mai művésznek*, mert ezt mondja nekünk, s azért tartom *nagy művésznek*, mert a legmagasabb színvonalon mondja, s ezáltal úgy mondja, hogy mindig érdemes rá odafigyelni.



ZENÉBEN BUJDOSÓ

Tudatosság és spontaneitás Bartók világában

Bartók elmélyedő, értelmet megmozgató és mégis szívhez szóló zenéjét hallgatva nemcsak érezzük mondanivalójának súlyát, hanem tudjuk is, hogy komoly dolgokról, az élet alapvető kérdéseiről van szó. Bartók számára nem csupán a teljesértékű kommunikáció egyetlen megmaradt csatornája volt a zenei megnyilvánulás, hanem életének értelme is. Egy kéziratban maradt versében, amit valószínűleg abból a célból írt a Kodály által a felvidéki Ghymes-en gyűjtött „Virágok vetélkedése” című népdal mintájára, hogy majd egy másik verssel triptichonná egészítse ki vele a Cantata profana-t, a műves életnek adja az elsőséget, minden másfélével szemben. Napkelet, napnyugat és fényes dél országa egyaránt szépség és jószág dolgában verseng egymással, „minden ország ura” azonban annak adja az elsőséget, aki megmutatja, hogy szebbet teremt.

Tudományos tevékenységének, finom megfigyelésekre, elemzésre és összegezésre való hajlamának ismeretében joggal elvárhatnánk, hogy Bartók fogalmi támpontokat is adjon a teremtés aktusának és a természeténél fogva érzelmi-indulati szférában megvalósuló, sokféle értelmezést megengedő, fogalmi szempontból lebegő zene-műveknek az értelmezéséhez. Ilyen kommentárral azonban éppúgy nem szolgál Bartók, mint ahogyan tudományos munkásságában is személytelenül tárgyilagos és tartózkodó marad. Műveinek lényegéről, teremtésük mozgatóerőiről, a bennük kifejezett jelentésről nem beszélt, csupán egyes részletkérdésekről olvashatunk elszórt nyilatkozatokat. Életének nem volt más kisugárzása, mint ami műveiben összpontosul. Személyes érintkezésben, zongoratanításban, tudományos munkában és előadó-művészként egyaránt szigorú önfegyellemmel korlátozta magát a legszükségesebb és csupán az adott tárgyhoz tartozó közlendőkre. Zenéjében szólal meg minden személyes élménye, minden vívódása, minden mélysége, a létezés végleteit bejáró minden gondolata. Alkotó tevékenységére a fegyelmes élet és a műves élet feszültsége jellemző. Minden megnyilvánulása folyamatos tudatos ellenőrzés alatt áll, csak az jelenik meg, ami egyszerűen és élményeitől mentesen megfogalmazható. Kivétel csupán zenéje, ami vakító fénynyalábként tör elő, a fénynyaláb keletkezésének és szerkezetének taglalásától azonban már elzárkózik. Élményeinek mélységéről, hevületének hőfokáról pontos jelzést kapunk, de a hangzó zene harmóniavilágáról, formájáról és egyéb mesterségbeli jelentéshordozó sajátosságairól alig kapunk több információt Bartóktól, mint élete egyéb vonatkozásában. Művészete ezért inkább titok kútfeje, mint reveláció, inkább indulás, mint megérkezés. Előlegeznünk kell ezen a ponton azt a sejtésünket, hogy nem azért titok kútfeje, mert titokról szól, hanem mert súlyos, komoly, alapvető titok szólal meg benne. Zenéjében, zenéje mögött magát a titkot kell keresnünk, először azonban mégis a zenei titokfejtés lehetőségét kell szemügyre vennünk.

Bartók egész életében elzárkózott a zeneszerzés-tanításától, szórványos nyilatkozataiban pedig komponálásmódjának alapvetően intuitív, ösztönös, tudattalan jellegét hangsúlyozta. A Harvard Egyetemen 1943-ban tartott előadássorozatában leszögezte, hogy a bimodalitás és a modális kromatika tudattalanul (subconsciently) és ösztönösen jött létre műveiben, majd így folytatta: „Sohasem alkottam előre új elméleteket, gyűlöltem az ilyen elképzeléseket. Természetesen, határozott érzésem volt bizonyos követendő irányokról, de munka közben nem törődtem azokkal a megnevezésekkel, amiket alkalmazni lehetne ezekre az irányokra, vagy forrásaikra. Ez

az attitűd nem jelenti, hogy ... szilárd tervek és elegendő kontroll nélkül komponáltam. A tervek az új mű többé vagy kevésbé ösztönösen érzett szellemére és technikai problémáira (pl. a mű szelleméből következő formális szerkezetre) vonatkoztak, de sohasem érdekeltek az írni szándékozott művekre alkalmazandó általános elméletek". Az intuíció, az „öztön és érzékenység" elsődleges szerepét hangsúlyozta egyik Denijs Dille-nek adott interjú-jában is, kiemelve a harmóniak és a formálás terén jelentős racionális munkát. Bár soha nem dolgozott előre meghatározott szabályok szerint, elismerte, hogy utólag kihámozódnak szabályok a kompozícióból. Ezt a tényt a Harvard-előadásokban is említette, de a kihámozódó szabályoknál ekkor, élete alkonyán is többre tartotta a friss invenciót. „Most, hogy művem legnagyobb részét már megírtam, bizonyos általános tendenciák megjelennek – általános formulák, amikből elméleteket lehet levezetni. De éppen most is előnyben részesíteném új utak és eszközök keresését teóriák levezetése helyett".

Ezekben a nyilatkozatokban a diszkurzív, fogalmi kifejtés háttérbe szorítása, sőt, megvetése mutatja be új oldaláról Bartókot. Ő aki annyira kinosan vigyázott a pontos és tárgyilagos megfogalmazásra, alkotás során nem törődik az érzése, ösztöne szerint követett irányok és források megnevezésével sem. A diszkurzív kifejtéstől való idegenkedése és az intuitív, érzelmi szférába merülés éppen ellentétesnek látszik azzal a beállítódással, amit személyes, nyilvános és tudományos viselkedésében megismertünk, de rokon a népzene természetességéhez való vonzódással. Különösen feltűnő a tudattalan, ösztönös tevékenység elsődleges szerepének kinyilvánítása. Ez a tudattalanra hagyatkozás új megvilágításba helyezi munkásságában élmény és mű viszonyát. Nagy válsága idején Bartók belátta, hogy alkotása milyen nagy mértékben függ élményeinek minőségétől. Látszólag állást foglalt ezzel a korunk emberét olyannyira foglalkoztató átélés – kifejezés, élmény – ábrázolás, érzélem – ráció dilemmákban. A ténymegállapítást azonban nem követi fogalmi tisztázás, mint amilyenre Thomas Mann tett kísérletet a Tonio Kröger novellában, hanem a megoldás egy életre elodázódik. Pontosabban szólva, az elodázódás egyfelől az élményeknek való kiszolgáltatottság, másfelől az élmények sodrárt racionális mederbe terelő megragadás, kifejezés, ábrázolás újra és újra meglevenedő ellentétét jelenti. Bartók munkabeosztása – hallgatás oktatási évadban, majd a nyári pihenő második felében rendkívül gyors tempójú komponálás – az ösztönös erővel folytatott hosszú, néma harcot, majd a rövid csatanyeres idejét jelzi, hogy azután kezdődjön az egész folyamat előlről.

Súlyos fiatalkori válságának kérdéseiről, a lét-kérdésekről alig hallunk későbbi életében. Nagyon valószínű, hogy ezek a gyötrő, és meg nem oldott, hanem fluktuáló ellentétekkel terhes kérdések adják az ösztönös energiát, a tudattalan impulzust és az intuitív célzatosságot alkotó tevékenységében. Életének egyéb területén elzárkózik ezektől a kérdésektől és arra szorítkozik, ami az adott, kéznél lévő tárgyra tartozik. Viselkedése azért igazodik szigorú ésszerű szabályokhoz. Művészetében viszont, ami annakidején egyedüli vigasztalásnak tűnt számára, újra és újra szabadjára engedi – miként is tehetne mást? – a lét-kérdések démonait, újra és újra kísérletet téve megszelídítésükre, vagy legalább megszólaltatásukra. A Tonio Kröger-probléma merőben új formája ez: a művész, az ember nem helyezkedhet élményein kívül, érzéseiből kiemelkedve nem talál fogózót a hűvös értelem elveiben és kritikus mérlegelésben, hanem a ráció és az ábrázolás egyaránt sodródik az élmények árjában, mert az élmények olyan távlatot fedtek fel – mint a megborzongató Végtelen – ami ésszel már nem uralható és művészileg már alig érzékelhető.

Talán tényleg sohasem fogalmazta meg magában, hogy műveinek tudattalan forrása egzisztenciális válságának abból a barlangtavából táplálkozik, amelyek a fegyelmes élet hegyvonulatának mélyében rejtőznek. Talán sokkal többet tudott a műveiből utólag kihámozódó szabályokról és többet használt fel ezekből komponálás közben, mint amennyit tartózkodó modorában elmondott. Mindezek és a hasonló talányok kevésbé lennének izgatóak, ha nem olyan korban élt volna, amelyekben a gondolati megragadás, az irányzat-keresés, a művészet ideológiai funkciójának hangsúlyozása uralkodó követelmény. A futurizmus, az expresszionizmus, a szürrealizmus

és sok más képzőművészeti stílus átfogó világszemlélet igényével proklamálta magát és hasonló tendenciák figyelhetők meg korunk legtöbb művészet-irányzatában. Schönberg és Hindemith saját maga fejlesztette összhangzattanná harmóniai felfogását és leleményeit. Sztravinszkij „Zenei poétikát” írt és írásaiban, nyilatkozataiban éppoly bőven foglalkozott saját zenéjének és általában a zenének az esztétikai és filozófiai kérdéseivel, mint sok jelentős kortársa. Schönberg és a dodekafónia körül széles körű ideológiai-filozófiai vita bontakozott ki. Th. Wiesengrund-Adorno a modern zene filozófiája kidolgozásának igényével foglalt állást Schönberg mellett ebben a polémiában, amiben a Bartók-kérdés egyre nagyobb súllyal szerepelt.

Bartók azonban hallgatott, vagy néhány általánosságot mondott, vagy inkább technikai, mesterségbeli részletkérdéseknél maradt. Egyfelől a kortárs művészeknek ezt a világszemlélet, ideológia kialakítására tett már-már görcsös erőfeszítéseit nézve, másfelől Bartók eredeti módon felzaklató és állásfoglalásra készítő zenéjét hallgatva kihívásnak kell tekintenünk hallgatását, látszólagos filozófiai igénytelenségét. Nem gondolhatunk mást, mint hogy alkalmatlannak tartotta az elmélkedést és az elméleteket a végső kérdések megközelítésére és ezért mondott le arról, hogy művészetének apologetájává legyen, értelmezőjévé váljék és világnézeté kerekítse ki a benne megszólaló életérzést. Elmélkedéstől és elméletektől való elzárkózása visszautal magára a zeneműre és még határozottabban emeli ki ennek mondandóját. A szarvassá változott, természet kebelébe visszatérő fiúk, akik nem lépnek többé tűzhely hamujába, bizonyára létproblémákon sem rágódnak, megnevezésekkel sem törődnek, fogalmi kifejezéssel sem bajlódnak és vitába sem bonyolódnak – csupán az emberi világban maradó apjuk felvilágosítása kedvéért és az ábrázolás javára, a Cantata fiktív műfaji törvényei szerint kényszerülnek még egyszer, utoljára arra, hogy a fogalmi világtól való elszakadásukat, sok negatív meghatározottságukat (mi mindent nem tesznek többé), fogalmi nyelven fejezzék ki. Azt a világot, azt az ellentmondásokkal terhes természetet, ahová megtérnek, szó nem érheti, már csak a zene érzékelteti.

Bartók így marad következetes önmagához a diszkurzív kifejezést, fogalmi beszédet illető beállítódásának ellentmondásossága dacára. Személyes érintkezéseiben, nyilvános viselkedésében a lehető legkisebbre csökkenti metakommunikációs felületét a száraz racionális közlés kedvéért. A tárgyilagos pontosság érdekében tudományos vizsgálódásaiban is lemond mindannak megvitatásáról, ami nem igazolható közvetlenül a tapasztalati anyaggal. Ezekben a vonatkozásokban a személyes élményt, az érzelmi hátteret, a mögöttes irányulást, általában az egyedi világ összes nem-diszkurzív tartományát szorítja vissza az ésszerű viszonyulás és kifejezés egyeduralmát megvalósítva. Művészetével kapcsolatban látszólag ellentétes úton jár, amikor a fogalmi kifejezéstől zárkózik el. Valójában azonban ugyanúgy mögöttes világot rejt, óvja, hangsúlyozza így, – még mások zenéjének hallgatásakor is bántotta a „meztelen” kifejezés, – mint ahogyan egyébként a fogalmi megnyilvánulásokra való korlátozódással teszi, mert művészetéről szólva már a mögöttes világ lenne a kifejtés tárgya. Zenéjének értelmezésekor az a benső világ lenne a fogalmi elemzés témája, amit személyes viselkedésében és tudományos vizsgálódásaiban éppen a tárgynál maradó fogalmi elemzés rejt el. A közlés demarkációs vonala mindig ugyanott húzódik a bensőséges világ és a külsőlegesen nyilvános világ között, csak hogy benső világát kifejezve elutasítja azt a diszkurzív kommunikációt, amit köznapi és tudományos szerepében éppen benső világának megközelíthetetlenségét hangsúlyozva gyakorol. Ahogy a köznapi és a tudományos szituációt a művészet szituációja váltja fel, megváltozik a racionális gondolkodás hatósugara és funkciója: nemcsak adottságokat, hanem transzcendentális összefüggéseket is meg kellene világítani. A transzcendencia mindenekelőtt az élet értelmének kérdését, az idea problémáját, a világ végtelenségét jelenti Bartók számára, aki válasz és megoldás híján vállalta mégis nagy válsága idején az életet. Zenéjében kifejezi válasz- és megoldás-nélküliségének helyzetét, filozófikus fejtegetésre azonban éppen a megoldás, tisztázás híján nem vállalkozik. Ilymódon a diszkurzív kommunikáció és a tudományos kifejtés védi köznapi és empirikus szituációkban ugyanazt a gyámoltalan, mert

enyhületet, megoldást nem nyújtó mögöttséget, amelyik éppen megoldás híján forrong, kavarog és ezért alkalmatlan a józan, ésszerű kifejtésre. Bartók kétirányú, művészi és tudományos alkotó tevékenységének vonatkozásában a népzene iránti érdeklődés polarizálódása szemléletesen mutatja ezeket a viszonyokat. A népzene gyűjtése és rendszerezése a tudomány területén, a népzene dallam- és ezzel kapcsolatos harmóniavilága, ritmikája, valamint formavilága a komponálás technikájának terén egyaránt racionálisan felfejthető héjként rejt magába a népzeneből merített természetelvűséget és érzelmeket, otthonosságot, ami az ösztönös intuitív inspirációban megfogalva mögöttes jelentéssé válik és szavakban kifejezhetően csak utalásszerűen és ellentmondásosan jelentkezik.

Saját zenéjéről szólva Bartók mindig hangsúlyozta a népzene, parasztszene inspiráló és példát mutató jelentőségét, de általában az empirikus leírás szintjén, a diszkurzív héjnél maradt. Átfogó, mélyebb összefüggéseket a népzene természetelvűsége, egyszerűsége, tömörsége, tárgyilagossága, dallamainak klasszikus világossága, tökéletes megformáltsága hangsúlyozásakor villant fel. Azt a sajátos jelentést azonban, amire a népzene természeti világa zenéjében szert tesz, csak a külső megfigyelő, a hallgató veszi észre. Újfalussy József figyelte meg, hogy a hagyományos európai hangrend oldó és a népzenei gondolkodásmód kötő törekvéseinek új, eredeti, bartóki szintézisében, amit a Kékszakállú herceg vára képvisel, az emberi magány azonosul a népzenevel. A természetes, állandó, békés otthonosságot őrző, férfias népzenei világnál, amiben zártak, kimértek, céltudatosak, befejezettek a mozdulatok, áll szemben az önmagát felemészítő akarás, megszenvedtető törekvés, megtestesült bizonytalanság női világa. A két világ egymásra van utalva, az ellentétek egységeként léteznek. A női princípium annak a korválságnak a kifejezője itt, amivel Bartók már személyes válságát megelőzően találkozott Nietzsche, Wagner és R. Strauss tanulmányozása során: a társadalom, a kultúra válságában a befelé forduló tépelődést, a végletes individualizmust, a szélsőségesen szubjektív viszonyulásokat jelzi. Ebben a világban egyre inkább magányába bonyolódik az ember, amabban a világban egyre inkább magányára kárhózdik. Kékszakállú alakjában áthatolhatatlan rejteyként szegül szembe a női princípium világával a népzenei világ. Ahogyan elkezdődik a játék és ahogyan bezárul a hetedik ajtó, súlyosan komor pentaton motívum utal a rejtelemre, aminek csak futó tükröződése az általa közrefogott színpadi játék. Kékszakállú eltűnne, semmibe veszne, ha nem éltetné az a mögöttség, amit a népzene világából merít – de ez a mögöttség is rejtelmes marad. Nem a népzenei világ közösségi szelleme, vitalitása érvényesül benne, hanem paradox módon, Bartók világának törvényszerűségei szerint, a személyes lét diszkurzív héj által védett benső világába szüremlik a népzene félelmetesebb magány titkául, mint amelyikbe a civilizatórikus válság embere bonyolódik.

A technikai részleteket tekintve Bartók a tonális gondolkodás és a harmóniaképzés megújításában tartotta különösen jelentősnek a népzene hatását. A szeptimát a népzenei indításra alkalmazta konszonánsként, a tritonust, a régiiek által diabolikusnak tartott, oktávát felező bővített kvartot pedig éppúgy népdal-példák alapján használta sűrűn és természetes módon, mint ahogyan a kvartakkordok használatára is a népzene ösztönözte. Ezek és más hasonló impulzusok, pl. az egyházi, ógörög és pentaton hangnemek, változatos és szabadon alakított ritmusképletek „megbecsülhetetlen ösztökélő erőt és segítséget” nyújtottak az utóromantikus zenével, a XIX. századdal való teljes szembeforduláshoz, ami a XX. század elején sürgető követelmény, fordulópont volt a zene történetében. Mint önéletrajzában írta, a parasztszene megismerése azért volt rendkívül fontos számára, „mert lehetővé tette, hogy az egyeduralkodó dúr és moll rendszer alól teljesen” felszabaduljon. A maga részéről elsősorban ezeknek a hatásoknak tudta be, hogy a tizenkétfokú hangrendszer minden hangját szabadon és önállóan alkalmazta.

Másfelől kifejezőeszközeinek felszabadításához, gazdagodásához és egy új kompozíciós technika kidolgozásához a műzene hagyományainak és vívmányainak átvételével és továbbfejlesztésével is eljutott. A Harvard-előadásokban nagyon határozottan leszögezte és példákkal illusztrálta, hogy a revolúció a zenében is evolúció

révén valósul meg. A dodekafóniához, pontosabban a Schönberg-iskolához való viszonyában jól megfigyelhető a fejlődés és a forradalmi változás dialektikája. Eleinte, az első világháború éveig Bartók Schönberg-től függetlenül járt a tonális felbontásának útján. Miután megismerkedett Schönberg elméletével és műveivel, tudatosan is törekedett több eredményének felhasználására és döntenie kellett arról, hogy mennyire végletesen viszi végbe saját művészetében a dodekafónia forradalmát. A húszas évek végétől világosan kirajzolódik zenéjében a sajátos szintézis, a tonális elv megőrzése a tonális felbomlasztásában. Írásaiban részint az atonalitás híveivel szembeni polémiaként, részint a népzene tonális bázisára való hivatkozásként ad hangot eme szintetizáló törekvésének. Egy időben úgy gondolta, írta 1928-ban, hogy csatlakozni fog az atonalis iskolához. „De ellenhatás váltódott ki bennem – folytatja nyilatkozatát – éspedig oly erővel, hogy zeném sokkal határozottabban tonális lett mint valaha”. Saját tonális-elvűségét a népzenei alapozottsággal indokolja, az újfajta hangnemi építkezést azonban, aminek lehetőségeit még korántsem tekinti kimerítettnek, annyira szélesen és szabadon értelmezi, hogy végső soron még Schönberg kompozícióitól is megtagadja a teljes atonalitást.

Népzenei inspiráció, műzenei hagyomány és forradalmi újszerűség egymás ellentétéként, de egymás hatását is erősítve fonódik össze Bartók művészetében. Ezek az összefüggések fontosak és sok mindent megvilágítanak, Bartók művészetének lényegéből azonban mégis keveset tárnak fel. Jól érzékelteti a mélyebbre hatolás szükségességét az a tény, hogy bármelyik összefüggést követjük is, a kiindulópont ellentétéhez érkezünk el anélkül, hogy az ellentétek egysége, értelme világossá válna. A hagyományos tonális felbomlik ugyan, mégis találkozunk hagyományos dur és moll akkordokkal és vonzásokkal is, a dodekafóniát elveti ugyan, de tizenkét-hangú „Reihe” kiemelt helyen (pl. Hegedűverseny) is előfordul.

Ezeknek a példáknak a szaporítása helyett a népzenei ihletettséget vizsgáljuk meg közelebről, mert ezen a téren Bartók saját véleményeit követhetjük. Bartók három fokozatot különböztetett meg a parasztzene műzenére gyakorolt hatásában. Legegyszerűbb formában a népdalt minden változtatás nélkül, vagy csak alig variálva látják el kísérettel, esetleg elő- és utójátékkal. Bartók ide sorolja Bach korál-feldolgozásait, majd – a modern gyakorlatra térve – kijelenti: „Bármilyen furcsán hangzik is...: minél primitívebb egy dallam, annál különösebb harmonizálást, illetve kíséretet kaphat”. Aki tud élni a dallamok által felkínált szabadsággal, az polytonalitást valósít meg a kíséretben, új, merész harmóniakat hall ki a dallamokból. Második felhasználási formaként tárgyalja a paraszt-dallam imitációk kitalálását, harmadik fokozatnak pedig azt a komponálási módot tekinti, amelyik szerint a paraszti zenei kifejezőmódot anyanyelveként beszélő zeneszerző dolgozik. Sok eredeti műve alapján ebbe a kategóriába sorolta sajátmagát. Denijs Dillenek egyik alkalommal meglepő módon így nyilatkozott: „Az én vonósnégyeseim dallamvilága lényegében nem különbözik a népdalokétól, csak épp a foglalatuk szigorúbb... A vosósnégyesekben végletesen sűríték”.

Nyilvánvaló, hogy zenéjének specifikuma azon az alig belátható távon keletkezik, amelyik a népzene átvételétől a népzene máris egyáltalán nem hasonlító, csak a szerző véleménye szerint „lényegesen nem különböző” vonósnégyesekig terjed. A dallamátvétel esetében a feldolgozás rendkívül nagy szabadsága jelzi a zeneszerző sajátos világának érvényesülési lehetőségét. A dallam még csak a zenemű elő-alakjaként szerepel. A művészen múlik, hogy miként struktúrálja ezt az anyagot. A vonósnégyesekben azután új világ nyílik meg, aminek eredetéként kikutatható a népzenei inspiráció, de ugyanolyan kevéssé ötlük szembe a megjelenő zenében, mint egy növény alakjában annak csirája. Inspiráció és imitáció elvont végletként vezetí tévútra azt, aki nem közvetíti egyéni művészettel ezeket. Ennek veszélyére maga Bartók figyelmeztetett: Nem az a döntő, hogy valaki népdalból kiindulva szerez zenét, hanem hogy miképpen formál, hogyan alkot. „A zeneművészetben éppúgy, mint az irodalomban, szobrászatban, vagy festészetben nem az a fontos, hogy milyen származású témát dolgoznak fel, hanem az, hogyan dolgozzuk fel azt.

Ebben a „hogyan”-ban rejlik a művész tudásának, formáló és kifejező erejének, egyéniségének megnyilatkozása.

Ezzel a megállapítással éppen a kiindulási tételnek – a parasztzene minden téren inspiráló hatásának – az ellentétéhez érkeztünk el. Mindkét végtet érvényes, az egymással ütköző elvont ellentétek igazságát azonban csak a költői világ mélyebbre hatoló vizsgálata tárhatja fel.

Bartók költői világának törvényszerűségeit kutatva Lendvai Ernő olyan rendszer nyomára jutott, amelyik nem csupán a harmóniavilág jellegzetességeit magyarázza, hanem a formálást, az építkezés arányait, a ritmikát, a tematikát, sőt egyes művekben még a dinamikát, a hangszínek és a regiszterek megválasztását is egy-egybe foglalja. „Bartók a forma szervezésében odáig ment – írja Lendvai a két zongorára és ütőkre irt Szonáta kapcsán – hogy anyag és tartalom, jelkép és program, eszköz és kifejezés már-már elválaszthatatlanok egymástól. A mű „látható” összefüggései merészen kinőnek a formatan kereteiből: a kompozíció túlmutat önmagán – a formai megfelelések lefordíthatók az érzelmek és gondolatok nyelvére, és a behelyettesítések olyan titkokat árulnak el a bartóki műről, amelyek a művészi teremtés gyökeréhez vezetnek bennünket”.

Amennyire meggyőzőek Bartók költői világának bonyolult rendszerét felmutató kutatások – hiszen érzelmileg minden beleélő hallgató meggyőződik ennek a világnak a létezéséről – annyira szegényesek Bartók erre vonatkozó közlései. Szinte mitosz kerekedett abból az igényből, hogy a zeneszerző közléseinek szegényessége és a mű gazdagsága közötti űrt kitöltésék. Vajon tényleg ennyire mélységesen átélte Bartók a kulturális hagyományokat és kora kihívását? Tényleg józan varázsló módjára számította ki kompozícióinak hangzását, formáját és egyéb arányait? Ha igen, akkor miért leplezte ennyire gondosan élményeit és leleményeit? Vagy a bonyolult rendszer csak intuitíve kerekedik ki? De akkor nem túlzott-e az a feltevés, hogy a hagyományok folytatása és a néhány ponton kivitelezett gyökeres változtatás ennyire átstrukturált és tökéletes rendszerre vezet? Ezek és a hasonló kérdések mind a Bartók-rejtélyt járják körül.

Bartók megnyilatkozásai költői világa kialakulásának érzelmi és logikai folyamatát egyaránt jelzik, bár sajátos szerkezetét nem tárják fel. Delius-nak 1910-ben írott levelében szubjektív mozzanatok hangsúlyozásával tekinti át zeneszerzői fejlődését, ami ekkorára már érett stílusának kialakulásához vezetett. „Ami ebben a Suite-ben (a II. zenekari szvitben, P. B.) inkább szándékos tiltakozás volt a mindennappal szemben, az a későbbi kis zongoradarabokban egy különös hangulatból ered, amelyben annak idején voltam, és amely aligha fog valaha is visszatérni. Azt hiszem ennek a zongorazenednek a nyelve kevésbé erőltetett, mint a Suite-é. A zongoradarabok óta ismét „harmónikusabb” lettem, úgy hogy most már egy hangulat érzékeltetéséhez nincs szükségem a rosszhangzások ellentmondásszerű halmozására. Ez valószínűleg annak a következménye, hogy egyre inkább engedek a népzene befolyásának”. A „különös hangulat”, ami érzelmi fedezetet adott és megújuló forrása volt a szándékos, gondolati síkon kezdeményezett újításoknak, Geyer Stefi iránt fellobbanó szerelme, csalódása és egzisztenciális válsága volt. Bartók szinte sajnálkozva említi, hogy ez a hangulat elmúlt. Ahogyan „a rosszhangzások halmozásának” minősíti ekkor kialakuló harmóniai eszköztárát, abban több iróniát sejtünk, mint tárgyilagos őszinteséget. Hiszen amellet, hogy fájdalmas nosztalgiával tekint vissza erre az időszakra, neki magának is tisztában kellett lennie azzal, hogy stílusának lényeges elemei, amik a későbbi kutatások szerint költői világának tisztán szakzenei szerkezetét adják, ekkor keletkeztek.

Korunk zenei kifejezésére törekedve Bartók nem fogalmazta meg korunk tükrözésének követelményeit, de stílusát ennek jegyében alakította. A kiélezett, feszülő, fluktuáló ellentétek, határtalan metamorfózisok és az elenyészéssel szemben ágaszkodó akarat nemcsak muzsikája egészében hallható, hanem szakzenei elemzéssel részletekben is kimutatható. Ennek a költői világnak a kialakulása, létesülése Bartók rejtékútjának titka marad – a forma már Goethe szerint is mindig a mester titka marad, bár ennyire nem végletesen, mint Bartók esetében, – az értő füleknek azon-

ban egyre gazdagabban tárulkozik ki. Kétségtelen, hogy Bartók gyakran nem tudatosan szerkesztett olyankor sem, amikor a zeneműben logikus szerkesztés mutatható ki. Egyik alkalommal pl. felhívták a figyelmét arra, hogy II. vonósnégyese utolsó tételének első témája az első tétel megfelelő témájából származik. Meglepettnek látszott, mikor pedig megmutatták neki az összefüggést, elismerte ezt, majd hozzátette: „de ez teljesen tudattalan volt.” Hasonlóképpen következetes, racionálisnak bizonyuló összefüggések tömegével keletkezhetnek a zenei kifejezés értelméből, amit egészében, jórészt valószínűleg intuitíve, érzelemszerűen ragadott meg, majd a részletekben ezt a globális képet bontakoztatta ki. Stílusának ez a magasabb értelemadás az alapvető jellemzője, a végső létkérdésekig hatolás minden jelenségben, minden művészi megnyilvánulásban.

Hadd álljon itt két példa lét-kérdésekig hatoló stílusának illusztrálására. Az első Bartók formavilágából való, a kezdet és a befejezés megoldása. Zenemű és történelmi-társadalmi valóság kapcsolatának szempontjából mindkét mozzanat kritikus. A mű indítása és vége mutatja meg, hogy milyen viszonyban áll a műben kifejezett élményvilág az alkotó, a hallgató, a kor valóságával. Kezdet és befejezés a mű és a művön kívüli világ illeszkedési pontjainak kényes helye, mintegy annak a műtétnek a súlyosságát jelzi, amelyikkel a mű kiszakad a létező valóságból, majd amelyikkel beleilleszkedik ebbe a valóságba. Úgy tűnik, hogy ezek az illesztések csak a XVIII. sz. végén válnak a zenében kritikussá. Bach muzikája még úgy szólal meg és úgy marad abba, mint az életnek egyik természetes regisztere a sok többi, nem-zenei regiszter mellett. Nem kíván a zene külön indokolást, mint ahogyan a benne megszólaló világ sem idegen, hanem a valóság egyik rétege, szerencsés esetben égi mása. Haydn és Mozart már felhívja a hallgató figyelmét arra, hogy valami más következik és a befejezéssel egyféle megnyugvást, ajándékot kínál. Megszületik a zenei introdukció és finálé, a zene idézőjelbe kerül, emelkedettsége már felülemelkedés a világon, ha még nem is idegen tőle. Beethoven-nél válik határozottá ez a tendencia; olyan áthidaló bevezetésekre van szükség, mint pl. a VII. vagy a IX. szimfóniában és olyan viharos, megdicsőüléssel kecsegtető, feloldozást nyújtó befejezésekre, mint az V. szimfóniában.

Csábító gondolat lenne végigkísérni a kezdet és befejezés érzelmi túlfeszítését, hitelnövelését és meghasonlását a XIX. sz. zenéjében, ehelyett azonban térjünk vissza Bartókhoz. Nála mind a nyitás, mind a zárás két típusba sorolható, és egyaránt sebhelyeket, sőt szakadékokat jelez az illesztékek mentén. Egyes művei egy már létező külön valóság megszólalásaként indulnak. Annyiban hasonló a helyzet a barokk muzsikához, hogy nincs áthidalás, idézőjel, a zene azonban már nem természetes valóság-regiszterként zendül meg, hanem a valósághoz képest új létező megjelenéseként, mint pl. a II. zongoraversenyben, a IV. vonósnégyesben, a Divertimentóban. Epifánia ez a muzsika, egy megszólalásával életrehívott létező megnyilvánulása, új létező a létezőben. Az epifánia-típusú kezdetnél gyakoribb a zenei világ bizonytalan, gomolygó kibontakozása, új kozmosz létesüléséhez hasonlóan. Lendvai Ernő kifejezésével élve keletkezés-zenének nevezzük ezt a típust. A befejezések Somfai László elemzése szerint két jellegzetes Bartók-modell mutatnak. Az egyik modell szerint, amelyik az 1911–1919 közötti alkotóperiódusban alakult ki, tragikus, expresszív lassú epilógus zárja a művet. Ez a modell a keletkezészene tipológiai párja – a két zongorára és ütökre írt Szonátában pl. együtt keretezik a művet, – ahogyan létrejött a felhangzó zenei kozmosz, úgy enyészik el. A másik, 1928–1945 közötti alkotóperiódusban megjelenő befejezéstípust a gyors finálé utolsó előtti részébe váratlanul ékelődő irónikus–groteszk, vagy elidegenítő szakasz jellemzi. Ez az utolsó előtti, paenultima pillanat a lemondás, a hiábavalóság, a rezignáció gesztusa az utána epifánikusan feléledő majd hirtelen megszakadó műben. Kezdet és befejezés megformálása egyaránt azt mutatja, hogy a keletkezés–elmúlás és a fennmaradás egyaránt kérdéses. Nem megoldást kínál Bartók, hanem szembeesít a létezésnek ezekkel a végső, köznapi szemléletből kirekesztett, de zenéje által külön valóságzféraként bemutatott kérdéseivel.

A másik példa a diszsonanciák stílári értelemadásának egyik esete. Bartók

1910-ből származó véleménye az általa alkalmazott „rosszhangzásokról” lényegében egyezik Schönberg véleményével, hogy a modern műalkotásokat nem lehet a szépség mércéjével mérni. A tizenkét hang szabad összefűzésében és akkordba tömörítésében álló dodekafónia önmagában inkább kakofóniának lenne nevezhető. A zenei hangok zörejekkel való kiegészítése és hangtömböknek, cluster-eknek zörej-jellegű használata, ami Bartók muzsikájában a 20-as évektől megfigyelhető, további alkalom arra, hogy a zene kakofónikussá váljék. Sok zeneszerző valóban kakofóniát hoz létre, aminek egyébként korunkban megvan az esztétikai funkciója. Bartók azonban nem elégszik meg a kaotikus kor kakofónikus kifejezésével, hanem magasabb értelmet ad a rosszhangzásoknak és zörejeknek, szellemének birodalmába emeli ezeket.

Az átlényegülés nem érhető tetten, a kész eredmény van előttünk. Bartók saját műveiről írott ismertetései – pl. egyik legmélyebb és legbonyolultabb művének, a két zongorára és ütökre írt Szonátának az ismertetése – annyira szárazak, hogy sokkal inkább dezillúzionálják a hallgatót, mintsem rávezetnék a felhangzó disszonanciák és zaklató effektusok átlényegítésére. Az Éjszaka zenéje keletkezésének történetét ilyen tendenciával adja elő, apja közlésmodorához ragaszkodva, ifj. Bartók Béla. „Békésmegyei hatásra készült... Szöllőspusztán, ahol a békáknak a nagy alföldi éjszakának messze hallatszó hangversenyét és egyéb sejtelmes hangokat örökített meg és dolgozott fel Bartók”. Egy Békés megyei pusztta, mint helyszín és a békák hangversenye, mint szüzsé annyira külsőleges az Éjszaka zenéjének transzcendenciájához képest, hogy naturalis röghözkötöttségével megbéklyozza az átlényegített hangzatok átlényegülteként való felfogását. Túljutva az impresszionista hangfestést és a naturalista brüitörök hangutánzását idéző asszociációkon, már a kortársak felfigyeltek ennek a műnek a lényegi transzcendenciájára. Tóth Aladár a Bartók-siratók és gyászindulók gesztikuláló lassú tétéleinek utódát látta az éjszakának ebben a „földöntúlian reális”, jajszavakat sóhajokká, beszédet neszekké fojtó-oldó világában. Nem innen, hanem túl vannak a megszólaló zenén az éji hangok, a művész mögöttes tartományában. „Nem annyira Bartók lesi ki az éjjeli órák titkos hangjait és zörejeit – írja Molnár Antal – mint inkább az éjszaka lepi meg a zeneköltőt, amint egybehangolja lelkét a végtelen csönddel, a múló neszekkel és az elszenderült Mindenség pihenőjével”. Az éjszaka csillagos, titokzatos világa a hatalmat mindenre kiterjesztő közömbös természettel szembeállítja az embert, mégis poézist fakasztván. „Nem lázad a természet ellen, – összegezi erre vonatkozó fejtegetését Újfalussy József – nem a csillagos éj részegítő mámorába feledkezik, hanem némán elsüllyed, feladja külön létét... A természet nem kegyes, vagy kegyetlen tündérek, szellemek álruhája többé, mint a mítoszban, hanem könyörtelen és objektív, személytelen lét”. A poézis hangjai éppolyan méltósággal, közönyösen, tájolatlanul szállnak, mint az ismeretlenből jövő és ismeretlenbe tűnő éji zörejek, mint ahogyan a csillagok sugarai haladnak végtelenből végtelenbe. A lemeztelenedett létkérdés kifejezése ez, a létre kérdező ember megszólalása, aki pusztán azáltal kényszerül erre a kérdésre, hogy létezik.

FILMVALÓSÁG ÉS VALÓSÁG

Széljegyzetek a pécsi játékfilmszemléhez

A magyar film keresi a magyar valóságot. És keresi a magyar közönséget. A közönség azonban elkerüli a magyar filmet. Talán épp azért, mert előzőleg a valóság is elkerülte? Vagy a közönség nem kíváncsi a valóságra, hanem rózsaszín illúziókra és mesterséges izgalmakra vágyik? Vagy a mai magyar valóság nem elég érdekes ahhoz, hogy bevigye a közönséget a moziba? Egyáltalán mi viszi be a közönséget a moziba? Mitől van a magyar filmnek piaca külföldön, s miért vagyunk elégedetlenek, ha filmjeink hazai látogatottságáról olvasunk statisztikai kimutatásokat? Valóban a magyar filmművészet társadalmi kérdésfelvetésében rejlene az ok? Igaz-e, hogy a hazai közönség apolitikus, míg a világban éppen a politikus filmek iránt nő a kereslet? Vagy egyszerűen a filmforgalmazás? Vagy még egyszerűbben a televízió? A kérdések szinte vég nélkül szaporíthatók. Sőt az ellenkező előjelű kijelentések is, melyek épp a külföldi elismerés súlyát vitatják s fennhangon bizonyítgatják, hogy még mindig nagyobb százalékban nézünk magyar filmet, mint mondjuk az NSZK lakossága nyugatnémet filmet. Holott a nyugatnémet filmművészet, hasonlóan (?) a miénkhez, nagy nemzetközi elismerésnek örvend. Magam is, minthogy végigültem a Pécsen februárban megrendezett *XII. Magyar Játékfilmszemle* szakmai találkozóit, hosszan tudnám sorolni a fesztiváldéléltőkön hallott, idevonatkozó adatokat és szempontokat. Utólag azonban érdemes némi távlatból pillantani e szakmai beszélgetésekre: mindjárt szembeötlik, hogy a felszólalók ezeken az elvileg egy-egy stúdió tevékenységét megvitató összejöveteleken milyen görcsös igyekezettel próbálták kinyomozni, hová tűnt a mai magyar film közönsége. E nemes indítatású, végsőfokon mégis kétes értékű erőfeszítés sajátosan rímelt azzal a benyomással, amit a szemlén bemutatott filmek nagy része keltett; a legtöbb film ugyanis hasonló nagy ambícióval célozta meg a magyar valóságot, nyilván abból indulva ki, hogy azt lényeges problémáiban és összefüggéseiben tükrözve, megtalálja az eltűnt (vagy eltűntnek vélt?) közönséget is. Az egyik szakmai találkozóan mégis, mintha csak írva lett volna, felállt az *egyszerű néző*, s megjegyezte, hogy sose hitte volna, az alkotóknak milyen súlyos gondot jelent a közönséggel létesítendő kapcsolat, ám ő a maga részéről úgy véli, a filmeseknek kevesebb energiát kellene erre fordítaniuk, s többet egyéni fantáziájuk kibontására, mert végül is a közönséget ez érdekli.

Eretnek hangzású észrevétel, de alighanem a lényegre tapint. Eretnek hangzású, ha kiszakítjuk összefüggéseiből, s a szubjektívizmus felmagasztalását halljuk ki belőle; ha viszont tekintetbe vesszük, hogy a mai magyar film, ahogy a szemle programja és vitái tanúsították, inkább bizonyos „objektívizmusban” szenved, úgy e felszólítás inkább az alkotói folyamat szükséges belső dialektikájára irányítja a figyelmet. A végletek találkoznak: a valóság görcsös keresésének „objektívizmusa” gyakran partikularizmushoz, magánszemponatok művészileg indokolatlan felnagyításához vezet. Mészáros Márta például jellegzetesen olyan rendező, akinek társadalmi problémaérzékenységét illik dicsérni, míg a részletek kidolgozásával fimjei többnyire adások maradnak. Lehetséges-e belsőleg autentikusan megformált hősök nélkül bármi lényegeset mondani a társadalomról? Nem veszti-e hitelét az esetleg jó riporteri szöveggel észrevett konfliktus is, ha papírmásé-figurák papírmásé-mondataival akarják megközelíteni? Ahány Mészáros-film, annyiszor körüljárta e kérdést a kritika; most a rendező, mintha reflektálni akarna a bírálatokra, új filmjét forgatva

mintegy fordított a módszeren. A magyar–lengyel koprodukcióban készült *Útközben*-nek Jan Nowicki nemcsak főszereplője, hanem társírója is, a filmíró-Nowicki valóban természetes „létezési” teret teremt a színész Nowickinek, a színész meg könnyedén, sok humorral „életessé” teszi a dialógusok amúgy gördülékeny közhelyeit, vagyis ezúttal minden megvan, ami az előző, mesterkélt nyelvű, kiagyalt szituációkkal operáló Mészáros-filmekből hiányzott – csak éppen a társadalmi kérdésfelvetés szivárgott el a mű hajszálrepedésein; a Budapesten élő lengyel nő és a krakkói színész melodráájában úgyszólván nyoma sincs a nők ellentmondásos társadalmi helyzetét vizsgáló látásmódnak, mellyel Mészáros – elsősorban határainkon túl – hírnevet szerzett magának. Holott e kettő – a színészi hitelesség és a társadalmi-közéleti elkötelezettség semmiképp sem állhat szemben egymással, legfőképpen nem olthatja ki egymást, mert így a film valóságának végül nem lesz köze a valósághoz, bármily nagy is az alkotói erőfeszítés.

Elgondolkoztató, hogy Szabó István új filmje, a *Bizalom* hasonló betegségben szenved, noha alkatilag Szabó akár a Mészáros-féle rendezőtípus ellentétének tekinthető; olyan filmjei, mint a *Te*, az *Apa*, a *Tűzoltó utca 25*, ékesen bizonyítják, hogy Szabót legalább annyira érdekli alakjainak „belső arca”, mint a társadalmi szerep, amit alakítanak s ami őket alakítja, filmjeiben következetesen törekszik rá, hogy szintézisbe hozza a történelmi-szociológiai hitelességet és a hősök szubjektív igazságát, tetteik lélektani motiváltságát. A *Bizalom* olyan történelmi film, amely autentikus történelmi kulisszák közt zajlik: a nyilas uralom napjaiban egy férfi és egy nő, akik más-más okból bujkálnak és akik korábban nem is látták egymást, közös albérteti szobába zárva, kénytelenek eljátszani a házaspárt. Előbb csak a világ számára, aztán már maguknak is: Szabó Istvánt jól láthatóan e képtelen egymásra ítéltség belső szerkezete, az emberi kapcsolat természetrajza érdekli, de nem kevésbé a külvilág, a történelem, mely ugyan modellszerűen rajzolódik ki, mégis a konfliktus szerves részeként. Mitől van hát, hogy a filmet nézve, nem a megjelenített emberi sorsok hatnak ránk, hanem a rendező finom megfigyelőképességét és érzékenységét méltányoljuk? Mi az a láthatatlan fal, mely a *Bizalom* filmvalóságát elválasztja a valóságtól? Mi az a rejtett hiba a műben, amit az aprólékos kidolgozás ugyan eltakarhat, de el nem titkolhat? Nemcsak a hasonló kérdések szaporíthatók, hanem a hasonló kórtünetekkel rendelkező filmeket is hosszan sorolhatnám. Itt van például Grunwalsky Ferenc *Utolsó előtti ítélete*, mely nem annyira a „külső” és „belső” hitelesség felől közelíthető meg, bár a *Bizalom*hoz hasonlóan morális problematikájú film, de másfajta kettőségről, az ember eredendő „skizofréniájáról” van benne szó, az emberben egyszerre jelenlévő kettős személyiségről, ami lehet tudományos tétel, ahogy Hernádi Gyula egyik nyilatkozatában állítja, de attól még nem lesz film. Grunwalskynál csakúgy, mint Szabónál elmarad a többé-kevésbé (Szabónál többé, Grunwalskynál kevésbé) egyértelműen megfogalmazott morális tétel személyes igazsággá lényegítése.

A rendező személyes igazságáról beszélek. Arról a kimondási kényszerről, mely másfél-két órára, amíg a filmet nézem, a vászonra teremtett világnak egyedüli vezérlő elve, legfőbb törvénye. Ha a rendező nem arról beszél, amiről elkerülhetetlenül beszélnie *kell*, ha megelégszik többé-kevésbé végiggondolt morális ítéletek, társadalmi-történelmi helyzetrajzok illusztratív feldolgozásával, ha a művet nem fűti át az egyetlen igazság keresésének szenvedélye, amivel a néző azonosulni tud, akkor a moziban mindig két valóság lesz jelen: a filmvalóság és az a másik, amit a néző magával hoz. Nem beszélve azokról a filmekről, melyekben az egyes színészek is más-más igazságot vagy éppen áligazságot visznek a vászonra, s a mű egységes látomás híján szétforgácsolódik. Azt, hogy a film másfajta színészi iskolázottságot igényel, mint a színpad, nehezen bár, de lassan elfogadtuk; a főiskolán már végzett filmszínész-osztály és a MAFILM harmadik esztendeje önálló színésztársulattal rendelkezik (e társulatot bemutató album épp a szemlére látott világot), ám mindez alig módosít a magyar filmszínészet közismert gondjain: a filmek nagy részében ugyanazzal a maroknyi színésszel találkozunk, sok a színészi rutinmunka, a felszínese, néha kimondottan teátrális szerepmegoldás. Továbbra is megvannak az ügyeletes zsenik.

Bánsági Ildikó és Andorrai Péter filmjeiből hovatovább egész sorozatot lehet összeállítani (hogy példánknál maradjunk, a *Bizalom* is, az *Utolsó előtti ítélet* is az ő filmjük). Egyébként nem nehéz felfedezni a Bánsági-Andorrai kettős kedveltségének okát. Mindketten láthatóan jól tudják, hogy a kamera különös érzékenységet igényel, hogy a mimikának a filmen szinte észrevétlenül kell hatnia, hogy mi az a csipetnyi só, amit a színésznek a szerephez és az egyéniségéhez alkalmasint hozzá kell adnia, s mindezt igen könnyedén, kis iróniával alkalmazzák, ami azt jelenti, hogy modern filmszínészeknek nevezhetjük őket. Sorozatszerű szerepeltetésüknek nem is az az igazi hátulütője, hogy a néző folyton ugyanazokkal az arcokkal találkozok, bár ez sem utolsó szempont, hanem hogy úgy tűnik, a Bánsági-Andorrai kettős stílári védjegy lett, már-már receptszerű megoldást kínálnak egy sor olyan problémára, mellyel valójában meg kellene birkóznia a rendezőknek is, a színészeknek is: talán épp ez a küszködés, a stílus mindig újra-felfedezése, mely azért mindig más is lenne, hiányzik ahhoz a személyességhez, mely áttörné a fentebb említett láthatatlan falat. Azt hiszem, pontosan ez az áttörés sikerült Pogány Juditnak az *Ajándék ez a napban*, mely mint film egyébként a szemle jó átlagán helyezkedik el, itt is megvan az a bizonyos válaszfal az ügyesen-szellemesen feldolgozott, életszagú mese és a valóság közt, de ezúttal akadt egy színész, aki főként a film utolsó képsorában olyan belső invencióval és hitelességgel adja oda magát a szerepnek, hogy az már-már szociográfia lesz, vagy inkább a dokumentaritás és a művészi fikció megkapó erejű szimbiózis. Az eset azért is figyelmet érdemel, mert az elsőfilmes Gothár Péter korábban már *Felső-Ausztria* címmel forgatott egy tévéjátékot, s voltaképp ott fedezte fel Pogányban ezt az elementáris filmszínészi erőt, amiről Pogány Judit azelőtt csak legjobb színpadi alakításaiban tett tanúságot. A dokumentumfilmesként ismert Elek Judit első játékfilmjét, a *Majd holnapot* is hasonlóképp a korszerű színészi játékmod keresése miatt emelném ki. Minthogy önálló filmszínészet nálunk jószerivel a legutóbbi időig nem létezett, a természetes hangvételt kereső rendezők előszere-ttel fordulnak azokhoz, a színházi életnek mintegy a peremvidékén létrejött alkotói műhelyekhez, melyek közül a kaposvári társulat vált a legismertebbé, épp a színészi természetesség terén elért eredményeivel. Elek Judit most felfedezte magának a „Stúdió K.” együttest, amely működése szerint ugyan műkedvelőnek számít, nivója szerint, azonban már rég hivatásosnak tekinthető. Ha a *Majd holnap* falusi jelenet-sora valóban erőteljesebb, mint a városi képek lelki nyugtáldése, akkor ez elsősorban Székely Béla és Gál Erzsébet már-már a celluloidot is átégető jelenlétét dicséri. (Szembetűnő, mennyire „versenyképtelen” mellettük az olyan ismert filmszínész is, mint Meszléry Judit, de akár Dobos Ildikó vagy az egyébként kaposvári Lukács Andor.)

A dokumentumfilm virágzását először a hatvanas évek végére a Balázs Béla Stúdió működése hozta meg, a hetvenes évek végi „másodvirágzás” már igazi mozi-siker volt, a játékfilmekkel is felvette a versenyt. Hogy most ismét valamiféle hullámvölgy következne? Az idei szemle programján Dárday István *Harcmodorja*, Vitézy László *Békeidője* tanúsította, mennyire elhamarkodott állítás az ilyesféle jóslat. Tény azonban, hogy megfigyelhető egyes sikeres dokumentumfilmes rendezők orientálódása a játékfilm felé, s fordítva nem kevésbé, sikeres játékfilmesek tájékozódása a dokumentaritás felé, ami valamiféle „féldokumentarista” irányzat kialakulását eredményezi. A *Majd holnap* ebből a szempontból nem a legszerencsésebb példa, a feldolgozott alkotói élményanyag megmarad közvetett filmvalóságnak, akárcsak a pécsi bemutatósorozat legtöbb darabjában. Gyarmathy Livia *Koportosa* egységesebb és hitelesebb filmélményt nyújt, s ebben eredendő szerepe van Rostás Mihálynak, aki olyan természetes azonosulással éli filmbeli életét, ami talán csak az *Arvácska* Cinkóczy Zsuzsájához hasonlítható. Az igazi meglepetést azonban Rózsa János tartogatta a *Vasárnapi szülőkkel*. Rózsa filmje tizenöt-tizenhat éves, javítóintézeti nevelésre ítélt lányok közt játszódik, a főszereplő Juli minden lehetséges és lehetetlen alkalmat megragad a szökésre, ott bujkál a május elseji felvonuláson, míg el nem kapják a nyomozók, belopja magát az intézetet rendszeresen látogató szövőgyári szocialista brigád tagjainak szívébe, akik elhatározzák, hogy „patronálni” fogják, el-

viszik a gyári Téliapó-ünnepségre, ahol a lány persze idegenül ül az óvodáskorú gyermekek közt, ám kihasználja az alkalmat, hogy italhoz jusson, s ha már ital van, nem maradhat el a „házbuli” se az intézetben, mely furcsa, szinte rituális öngyilkossági kísérletbe hajtja a lányokat stb. Juli végül beleszeret egyik szövőnő-patronálója, Aranka néni fiába, az asszony természetesen tiltja egymástól a fiatalokat, akik erre megszöknek, felfeszítenek egy faházat, s pár percig boldogan nézik a televíziót, míg ismét fel nem tűnik a rendőrség. Mint látható, a történetben minden megvan, ami más esetekben a filmi álvalóság ismertetőjegyének tűnt: a jó riporteri szemmel meglátott konfliktus, a leleményesen bonyolított cselekmény, a szociográfikus érzékenységgel felvázolt környezetrajz, csak ezúttal mégsem szükséges azt méltatnunk a filmben, ami egyébként igaz, hogy a társadalmi tudatban hosszú ideig háttérbe szorult gyermekvédelem kérdéseire irányítja a figyelmet, vagy hogy a társadalomnak viszonylag szűk rétegéről beszél ugyan, de e réteg társadalmi kihatása igen nagy-mérvű; s azért nem kell mindezt hangsúlyozni, mert a film egyszerűen jótáll magáért: úgy mutatja meg az intézeti lányok „réteggazságát”, hogy abban az egész társadalom magára ismerhet, azaz nemcsak a közvetlen szociográfikus valóságrajz igaz a filmben (ez sem lebecsülendő), hanem minden, amit látunk, „áttételesen” is érvényes: Rózsa János mindenekelőtt az egyén és a közösség együttélésének bizonyos törvényszerűségeit követi nyomon, s alighanem ez az az igazságkereső szenvedély, mely magával ragad, a szó legjobb értelmében bevonja a nézőt a „filmvalóságba”, mely itt azonos élő problémáink ismert körével. A film sikere sokban azon múlik, hogy a vásznon megjelenő lányok cinéma verité-szerű természetességgel élik az intézeti életet (holott a szereplőket országos pályázat során választották ki), de nem kevésbé azon is, hogy a kézi kamerahasználat (operatőr: Ragályi Elemér), szemben a filmjeinkben még mindig uralkodó, „hagyományos” fahrtos technikával, mintegy kiszabadítja a film alakjait a tárgyak közül, lehetővé teszi azt a magátólértetődőséget, ami e tizenéves lányok „színészetében” a legfőbb érték. A *Vasárnapi szülők* tehát megváltoztatja a fentebb vázolt helyzetképet: kiderül, hogy az alkotói személynység jó módszer a valóság megközelítésére, hogy a filmvalóság nem föltétlenül szublimált, rosszul kivonatolt mása az életnek, s hogy a dokumentaritás szerves egységbe hozható a játékfilm-hagyománnyal.

Ha a XII. Magyar Játékfilmszemle e kissé rapszódikus áttekintéséből úgy tűnne, hogy a bemutatatosorozat egyúttal a művészfilm alkonyát is jelezte, sietek kijelenteni, hogy nem így volt. Épp ellenkezőleg. Mondhatnám, a szemle filmtörténeti eseménye, hogy a *Csontváry* itt került először közönség elé, hisz olyan film ez, melyről minden bizonnyal sokat és sokféleképpen fogunk beszélni: megrendítő, felrázó személyes vallomás és a nemzeti tudat katarzis-filmje, lebilincselő öntörvényű látomássor és pszichológiai-történelemszociológiai tanulmány. De feltétlen említeni kell Makk Károly két új Déry-filmjét, melyek közül az 56 öszét idéző *Philemon és Baucis* a televízió számára készült, s már ment is adásban, ennek mintegy előzménye a *téglatal mögött*, mely úgy igazi atmosféra-film, hogy nagyon is politikus alkotás, úgy rekonstruálja az ötvenes évek elejének ellentmondásos, tragikus valóságát, hogy abban a belülről-azonosulás és a történelmi rálátás szerves egységet alkot. Filmművészetünk jelenlegi térképén Jancsó Miklós *Allegro barbarója* is egyértelműen a művészfilmek közé sorolható, nála is igazán a néma jelenetsorokat tudjuk elfogadni, ám ebből a Jancsó-filmből – akárcsak a *Magyar rapszodiából* vagy korábban a *Szerelmem Elektrából* – már hiányzik a történelmet átvilágító éles látás, a párbeszédök öntet-szelgőek és mesterkélték, s mintegy lefokozzák a Jancsó-féle rituális képorgia szuverén jelentésvilágát, mely igaz, egyébként se lépi túl egy nagy hatású művészegyéni-ség magánritusának körét, de ez a magánritus, mely egykor jóval több is vilt ön-magánál, ma is filmművészeti kincsünk, s ünnepi alkalom (noha kissé kiüresedett alkalom) részt vennünk benne.

Huszárik Zoltán *Csontváryjáról* nehéz szólni. Annál nehezebb, mert felfokozott várakozás és felfokozott kételkedés előzte meg. Ha olyan bestsellerfilmek alapján próbáltuk elképzelni, mint a Van Goghról szóló *A nap szerelmese* vagy a Modigliani-film, ez sehogy sem illett a Huszárik-oeuvre-höz, ha a *Szinbádra* gondoltunk, az tel-

jességgel megismételhetetlennek tűnt. Krúdy egyébként is, minden filmszerűtlensége ellenére, irodalom, s mint ilyen sokkal inkább megfilmesíthető, mint a festő Csontváry, hisz a film végtére a festészet „antitézise” – ahogy Dobai Péter, a film társszerzője megjegyzi a film keletkezéséről közölt tanulmányában. Könnyebb körülhatárolni, mi az, amit Huszárik eleve nem akar ezzel a filmmel: eszébe sem jut életrajzi regényt költeni a vászonra, irtózik attól a hatásvadászó látványosságtól, mely Csontváry monumentális képeit önmaga giccseben mutatná be, s egyáltalában nem érdekli Csontváry pszichózisa, azaz nincs szándékában feleleveníteni az „őrült zseni” mítoszát. Az az *út* érdekli, melyet a festő megtett, a nagy „Napút” – Csontváry saját kifejezésével –, ezt kíséri végig a film: a tátrai és balkáni vízesésektől Taorminán és Castellamarén át Libanonig, Baalbekig; az az *ember* érdekli, aki az életével itélt, s akinek életítélete ott él máig a műveiben, a művek által pedig bennünk. A film témája tehát: Csontváry figurájának mai, azaz a maga idején túli megszületése. Z., a színész, évtizedekkel az egyedülálló festő-próféta halála után rendkívüli szerepre készül, Csontváry alakjának megformálására. Ha az alak megszületik, úgy az is lehetséges, hogy a festő, miután megtette már a nagy Naputat, miután élete véget ért, még egyszer végigjárja a Művet, melyben élet, ítélet és alkotás már szétválaszthatatlan, melyben arcát, alakját, sorsát már nem választhatja, „csak” megélheti, ami több mint rekonstrukció, mert a színészet teremtő totalitásáról van szó, bizonyos mágiáról, mely végül is a halál közelében eggyé forrasztja a festő és a színész alakját.

A *Csontváry* nemcsak Csontváry-film, hanem Latinovits-film is. Nem egyszerűen azért, mert az eredeti tervek szerint Latinovits Zoltán játszotta volna Csontváryt, akit most egyébként a bolgár Ichak Finci virtuóz fizikai készenléttel és hallatlan belső invencióval kelt életre; a forgatókönyv eleve Latinovitsra volt méretezve: azt a folyamatot kívánta nyomon követni, ahogy a színész megtalálja magában a festőt – és a festőben magát. A téma valójában maga a megkettőzés: a Csontváry-sors és a Latinovits-sors összefüggéséhez a film sztorija inkább csak ürügyet szolgáltat, a lényegi összefüggés mélyebb: megkészszerzik és megfordítják egymást. Csontváry kozmikus magánya a Napút újbóli végigjárásában, mely már kívül van az időn és a változáson, társra lel; Latinovits magányát viszont a szereppel való azonosulás egyértelművé teszi. Ráadásul Latinovitsot már nem játszhatta el maga Latinovits, így a film sajátos távlatból szemléli e folyamatot, mintegy elidegenítve s mégis belülről; Ichak Finci színészi érzékenységét dicséri, hogy Csontváry Napútjával együtt a Latinovits-utat is végig tudja járni. Huszárik következetesen szembeszegül a köztudat sztereotípiáival, mely Csontváryban és Latinovitsban épp a két „őrültet” kapcsolná össze; s hogy világos legyen e szembeszegülés, kitalálja a Bolond figuráját (melynek megformálásával Holl István lényegileg adós marad), mintegy ebbe vetíti ki mindazt, ami Csontváryban és Latinovitsban pszichózisnak nevezhető, vagyis különválasztja a *művész* szerepétől a klasszikus *bolond*-szerepet, amit a művész alkalmasint magára vesz, alighanem a világ kedvéért. De az örület akkor is csak álarca a művésznek, ha olyan művészről van szó, aki pszichopatológiai esetként kezelhető. Ez a tisztázás feltétlen szükségesnek tűnik egy olyan korban, amikor az általános mentalitás sokkal inkább megvetéssel vagy elnéző mosollyal kezeli az örület bohócmaszkját magára öltő művészt, s nem annyira szent hozsannával, mint a romantika tette, mellesleg megteremtve e szerep népszerűségét; Huszárik így a magyar szellemiség egyik, időben még nagyon is közeleső, fájdalmas sebét érinti, a Latinovits-tragédiát, s úgy érinti, hogy nem engedi meg lelkiismeretünk könnyű elaltatását (azzal, hogy Latinovits betegségére hivatkozunk), a Latinovits-seb föltépeése pedig a Csontváry-seb föltépeése is, amely – ez derül ki a filmből – szintúgy a miénk, mint az előbbi, noha évtizedek-nemzedékek választanak el *attól* az időtől. De Csontváry története csak az időben ért véget: a Napút mítosz, s a mítosz mindig jelenidejű. Huszárik a nemzeti tudat és a művészsors mélyrétegeit vizsgálja, de mindent, ami érdekli, csak személyes kérdésként hajlandó feltenni: innen a *Csontváry* különös, átható belső sugárzása.

Az új Huszárik-film elemzésével ez az írás adós marad. Annál is inkább, mert olyan alkotással van dolgunk, melyet egyszerre többfelől, kimerítően körül kellene

járni. Egyrészt a *Csontváry* külön fejezet Huszárík „képirásának” fejlődésében (az operatőr ezúttal is Jankura Péter), másrészt a művész és társadalom kapcsolatának fentebb jelzett modelljét olyan asszociációs sorral gazdagítja a film, ami külön tanulmány témája lehetne. (Elegendő itt arra a részletre utalni, melyet a forgatókönyvből a *Jelenkor* februári száma is közölt: Csontváry találkozása Ferenc Józseffel, a Bolond szájába adott Vörösmarty-sorok stb.) Huszárík, mint minden nagy művész, legsajátabb vízióiban annak a közönségnek, nemzeti múltnak a képeit leli meg, melyekből ő maga is él – és közönsége hasonlóképp saját álmait fedezi fel a Huszárík-látomásokban, alighanem ezért is lesz *ismerős* valamennyiünknek a film képi logikája, mely Huszárík-nyelven mondja el a Csontváry-logikát. A *Csontváry* tehát, melyet a filmszemle utolsó napján vetítettek, mellesleg beszédes válasz is azokra a kérdésekre, melyek a vitákon és vetítéseken a szakma legaktuálisabb gondjaként kerültek felszínre.



FILM ÉS KORIGÉNY

Jegyzetek a Dialóg Stúdió munkájáról, 1977–79.

A magyar filmről manapság csöndesen sajnálkozó, lekezelő hangszúllyal szokás beszélni. Végük szakadt a film körül zajló forró vitáknak, nem ütköznek össze már szélsőséges vélemények sem, nem indul eszmecsere azon, hogy „válság vagy aranykor” állapotában él-e filmművészetünk. Mintha vitázni sem lenne érdemes a filmről, szellemi erőpazarlásnak látszik azon töprengeni, hogyan vesztette el ez a művészeti ág úttörő szerepét a magyar kultúrában, amelyet egykor, 1968-ban — milyen rég volt! — nem más, Lukács György állapított meg. Filmjeink gyöngék, unalmasak, érdektelenek; sikert legfeljebb külföldön aratnak; ám ez is megtévesztő adat, mert nem az igazán rangos nemzetközi szemléken, hanem periférikus fesztiválokon nyerik a díjakat. Legfőbb érvként az szokott elhangozni, hogy épp annak nem kell a magyar film, akinek készül; a nagyközönségnek.

Mindez nem statisztikailag bizonyított tény, nem szociológiai vizsgálatokból leszűrt tudományos megállapítás, hanem — közhangulat; ha úgy tetszik, laikus vélekedés. Cáfolni szükségtelen is, annyira megalapozatlan. De mégis jelez valamit a valóságban létező kérdésekből, dilemmákból, gondokból: legalább azt, hogy a magyar film — hasonlatosan az irodalomhoz, és részint ugyanazokkal a problémákkal küszködve, mint az írók — a hetvenes években a művészi keresés, feladatmegfogalmazás új szakaszába érkezett; túljutván a hatvanas évek „új hullámán”, másfajta társadalmi, szellemi, izlésbeli környezetben kell a filmes alkotói kollektíváknak működniük. Ez a keresés gyakran két végletben csapódik ki: a hosszadalmas dokumentarizmusban és a zavarosan ezoterikus esztétizálásban. A közönség, bizonyíthatóan, az előkelősködő, bölcsködő, sejtelmes „alkotásokkal” nem tud mit kezdeni, az elutasítás elsősorban ezeknek az exkluzivitást játszó munkáknak szól. Ugyanakkor nem erősödött meg még annyira a hetvenes évek új hangja és realizmusa, hogy versenyre kelhetne a meddő esztétizálással és az érdektelen átlagfilmek termelésével. A „hetvenes évek” természetesen nem valamely pontosan körülhatárolható új periódus, folytatása a megelőző évtizednek, de annak nem pusztán továbbvitele, újszerű életjelenségek törnek benne felszínre, amit a maga eszközeivel egybehangozóan jelez az irodalom, a szociológia és a publicisztika. Ennek a változásnak a címszavai, főbb jellemzői közismertek, fölösleges elismételni őket, de nem árt utalni legalább arra, hogy a társadalom rétegmozgásaival, életmódalakulásával, izlésfordulataival részint párhuzamosan, jelentékenyen módosult a művészetet befogadó közeg összetétele és igénye is. Ilyenformán két oldal várja, sürgeti a filmművészet kezdeményező, felfedező készségének újjáéledését: az életben benne rejlő s a legtagabb értelemben vett témák sokasága és a félig kielégített fogyasztók, a nézők tábora. Mindez egyáltalán nem a művészi programok átfogalmazását, netán újraértékelését követeli meg az alkotóktól, nem igényli tőlük szellemi karakterük struktúrális átalakítását sem. Parancsolóan írja elő viszont számunkra a korigények mélyebb, teljesebb megértését. Az „új hullám” is ezen, a társadalmi mozgások, konfliktusok átélésén, megértésén emelkedett magasra, s ha napjainkban valamit számon lehet kérni a magyar filmek nem jelentéktelen hányadától, akkor éppen ezt kell első helyen említeni. A „társadalmi konfliktusok” fogalmát itt nem a különféle témák átpolitikáltsága értelmében használva, hanem olyanformán értve, ahogy azt Lukács György fejtette ki: „Ezen az alapon bontakozik ki a hangulat mint a film hatásának egyetemes és uralkodó kategóriája (...) A film rendkívüli ideológiai ha-

tékonyága nem utolsó sorban azon alapul, hogy az általa ábrázolt hangulat a világnézet minden kérdését, az összes társadalmi eseményekkel kapcsolatos állásfoglalást áthatja, sőt ez csak a hangulatban, a hangulat közvetítésével találja meg az utat a befogadó szívéhez. A filmet épp az teszi korunk legnépszerűbb művészetévé, legkülönfélébb, legellentétebb tendenciák leghatékonyabb kifejezési formájává, hogy a hatás a néző élményében elválaszthatatlan az „ideológiai tartalomtól”. Lukács több ízben aláhúzza, hogy a film „ideológiai tartalma” a legkülönfélébb témákban egyenlő eséllyel jelentkezhetik, semmiképpen sem jelent tematikus szűkítést, sem pedig eszközhasználati preferenciát. A filmben a „mindennapi élet korlátlan sokrétűsége” válik a művészeti ábrázolás tárgyává s ez az életközelség természetesen magába foglalja a mindennapi élet szintjeitől eltávolodás különböző fokozatait, a tárgyias dokumentumtól a fantasztikumig terjedő skálán. A hangulatiság az, ami egybefogja, egységessé szervezi a filmben szereplő emberi, környezeti, tárgyi elemeket, s az így felfogott filmhangulatiság közegeből tekintve a mai magyar filmművészetre, teljességgel értelmét veszti a művészfilm és szórakoztató film, az egyetemes és rétegfilm állandóságát folyó vita. Ezeregyszer is ki kell mondani, hogy a film; tömegművészet, a nép művészete s az eszményi alkotás, ami felé — akár ha a célt megközelíteni lehetetlen is — törekedni kell, a tömegekhez szóló művészfilm lehet. Ez az első számú művészi és erkölcsi imperatívusza a mai magyar filmgyártásnak, s jól-lehet ez az ideál néha magasban és távolban lebegőnek tetszik is, alább adni nem szabad. A „szórakoztató film” elmélete mögött a mérce, a művészi színvonal szándékolt alacsonyra állítása rejlik, a „művész film” szorgalmazása pedig nemegyszer a triviálisnak mondott közönségigény semmibevevését takarja, s az álmagasrendűségnek, a bonyolult érdektelenségnek, gondolatszegénységnek nyit utat.

A JELEN IDŐ NYOMÁBAN

Legtöbb akadállyal és az úttörés nehézségeivel azoknak a rendezőknek, dramaturgoknak, alkotói csoportoknak kell megküzdeniök, akik a jelenábrázolás óriási, nélkülözhetetlen és rengeteg kockázattal járó feladatának vágnak neki. Az életanyag nem áll készségesen a kezükhöz, sok benne a fehér folt, a földérintetlen terület; a jelenben mindig bajosabb eligazodni, mint a múltban, ahol legalábbis a fővonalak, hitünk szerint, világosan kirajzolódnak előttünk.

Elsődleges — személyes-tapasztalati — információink és másodlagos — főként a hírközlésből, irodalomból származó — ismereteink látszólag fölöttébb szilárd jelzőpontokat kínálnak a valóság megismeréséhez. Igazában ez a mindennapokat átprésztázó ismeretszerzés igen sok gonddal, bajjal jár s a legtöbb veszélyeséget alighanem a fölgyült anyag megrostálása, művészi sűrítése okozza. A másik nehézség abban jelentkezik, hogy az állami irányítás is az aktualitás ábrázolására figyel a legérzékenyebben s fő ideológiai kötelessége, hogy a művészi alkotószabadság szavatolása mellett, a politikailag-ideológiailag károsnak minősíthető elképzelések érvényesülését megakadályozza. Márpedig a legfogósabb feladatok egyike, határt vonni aközött, hogy mi a „káros” és mi az, ami csupán „problematikus”.

Bacsó Péter munkáinak visszatérő epitetonja, hogy filmjei „publicisztikusak”, ami körülbelül olyasmit jelent, mintha egy íróról azt mondanánk, hogy valójában újságíró. Ez az ártalmatlan jelző is elárulja, hogy a realista igényű valóságábrázolásnak nemcsak a fönt említettek, hanem a kritikai közhangulat miatt is gyakorta nehéz az útja. Való igaz, hogy két új filmje nem ér fel gyakran idézett régebbi filmjei némelyikéhez, de valamivel több méltánylást érdemelt volna, mind a *Riasztólövés*, mind az *Aramütés*. Bacsó ugyanis következetesen törekszik arra, hogy a hetvenes évek valóságának új jelenségeit ragadja meg filmjeiben, s bár nem azonos színvonalon, két új filmje ezt az igényt igen határozottan példázza. Hogy ezek az „új jelenségek” gazdasági, politikai, szociológiai, szellemi, közérzeti vonatkozásban mit tartalmaznak, lehetetlen röviden összefoglalni, ám ezúttal nem is szükséges. Amit ugyanis a rendező kiemelt az új jelenségek sorából, az vitathatatlanul jellemző a

hetvenes évekre — koronatanúként az e vonatkozásban föltétlenül hiteles szavú irodalomra hivatkozhatnánk. A *Riasztólövés* és az *Aramütés* hősei fiatalok, Finta Éva és Fürtös Virág egyéniségét egyaránt a legmaibb jelen szociológiai, erkölcsi és közérzeti vonásai határozzák meg. Bizonyos, hogy a hetvenes évek egyik szembetűnő sajátossága a fiatalok nyomatékos nemzedéki jelenléte. Az öregek és fiatalok generációs feszültségei nem pusztán a biológiai, életkori sajátosságok mindenkor érvényesülő ellentéteit rejtik magukban. Bacsó két filmje sem ezen a vágányon fut, hanem a morális magartatás, az életszemlélet, az ideológiai gondolkodás konfliktusait élezi ki, illetve a másfajtaság jellegzetességeire teszi a hangsúlyt. A fiatalok nyugtalanságát, helykeresését, lázadását igazában az új életminőség kiharcolásának szenvedélye fűti. A *Riasztólövés* Évája egy ideálisan együttgondolkodó és -dolgozó közösség vezéregyéniségeként nem hagyja magát eltántorítani a közösen elképzelt tervtől: az új módon élő kollektivitás eszméjét megtestesítő közös ház megvalósításától. Az alkotó kommuna: utópia, az volt már első megálmodása idején, a harmincas években, amikor Németh László „családi falanszter” néven képzelte közös fedél alá terelni az alkotó értelmiség legjobbjait. Évával szemben a mindennapi realitás képviselői állnak: apja, a régi káder, aki nem érti lánya megszállottságát, újat akaró nyugtalanságát és a fiú, aki a golyót kapja, mert cserben hagyja az új közösség morálját. Bacsó nem élezi túl a nemzedéki és gondolkodásbeli különbségeket, Évával egyenrangú ellenfelek, illetve mást akarók kerülnek szembe: a rendezés sem a kommuna-utópiát, sem a társadalom adott rendjébe beilleszkedőket nem emeli a másik fölé. A film azt jelzi „riasztólövés”-sel, hogy létezik egy fiatal nemzedék, amelyik új életminőséget követel magának, nem elégti ki a meglévő intézményrendszer; újítani, változtatni akar rajta. Ezt az alapmondanivalót azonban a film dramaturgiája csupán nyers fővonalaiiban tudja kibontakoztatni, de árnyalataiban, hitelesítő, életszerű átmeneteiben nem képes életre kelteni. A keretjáték: a pisztolylövés és a hozzákapcsolódó, izgalmat nélkülöző krimi-történet tehetétel a filmen — mintegy a téma elmélyítésének pótléka. A riasztólövést egy nemzedék megszállottan újat kereső tagja adta le, hogy figyelmeztesse az intézményesített társadalom konzolidált nyugalmát — valójában az a jelentése a filmben, hogy a rendező félúton leállította vele a konfliktust. Az *Aramütés*ben annál több a kis konfliktus, Virág bárhol jelenik meg, föltűnést kelt, bajt kever és bajba sodorja magát, környezetével sehol nem képes összhangba jutni. A nyugtalanságban lelki rokona Évának, de iránytalan lázadásában épp az ellentéte neki: Éva mániákus, aszkétikus, morálisan szigorú és célratörő, Virág széteső, anarchista, sodródó; a 68-as fiatal irónemzedék lézengő hőseihez hasonló pályát fut be. A film arra nem tud egyértelmű választ adni, hogy kicsoda valójában ez a Helsinkitől a pulykafarmig rohanó lány: nonkonformista lázadó vagy a pillanatok helyzetait kiélő és önmagát nem ismerő fiatal, akinek helykeresése inkább önelvesztés, mintsem önmegvalósítás? A kis konfliktusok sora kioltotta vagy elfedte a főkonfliktust — így az *Aramütés* a mai életből föl villanásokat tudott mutatni: egy közérzettípus tünettanából érzékeltetett fontos és mellékes motívumokat.

Egyik kritika azt írta, hogy Bacsó válságban van, ám igazabb, ha azt mondjuk, hogy nehéz témákkal kísérletezik, a jelenkor társadalmi valóságából akar széles körben jellegzetes konfliktusokat kiragadni s a dramaturgiai kivitelezés során érik a kudarcok. Hogy problémaérzékenysége miképp jut összhangba a téma esztétikai-képi megformálásának módjával, vagy más szóval, a társadalmilag jellemzőt miként tudja belsőleg átforrósított egyéni emberi történetébe avatni — arra újabb filmjei adhatnak majd választ.

A jelenábrázoló realista alapszövegetű filmnek egyik kulcskérdése éppen e pontba sűrűsödik: a társadalminak nevezett jelenségvilág — tehát egy képileg megfoghatatlan politikai, szociológiai, ideológiai, nevezzük bárhogy — absztrakció — miként testesül meg figurákban, mozgásokban, helyszínekben, tárgyokban, azaz miként ölt formát egyéni sorsban, melynek konkrétságán csillámlik át az általános. A képsorok valódiságot elhithető, az objektivitás illúzióját keltő jellegétől elvárjuk a következetességet, a motiváltságot és a jelenetek egymásra következésének okszerű

indokoltságát; azt, hogy a fikció az életközelség és életszerűség hangulatát ébressze fel bennünk és az „épp így történik” élményazonosságába vezessen minket. Ki mondjuk vagy sem, az efféle típusú alkotásoktól filmi *elbeszélést* kívánunk meg, vagyis nem csupán azt, hogy az alkotás képi nyelven, a látvánnyal beszéljen hozzánk, hanem legalábbis részint epikus cselekményével, történetével bondolja el közölnivalóját. Ennek az alkotói módszernek fő erénye a közérthetőség: a néző akadályok nélkül azonosulhat az előtte pergő eseménysorral. De ugyanez a kockázata, buktatója, esztétikai hendikepje is egyúttal: a rendezőnek folyton a képi és irodalmi-elbeszélői megoldások között kell egyensúlyoznia. Erre nézve hatásos példával szolgál Gyarmathy Livia *Minden szerdán* című filmje, mely különben szintén a nemzedéki feszültségek kimeríthetetlen anyagából meríti témáját. A középpontban egy magányos, önmagát kereső fiúval, aki atyai támaszra talál a régi aszkétikus munkásmozgalmi morált képviselő öregemberben, s annak halála után ismét árvaságra jut és sejtetően nehéz, küzdelmes sors vár rá. A *Minden szerdán* sok hiteles és megragadó részlettel mutatja be egy jobb sorsra érdemes fiatalember kallódását és révbe érkezését, motivált következetességgel követi nyomon útját mindaddig, amíg az öregember helyes útra nem téríti őt. E ponton szenved törést a film. A fiú belső, lelki-morális fordulatát ugyanis a film igazában nem tudja teljesen hitelesíteni a szemünkben. Érzékelteti a rendező, hogy a fiú nemesebb anyagból van gyúrva, mint régi környezetének nem egy tagja, s így átállása nem előzmény nélkül való, mégsem tudjuk kétely nélkül fogadni megtisztulását. Az sem válik a film koncepciójának előnyére, hogy a rendező a fiú és az öregember közé beiktatta a megalkuvásokba, karrier-hajszolásba süllyedt középnemzedék képviselőit, az öregember lánya és annak férje személyében. Mert így az a képlet áll fel, hogy egyik oldalon sorakoznak a jók és belsőleg tiszták, a másikon meg az elkárhozók. A fiút az élet — rossz családi környezete — rontotta el, a középgeneráció pedig az életet rontja el, mérgezi meg őszintétlen magatartásával. Ez a fajta generációs konfrontáció tetszetős, ám hamis képet nyújt mindarról, amit a film ábrázolni kíván. Senki nem vitatja ennek a tételnek életbeli igazságát, aminthogy az is tény, hogy a szocialista társadalom rendszerébe integrálódott értelmiségiek alkalmasint megalkuvásokra kényszerülnek s a házasságok egy része, idő múltán, tartalmatlanná üresedik. Mindez szociológiai-
lag vagy lélektanilag igaz lehet, de a filmben, középponti szerepe folytán, az öregembernek kellene ezt a hierarchiát, illetve bírálatot hitelesítenie. Ám hogyan tehetné ezt, mikor csak szakszervezeti prédikációra telik erejéből, vagy arra, hogy magával vigye a fiút az ünnepi felvonulásra? Ilyenformán a film verbálisan, vagy külsődleges látvánnyal próbálja az öreg dramaturgiai szerepét megemelni, ami persze kevés sikerrel járhat.

Az elmondottak kissé igazságtalanul bántak ezzel a filmmel, de azért történt így, mert rá kellett mutatni azokra a követelményekre, melyek a realista ábrázolásmódból folyóan hárulnak a rendezőre. Mindenekelőtt arra, hogy az egymásra következő jelenetsorok motiváltsága, okszerű indokoltsága megkerülhetetlen művészi feladat az e fajta alkotásoknál. S ezt nem kívülről támasztjuk velük szemben, hanem maguk az ilyen jellegű filmek hívják elő ezt az igényt. A *Minden szerdán* egészében sikerült film, jó ritmusban pergeti az eseményeket s abban pedig, hogy pozitív példát merészel felmutatni, nem megvetendő bátorságot is tanúsít.

A *Kinek a törvénye?* azt kérdezi, hogy kinek az akarata érvényesül: a falu közösségéé vagy a régi érdemei alapján kiváltságokat élvező elnöké, aki kiskirályként él falujában s föl sem merül benne a kétely, hogy esetleg nincs mindenben igaza. Ő tartja a kapcsolatot a járással és a megyével, rendkívül fontos személyiségnek tekintti magát, s az a meggyőződése, hogy a szövetségi tagság neki köszönheti jólétét. A film alapjául Galgóczi Erzsébet színműve szolgált, s az irodalmi anyag határozott vonásokkal fölrajzolt szociológiai környezete és emberi világa eléggé megkötötte a rendező Szőnyi G. Sándor kezét. Galgóczi legjobb képességei ezideig a novellákban bontakoztak ki, a tömörítés műfajában, mely életismeretét és drámai helyzetek iránti érzékenységét szükszavúan sokatmondó keretbe fogta. Regényei, színművei a novellák témaköreiben mozognak, ám ezek a nagyobb léleg-

zetű műfajok lazább szövésűek, s nem ritka bennük a zsánerképszerű epizód sem. Ilyesféle alkotás a *Kinek a törvénye?* is: elbeszélő jellegű színmű, nem pedig tragédia, túl jól ismert helyzetekkel és szereplőkkel, mely sem összetett ábrázolásra, sem igazán éles bírálatra nem kínál lehetőséget a rendezőnek, hanem csupán arra, hogy az irodalmi anyagot filmre adaptálja és a várható kimenetelű cselekményt színező funkciójú epizódokkal tarkítsa (szerelmi jelenettel, az öregek otthonáról készített pillanatképpel, verekedéssel). A film úgy próbál bevilágítani egy falu emberi világába, hogy fölfedje egyúttal az érdekhálózatokat, a „lent” és a „fönt” hierarchiáját s ezt, amennyire az egyszálú cselekmény erre módot nyújt, sikerült is érzékeltetnie. Ennél mélyebbre Galgóczi színműve sem ment, s így aztán a film sem tudta a témában rejlő fogósabb és kényesebb kérdést, a demokrácia problémáját, illetve annak hiányát a középpontba emelni.

Mészáros Márta azon kevés magyar rendezők egyike, aki eltéveszthetetlenül egyéni világot teremt filmjeiben. A nők jogaiért harcolva, tabukat dönt le, tilalmas dolgokról beszél nyers őszinteséggel s ennek során, alapkonceptiója logikájából eredően, alkotásaiban érdekes és izgalmas helyzeteket teremt. Az *Ők ketten* is elsősorban merész nyíltságával ragadja meg a nézőt: azzal, hogy a nők emancipációjának szerteágazó kérdéscsoportjából nem a társadalmi, családi, politikai oldalt választja ki, hanem azt, amiről jobbra szemérmesen hallgatni illik: a nemiséget, a nők szexuális felszabadulásának a problémáját. Egyetlen mondatban összefoglalva, az *Ők ketten* tárgya vagy mondanivalója az, hogy a nőknek is joguk van az orgazmushoz. Ennyi, nem több, de a hazai szexuális erkölcs szokásrendjét ismerve, ez egyáltalán nem kevés. Távoll áll tehát ez a film az 1968-as párizsi diáklázadás híressé vált, a szeretkezésre, mint a szabadság kiteljesítésére fölszólító jelszavaitól; azt kell mondani, bár humorosan hangzik, hogy a nők nemi élvezetét mintegy szociális dimenzióból is szemlélteti: a szexualitás köré odaszövődik egy női munkásszállás életformája, fölvilágít egy-két kép a gyári környezetből, s persze, egyáltalán nem mellékesen, Mari és Juli családi életéről pedig képsorok folyamatában, elemzést is kapunk. A film bonyodalmai egyszerűbben és gyorsabban megoldódnának, ha Julinak alkoholista férjéhez fűződő kapcsolata a szokványos síneken haladna, de esetében az a kivételes, hogy erős szexuális vonzalom köti Jánoshoz, s ezt éppen nem takargatja, hanem a maga szertelen módján, nyíltan megvallja. Ez az őszinte magatartás döbbeneti rá a félig már hervadó Marit, hogy a házastársi kapcsolatok olyasmit is nyújthatnak, amit ő sohasem tapasztalt.

A nők szexuális felszabadulásáról már nemcsak a nyugati országokban jelennek meg terjedelmes jelentések; csak példaképpen, legolvasottabb hazai képeslapok és egyik vallásos folyóiratunk is részletesen és szókimondóan foglalkozott e tárggyal, melyet mostmár nálunk is szelvében-hosszában taglalnak a sajtó hasábjain. Am óriási különbség van cikkek, olvasólevelek és film között, s az, amit a közvélemény egy része innen-onnan tudomásul vett, a mozivásznnon még mindig másképpen hat, erősebb érzelmeket és ellenérzelmeket gerjeszt, közömbösen semmi szín alatt nem hagyja a nézőket. Ezt a felrázó, állásfoglalásra készítő befolyást néhány kiélezetten formált jelenetével el is éri a film, mégis azt kell mondani, hogy az *Ők ketten* igazában a téma dobja fel; mint műegész, hullámmzó színvonalat mutat, főként tán azért, mivel az alkotók több szálát indítottak annál, mint ahányat tovább tudtak vinni. S az is bizonyos, hogy pontosan azok, akikhez a film a szavait intézte, az igényesebb értelmiségiek, az *Ők ketten* feminizmusából meglehetősen keveset okultak, rájuk kissé elcsépeelt tanítómesé tétéleiként hatott a film néhány jelenete. A rendező másik filmje, az *Útközben*, minden további nélkül tévedésnek minősíthető: a művészsors és az asszonsors találkozásából nem lobbant ki a remélt katarzisz, az avatag történet fáradt pszichológizálásba torkollt.

Az irodalmi és a filmes dokumentum abban teljesen megegyezik egymással, hogy az életnek erőlyesen körülhatárolt részét akarja bemutatni; az egész helyett valamely részt, mely tematikusan bármi lehet, irányulhat a társadalom, a hivatás, a magánélet akármelyik szektorára. Ez a körülhatároltság éppúgy feltétele a dokumentumnak, mint az a cél, amit az alkotók szeretnének elérni, s amit röviden mondva a feltárás, tudósítás, beszámolás szóval, alkalmanként pedig a leleplezés fogalmával jelölhetünk, érzékeltetvén ilyenformán is, hogy a dokumentum sokarcú, képlékeny műfaj. Sokminden belefér a tüneti jelenségeket sorjázató, mulékony érvényű riporttól a felfedező értékű valóságfeltárásig és társadalomkritikáig. A műfaji változatok igazi különbsége természetesen nem azon mérhető, hogy a szerzők gyors híradást kívánnak nyújtani egy időszereű jelenségről vagy szociográfikus alapossággal akarnak a társadalmi élet egyik vagy másik részében mélyfúrást végezni, hiszen a riport éppúgy lehet elsőrangú, amiként alkalmasint a társadalomrajz is gyöngé. A filmdokumentumban, különböző erősséggel, de mindig uralkodó helyet foglal el az ismeretközlő funkció, amely szűkebb vagy tágabb körben érvényesülve, közvetlen formában, a művészi áttételek kiiktatása árán, a nyers valóságot, a lemeztelenített jelen időt viszi a néző elé. A műfaji lényegét megfelelően kitöltő dokumentum a tudósítással, felfedezéssel együtt, arra támaszkodva, *defetiszáló* küldetést próbál teljesíteni. A társadalmi vagy magánéleti mechanizmusok valódi működését tárja fel, vagyis megismertet azzal, amit nem helyesen, vagy egyáltalán nem ismerünk; amiről netán téves vagy manipulált benyomásokkal rendelkezünk. (Az irodalmi példák sorából hivatkozhatunk Kunszabó Ferenc híres „kaláka”-házépitésről szóló riportjára és Moldova vasútas könyvére.) Az ismeretközlő funkció ennél fogva nem áll meg az úgynevezett pusztá informálásnál: a tények, esetek, jelenségek, emberi arcok, helyzetek, helyszínek egymás utáni fősorakoztatásával összefüggő képet akar kikerekíteni, méghozzá olyat, aminek jelentése, esetleg általánosítható jelentése van.

Végző céljában tehát a dokumentum- és a játékfilm megegyezik, az „üzenet”-ről a legnyersebben tényserdeű dokumentarizmus sem mondhat le, de a hozzávezető utat merőben másként képzeli el és valósítja meg a dokumentumfilm készítője. S ezen a ponton lép fel a filmdokumentum alapvető dilemmája: meddig mehet el a rendező az alakítatlan tények, jelenségek beszéltetésében és hol, milyen mértékben avatkozhat be a dokumentumanyagba, a kiválasztás és rendszerbe állítás módszerével? Meddig „dokumentum” a dokumentum és mekkora arányban lehet „művészet”, ez a rendező igazi dilemmája: a tényserdeű objektivitás és a beavatkozó szubjektivitás elegyítésének mértéke. A dokumentum ugyanis, kínálhat bár mégoly hiteles tényeket vagy, szélső esetet véve, leleplezhet káros jelenségeket, felszínre hozhat elhallgatott valóságdarabokat — nem ez az önmagában méltányolható igazmondás sikerének netovábbja, egyetlen döntő tényezője. A tényeket rendszerbe kell állítania, a valóság kendőzetlen, őszinte, manipuláció-ellenes feltárása éppúgy megszerkesztettséget tetelez föl a dokumentarizmus esetében, mint ahogy bármely másfajta alkotómódszernek is ugyanez a kiinduló- és végpontja. Teljesen „tisztá” dokumentum nem létezik, még a filmkészítés kezdeti szakaszában sincs szigorú értelemben vett „anyaggyűjtés”; az élet nem „ad” tényeket, a filmkészítők mindig azt választják ki az előttük fekvő végtelen adat- és jelenségmennyiségből, ami valamilyen szempontból érdeklí őket. S a megszerkesztettségek pedig további válogatással, rostálással folytatódik, azért, hogy a tényanyag az arányok és hierarchiák vonalán formát kapjon és részlethitelessége meggyőzően érvényre juthasson. A dokumentum éppúgy szűrővel dolgozik, mint a fikciós film — kénytelen azzal dolgozni. Szűrő közbeiktatása nélkül nincs alkotás. Ha a dokumentum azt mondja: „sajnos, ilyen az élet, nem tehetek róla”, elhiszük neki, ám közben tudjuk, hogy ez az állítás nem föltétlenül az igazmondás teteje. Mert az élet nemcsak „ilyen”, mindig „másmilyen” is, amit a fikciós film kitalált meséjével, természetesen tart és érzékeltet. A dokumentumfilm rendezője gyakran csupán azt mondhatná, az általam kimetszett életdarab ilyen, míg a költött film képes arra, hogy valóban „az” életről is szóljon. A doku-

mentumfilm módszerére néha arra kényszeríti, hogy görcsösen *állítson* valamit, a fikciós filmnek tágabb lehetősége nyílik arra, hogy természetesen *beszéljen*. Ezért is lazítják fel a nyers dokumentum szabályait a módszer alkalmazói s kevert műfajt állítanak elő: a dokumentum-játékfilm. Ez a hibrid-termék igen életképesnek bizonyul, a művészies bonyodalmasítás helyett a közvetlen, nyílt szókimondást honosítja meg s távolról mintegy parodizálja a madárnyelvű kódösítést.

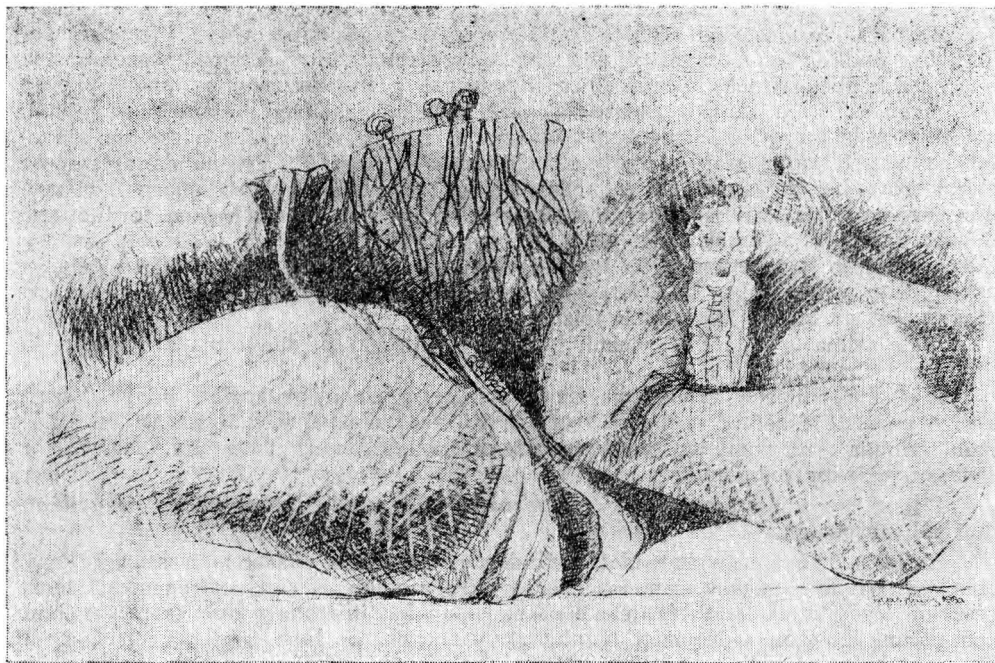
A dokumentumfilm rendezőjének dilemmájára és az efajta tárgyyszerű módszerrel készült alkotások művészi kérdéseire szinte modell-érvényű példát kínál Dárday István – a Budapest stúdióval közösen készített – *Filmregénye*, amelyet itt és most csupán a minta kedvéért kell idézni. Már a cím is a szokásostól elütő vállalkozást sejtet, a film és a regény ugyanis nehezen házasítható össze (a film irodalmi párhuzama az elbeszélés, a novella). Márpedig itt ilyesféle eltökéltséggel találkozunk: a rendező, mint egy regényben, három nővér sorsának néhány éves alakulását kíséri figyelemmel, szegényes és túlsúfolt munkáskörnyezetben, azzal az igénnyel, hogy *extenzív* áttekintést adjon az élet eme parcellájának mindegyik oldaláról. Mindenekelőtt rengeteg a filmben a dialógus, sokkal több, mint bármelyik magyar filmben. Mindenki mindenkivel beszélget, vitatkozik, a lányok, szülők, udvarlók, főnökök, tanárok, barátok egymással és kereszthe-kasul. S aztán fölvonulnak az élethelyzetek: tanulás, hivatal, lakásügy, nyaralás, udvarlás, szex, házasság, öngyilkosság; a hétköznapiak nyomasztó jelenetei, a szűk lakásban folyó élet ismétlődő napi ceremóniái. A kép, ami elénk tárul: kilátástalanul szürke, kicsinyes, reménytelen és sötét. De a *Filmregény* épp ezt a kegyetlenül tárgyilagos társadalomrajtot akarja tudatunkba vésní. Ne áltassuk magunkat szép mesékkal és ábrándokkal, ilyen a hétköznapi élet, monoton és sötét, az életek elromlanak, beszűkülnek, a vágyak letörnek, az ambíciókat tönkre teszi a pénztelenség és kilátástalanság. Így él ma nálunk egy társadalmi réteg és a fiatalság egy része, ilyen kisszerűen, banálisan; elmerülve a hétköznapi kis gondokban, melyek, ha alaposabban utána gondolunk, nem is olyan kicsik, ezekből áll össze az emberek egyetlen élete.

Dárday semmit nem akart „megemelni” története elmondása során, filmje bőségesen kínálja a hiteles élettényeket s egyúttal a bőség zavarát. Szociográfiai valóság tartalmát aligha lehet kétségbe vonni. Amit ugyanis ilyenkor szokás ellenvetésül felhozni, hogy az élet nem csak ilyen, vannak megnyugtatóbb, pozitívabb és szebb oldalai, vagyis hogy a sötét színek és a kisszerű jelenetek egyoldalú képet festenek az összetettebb valóságról — azt komoly műveknél nem lehet, hibául felróni. A *Filmregényt* sem erről az oldalról lehet kárhoztatni. Mert bármily hosszúra sikerült és noha rendkívüli módon részletezett képet ad a választott témáról, sajátos eszközei révén, dokumentum és fikció keverésével akaratlanul is a tárgy *egyediségét*, kivételenségét, részjellegűségét, nem pedig általánosíthatóságát húzza alá; meglehet, a rendező szándékai ellenére is. A nyomasztó életjelenségek halmozása, bizonyos határon túl, nem fokozza, hanem gyöngíti, helyenként kioltja a remélt hatást. A kisszerűség, amint tematikusan eluralkodik, azzal áll bosszút, hogy egy-egy jelenetben maga a film is sodródni kezd a monotonía felé. Dárday István új filmje, a *Harcmodor*, bár rövidebbre fogott a *Filmregénynél*, szintén magán viseli a túlméretezettség tehertételét, ám ezzel együtt, kiváló alkotás. A házépítés körüli akadályokat, bonyodalmaikat lépésről-lépésre haladva ábrázolja s ez az aprólékosság idő múltán keveset tud hozzátenni az orvosnő kálváriájához, az áldozatvállaló helybeli funkcionárius megcsúfolásához, a felsőbb vezetés bürokratikus intézkedéseéhez. Ám Dárday ebben a filmjében szerencsésebb érzékkel keverte ki a dokumentum és a fikció arányát, a *Harcmodor* a jó ügyért küzdők és a kétszínű bürokraták harcát házza ki tudja emelni az ügynevezett tudósítás mulékony közegéből. Az ügy, amiért a küzdelem megindul, meglehetősen hétköznapi; humánus és hasznos volta nyilvánvaló – végigvitele mégis aránytalanul óriási erőfeszítést követel az érdekeltektől. Ez a feszültség helyenként sajátos villódzást ad a filmnek: a leghétköznapibb valóság huzavonái, hivatali szócsavarásai szinte az irracionálisba lendülnek át. Hogyan lehet, hogy az, ami kétszer kettő, néha ötnek látszik? A tárgyyszerűen rögzített eset föl-fölvillant valami groteszk képtelenséget, mely a hivatali apparátus strukturális zavaraira vet fényt.

A dokumentarizmus irányzata nem egy belső problémával küszködik, azt azonban, hogy a mai magyar filmművészet egyik legigéretesebb törekvése, elvitatni nem lehet. A filmdokumentumra valóban talál a szó, hogy a kísérletezés állapotában eszközeit keresi, a tárgyához illő módszert kutatja s ha kudarok érik — vagy ha felületes divatjelenségek csapódnak is hozzá — az semmit nem von le valóságfelfedező elszánásának jelentőségéből. Önértékén túl egészséges ellenhatást fejt ki a művészkedő pszichológizálással, a mélyjáratúvá stilizált ezoterizmussal szemben.

A *Kentaurok* anyagát tekintve félig dokumentum és félig költött-kalandos film, ám nem azért készült belőle sikertelen koprodukció, mert műfaja nem egynemű; azon bukott meg, hogy dokumentumnak nem elég hiteles: hiányzik belőle az a forró mag, ami a tényleírást izgalmassá képes avatni. Látni mindvégig, hogy a rendező nem személyes tapasztalatból merítette ismereteit, hogy másodkézből kapott információkból próbált felépíteni egy világot, amit belülről igazában nem ismert, a chilei kísérlettel és kudarccal csak politikai, ideológiai problematika síkján találkozott. A *Kentaurok* Allende és a chilei nép tragédiáját mutatja be, — oly módon, hogy föltehetően azt a nemes izgalmű politikai krimet tekintette mintájának, amelynek jellegzetes példája a filmművészetben a *Z avagy egy politikai gyilkosság anatómiája*. Az alkotók úgy akarták elérni céljukat, hogy az ismert eseményeket összefonták egy magánéleti — szerelmi — szállal és mindvégig törekedtek az ideológiai-gondolati tartalmak közvetlen kifejtésére is. Sajnos, éppen e három réteg egybeillesztése nem sikerült, ezért az ismert politikai események és ideológiai viták mögött csupán színező illusztrációként jelenik meg az „élet” s maguk a politikai események is rikoltó színű nagyjelenetekké hígulnak. Mindennek következménye az ideológiai tartalmak szónokias kifejtése. A *Kentaurok*ból végülis egy történelmet illusztráló és az illusztrációt hamisan dokumentáris diszletekkel színező film született.

(Befejező része a következő számban)



TISZTÁZATLAN MŰFORDÍTÁS-KÉRDÉSEK

A magyar műfordításnak gazdag hagyományai vannak s nemcsak hagyományai, hanem nagyszerű eredményei. De legalább annyi a tisztázatlan kérdés, mint a dicsőretre méltó eredmény.

Kezdjük, a fordítandó példánnyal. Három kalandomat beszélem el. Ezek így egymás mellé állítva könnycsordítóan példázzák az anarchiát. Egy hajdani operett-dal cseng a fülembbe:

Tekints ide, tekints oda,

Egy sincs köztünk ostoba.

Ez csak úgy eszembe jutott, kinyomozhatatlan képzettársítás.

Annak idején Anatole France „Jelenkori történet”-ét fordítottam. A szerkesztő egy napon behívott, rámutatott fordításomban néhány mondatra, majd a francia eredetire s megkérdezte, hogy ezt meg azt a mondatot honnan vettem. Kiderült, hogy én a kritikai kiadást fordítottam, a kiadónak egy másik példány volt birtokában.

Megtörténhet ugyanez fordítva is. Megbíztak Lesage Gil Blas-ának a fordításával. Mivel *példányt nem adtak*, (ez a hibák forrása) én a magam példányát fordítottam le, ezúttal a kiadó a kritikai kiadásra hivatkozva törölt egy egész sereg mondatot a fordításomból. Az ellenőrző szerkesztést egy filoszra bízták, aki gondosan jóformán minden mondatomat befecskenkedzte a pedáns fordítók papírosizével. Kértem, ne tüntessék föl a nevem a fordításon. Megtették.

Még izgalmasabb példa. Beckett a darabjait francia nyelven írja, s a francia szöveget maga fordítja angolra, a fordításnál viszont figyelembe veszi a két nemzet színházi közönségének izlésbeli különbségét, a „Godotra várva” francia szövegében, amikor az akasztásról esik szó, a szereplők az erekcióról beszélnek, az angol szövegben ennek nyoma sincs. Egyszóval a francia meg az angol szöveg nem azonos. Ha a fordító zavarosnak érzi a francia szöveg valamely mondatát, legcélszerűbb, ha az angol szöveget olvassa el és így veti egybe a szerzői szöveget egy másik, ugyancsak eredetinek tekintendő szöveggel. Én mindannyiszor az angol szöveghez folyamodtam, valahányszor egy-egy mondat jelentésében nem voltam bizonyos. De minthogy Beckettnek azok a darabjai, amelyeket én fordítottam, először franciául jelentek meg, tehát a francia változat volt az eredeti, a francia szöveg alapján készítettem a fordítást. A kiadó – ugyan mi mást tehetett volna – az angol szöveg alapján bíraltatta el a fordításomat. Hogy ebből mi minden származott, azt az olvasó képzeletére bízom.

Ideje volna a kiadót kötelezni, hogy a fordítandó példányt maga válassza ki és adja a fordító kezébe.

Ami a fordítások elbírálását illeti, manapság az a gyakorlat, hogy a szerkesztő meg az ellenőrző szerkesztő végigszántja az orrával a műfordítást és jóformán minden szót, minden mellékmondatot számonkér a fordítótól. Némelykor jogosan, máskor oktalanul.

Mikor jogos a számonkérés, mikor nem? Ezt a kérdést próbálok megvilágítani néhány példán.

Először, ami a szavakat illeti. Minden irodalomban más-más a szavak kora. Azok a triviális szavak, amelyek egyes irodalmakban már elöregedtek, tehát részben elvesztették konkrét jelentésüket, nem fordíthatók szóról szóra. A szar szó nálunk először a Nemzeti Színházban hangzott el Háy Gyula Isten Császár Paraszt című darabjában, ezt úgy is föl lehet fogni, hogy ekkor vált az irodalmi

nyelv elemévé. E szó a franciában viszont oly hosszú múltra tekint vissza, hogy Alfred Jarry az Ubu Roiban már szójátékot csinál belőle. Szótárilag azonos a két szó jelentése, irodalmilag nem az; a francia szót elkoptatta a használat, a magyar szó teljes konkrétságában jelenti, hogy finoman fejezzem ki magam, a bélsárt.

Egyébiránt a szavaknak nemcsak múltjuk van, hanem légkörük, aurájuk. Hiába használják Dunántúl-szerte a parasztok a köznapi beszédben a spekulál igét, népmesébe mégis kockázatos bevenni, kirína a meseszerű hangulatból. Tersánszky Józsi Jenő fiatal korában lefordította Jack London néhány elbeszélését. Rám osztották a szerkesztő szerepét, az ellenőrző szerkesztő nemcsak tudós volt, hanem művelt, értelmes ember, mégis alig tudtunk megegyezni. A kérdéses elbeszélésben egy aranyásó a messzi északon tüzet gyújt, s az utolsó lisztjéből süt valamit. Az angol szövegben biscuit áll, azaz kétszersült, ami nem mást jelent, minthogy az aranyásó a hóval kevert pépnek mind a két oldalát megsütötte. Nálunk a kétszersült a kenyérnél, a lángosnál, a zsemlelénél stb. valami sokkal rafináltabbat jelent, amit nem magunk készítünk, hanem a boltban vesszük. Ha emlékezetem nem csal, Tersánszky éber irodalmi érzéssel, lepénynek fordította a biscuit-ot, s ezzel megmentette a novella hangulatát. A kétszersült az kétszer sült – hangoztatta az angol nyelv tudósa, legalább álló óra hosszát, hiába magyaráztam neki, hogy kétszersültet sütni az utolsó adag lisztből, az Északi-sark szomszédságában, ahol bármelyik pillanatban fölbukkanhat egy éhes jegesmedve, éppolyan, mintha fánkot sütné. Vagy palacsintát.

Hogy mi a mondat, ezt megnyugtató módon még egyetlen nyelvtudós sem határozta meg. Tehát a lefordítandó mondatot csak akkor vagyunk kötelesek tiszteltetben tartani, ha azt az eredetinek megfelelő értelemmel és hangulattal tudjuk visszaadni magyarul. Ha ez csak erőltetve sikerülne, összeolvaszthatunk két mondatot, átcsúsztathatunk egy vagy két mellékmondatot egy másik mondatba. Egy szóval nem mondatokat kell fordítani, hanem megteremteni az idegen szöveg magyar megfelelőjét, vagy fordítva, a magyar szövegnek megfelelő angol, francia, német stb. szöveget s ezt az eredményt azzal, hogy aggályosan mondatról mondatra fordítjuk a szöveget, csak nagyon primitív szerzők esetében érhetjük el. Számos olyan fordítást olvastam, ahol a fordító minden mondatot szóról szóra lefordított, de nem vette észre, hogy közben elvész a ritmus. A mondatról nem látta a művet.

Külön elbírálás alá esnek az olyan szerzők, amilyen például az ír Sean O'Casey. akinek egyik darabját, a „Bíbor hamu”-t én fordítottam magyarra. O'Casey szövegének csak töredékét lehet értelemmel követni. Nyelve eszelős képek, tébolyult metaforák szövedéke. Minthogy a két nép, a két nyelv egymástól idegen, az ír eszelősségek helyébe magyar eszelősségeket kell kitalálnunk, egy új nyelvet, amelynek a hatása nagyjából ugyanaz a magyar közönségre, mint a szerzőé az angolra. O'Casey-t nem szabad szóról szóra fordítani.

A többnyire filosz szerkesztők az efféle árnyalatokkal szemben süketek. Makai Imre a „Csendes Don”-ban a kozákokat a hajdúk nyelvén szólaltatja meg. Ezt a nagyszerű trouvaille-t annak idején többen kifogásolták, holott nyilvánvaló, hogy a magyar társadalomban a kozákokhoz legközelebb álló réteg: a hajdúk. Jékely Zoltán Thomas Mann fordítása – „A kiválasztott” – az egyik legjobb magyar prózai fordítás. A regényben, az elbeszélés szelleme, azaz maga a szerző, a La Manche-szatorna Saint Dustan szigetének halászeit valamilyen rusztiuk német nyelven beszélgeti. Jékely ezt a föltételezett, akár koholtnak is mondható német nyelvjárást az ősi székely nyelvi állapot költői rekonstrukciójával adta vissza. Ezt az ugyancsak nagyszerű trouvaille-t nem méltányolta mindenki. Hogy kerülnek székelyek a Csatornába? – kérdezték némelyek. Ennek a kérdésnek a többi közt azért nincs értelme, mert Saint Dustan szigetén soha nem éltek németek és soha senki azon a szigeten nem beszélte azt a nyelvet, amelyen az elbeszélés szelleme a sziget halászeit megszólaltatta. De valamilyen nyelvre mégis csak le kellett fordítani a szigeti halászok beszédét. Miért ne beszélhetnének nemlétező székelységgel a nemlétező németek?

Az a gyakorlat, hogy a görögöket, Shakespeare-t, Molière-t s a többi klasszi-

kust szószerint fordítatják, nyilvánvaló. Mai szerzők esetében már kevésbé az. Erre könnyű az ellenvetés, ki klasszikus a modernnek közül, ki nem az?

Ezen el lehet vitatkozni, a lényeg nem ez. Országonkint változnak a színházi hagyományok, változik a közönség, mások a társadalmi formák, az intézmények, ami egyik országban telitalálatnak számít, az a másikban üresjárat. Egyszóval, a modern színműveket meghúzzák, egyes jeleneteket összevonnak, másokat kibontanak, a politikai, társadalmi stb. célzásokat a körülményekhez idomítják. Vagyis a fordító nem szószerinti, hanem színházi fordítást készít.

Annak idején lefordítottam Pangol nagy sikerű vigjátékát, a Topáz-t, a szó szerinti fordítás százhusz-százharminc oldalra rúgott. Ennek elkészülte után összeültem a rendezővel, Egri Pistával, megtárgyaltuk mely jeleneteken kell változtatni, hogy a darabot a magyar közönség is élvezhesse. A „Topáz” magyar színpadra áúirt változata száz oldal körül van. A rendezői példányokat olykor kiadják, a *színpadi fordításokat* nem. *Holott ez külön műfaj*, csak sokan még nem akarják tudomásul venni.

A sok tisztázatlan kérdés közül nemigen emlegetik az alkat, a vérmérséklet kérdését. Egy-egy író művébe csak a vele rokon alkat élheti bele magát, a tőle idegen semmiképpen nem. Thomas Mann akkor sem tudná Petőfit vagy Adyt lefordítani, ha élne és tökéletesen beszélne magyarul, mint ahogy se Petőfi, se Ády nem volna képes egyenértékű Thomas Mann fordítást készíteni. Petőfi már csak azért sem, mert nem sokra becsülte Goethét, akihez Thomas Mann szoros szálakkal kapcsolódik. Abszurd példákra tapintatból hivatkozom, hogy meg ne sértsem azokat, akik aggálytalanul vállalkoztak eleve kudarcra ítélt fordítási föladatakra. Költőink közül Racine fegyelmezetten szenvedélyes verseit Pilinszky tudná legjobban lefordítani, sajnos, ezt az alkalmat elmulasztották. Akinek nincs érzéke a retorikához, ne nyúljon Victor Hugóhoz, de France-hoz sem, az, aki nem érti az íróniát, Voltaire-hez még kevésbé, Baudelaire szűkszavú tömörsége szétfolyik a szecesszió cirádái között.

Vannak fordítók, akiknek az átélési skálája a legősibbtől a legmodernebbig terjed, az ugariti eposzok, a vogul medveénekek, az orgoni föliratok ismeretlen szerzőitől a görög, a dél-amerikai, az olasz, a francia modern költőkig. Képes Géza ilyen egyetemes fordító, egyedüli a maga nemében s nemcsak nálunk az. A beleélés képessége, gazdag formai kultúrája mellett elméleti fölkészültsége is segíti ebben, amint ezt alapvető tanulmánya a „Korszakváltás és műfordítás” meggyőzőn bizonyítja. A „Mindenség énekei” költőjének műfordításai külön világot alkotnak a teremtett világban.

Búcsúzóul még egy kérdés, amelyet többször tisztáztak ugyan, de mindig hiába. Sokan azt hiszik, hogy a fordításhoz elég a felsőfokú nyelvvizsga vagy az egyetemi diploma. Az egyszerű fordításhoz is elsősorban felsőfokú magyar tudás szükséges, s ez bizony szerfölött ritka egy olyan országban, ahol az anyanyelvi oktatást még a huszadik század utolsó negyedében sem szervezték meg.

LÁSZLÓ GYULA KETTŐS ÖNARCKÉPE

Régészeti tanulmányok – Művészetről, művészekről

E könyv körül a csodaszarvas regéjebeli kavarodás lebediai hangulatát érezhetjük. „Micsoda föld ez a vidék, / Hogy itt a nap száll *keletre*? / Nem mint más-hol, naplementre? // ... én úgy nézem, / Hogy lement a déli részen. / ... nem gondolnám: / Ott vöröslík éjszak ormán... // Kerek az ég mindenfelé...” Arany balladás hangját idéztük. Ismét a történelmi tájékozódás veszt irányt?

Östörténetünk körül a századfordulóra már mintha kijegecesedett volna a kép, ma viszont rengeteg rész munkatöredék kiált új szintézis után, úgy mond a „bőség zavara” szakadt reánk, a huszadik század differenciáltabb ismeretvilága alaposan ki-kezdte és felforgatta a megszentelt hagyományt. Első István király fején például, úgy, ahogy ma van, sohasem volt a korona, sohasem fedte a nagy államalapító fejét, hamis az összes milleniumi ábrázolás. És ő volt-e valóban az alapító, vagy apja, Géza nagyfejedelem, akinek érdemeivel ruházta fel annak tulajdon fiát — Istvánt — utóbb a kegyes történelem? László Gyula szerint „egyre erősödik az a meggyőződés, hogy a nyugati mintájú magyar állam első nagy szervezője Géza volt, és fia István király fejezte be apja művét” — ime, a „kettős honfoglalás” mellett a *kettős honalapítás* gondolata! A par excellence magyar östörténettel sem állunk különben, a termékeny bizonytalanságok már az östörténet forrásvidékén elkezdődnek. Alapvetően két östörténetünk van: egyikből a finnugor erdők démonai tekintenek reánk, másiból az ogur-türk steppék tulipántengere hullámszik felénk. És helyt kell adnunk olyan kijelentésnek is, hogy „... a magyar östörténet... talán négy-öt ágú, és szinte az egész Euráziát magába ölelné...” László Gyula megszívlelendő véleménye szerint: „Nem vagyunk érthetők Eurázsia nélkül... Nem ennek vagy annak a népek vagyunk a rokonai, hanem valamennyiükhöz közös őseurázsiai múlt emlékei fűznek, s e múlt első fejezete az őseMBER korában bontakozott ki.”

A múlt század — a krónikák és „csacska mesék”, oklevelek és szájhagyomány feldolgozása, egybevetése mellett — a nyelvtudomány dicsőséges évszázada volt, az összehasonlító módszer segítségével, a nyelvi rokonság tanulmányozása során ekkor alapozták meg, s máig ható érvénnyel körvonalazták östörténetírásunk karakterét. A két östörténeti ág — finnugor és ogur türk — a nyelvbúvárok szorgos munkájának eredményeképpen ekkor eléggé tudatosult. Az újabbkori igény azonban új tudományágakat mozdított meg: az archeológiai és antropológiai kutatások östörténetünket sokféleképpen megvilágították — megvilágíthatták, gepida, longobárd, avar sirok ezreit tárták fel, és vizsgálták a halottakat, és a velük temetett állatok, növények, használati tárgyak jellegét, a művészeti alkotások stílusát. László Gyula egyike azoknak a modern östörténetkutatóknak, akik a krónikák lapjairól — a meg nem született bárány bőrére kent ecsetvonások fénylő arany és rubinkék aureolájából — és a „csacska mesék” kollektív tudattalanjából természetesen, a sirok borzadályos, de titokfeltáró valóságába léptek, népvándorláskori temetőkkbe, a halottak birodalmába, ahol minden földi, evilági jelenség *tükröződik* — ősvallásunk törvénye szerint „tükröképben látszik”, azaz „fordítva”, mint a gyermekversikében szita-szita *péntek*, szerelem *csütörtök*, zab *szerda*, ez a szájhagyományként élő emlék, hajdan-volt búbajos világ puha érintése.

A régi magyar temetők körül László Gyula Árpád-kori falvak nyomait tárta fel. Ahol az idő mindent letarolt, a síkság fölé ráépítkeztek a századok, s ahol a nyomokat kifürkészni csak az elhivatottság szenvedélyével lehet annak, aki nem

sajnál erre fáradságot, időt energiát. „... Olyan ez, mintha egy oklevelet valaki letakarna, majd a takaró papírlapon itt, ott – kedve szerint – kisebb „ablakokat” vágna, az egyikben néhány szó tűnnék elő, a másikkban mondatfoszlány, a harmadikban talán egy ragot vagy képzőt sikerülne elolvasni, vagy éppenséggel csak egy szótörödéket. Az így olvashatóvá vált összefüggéstelen részek az oklevél szövegének körülbelül századrészét jelentenék.” Szerencsére azonban a régészek, történészek manapság komplex módszerrel dolgoznak, bonyolult áttételek és kombinációk eredményeképpen mégis van rá remény, hogy az oklevelet előbb-utóbb elolvassák.

A régészet és embertan mellett a néprajz színesebb, hajlékonyabb világ, szöttek szivárványozása is benne van, és sok virág. Érzékenyen körvonalazható, ott is, ahol „eltávolodik” a földtől és sámánista régiókba emelkedik vele, igazi szellemvilágba az ősvalláskutató. Amikor például azokra a bizarr történetekre talál, amelyek szerint „ősi másvilág-képeink egyik eleme — a nyúzott lóbőr megelevenedése a másvilágon — több mint ezer esztendőn keresztül élt népünk emlékezetében”, a honfoglaláskori sírokban ugyanis — ezt az ásatásokból tudjuk — megnyúzott és szalmával kitömött lovat fektettek; egy múlt századbeli szatmári földesúr kocsisának, Köcsön (Kütsön) Péternek „tudós” sámánista praktikáival — élő emlékezetével — a bizonyítás teljessé vált, — ahogy régi, kezdetleges kottairások dallamcsontvázait eleven hússá és vérré tudta változtatni az élő népzenei hagyomány.

Az ilyen vizsgálódáshoz persze a társadalom pszichikumának boncolgatása is szükséges, Jung nélkül például aligha juthatnánk fontos elemzésekig. A Kolozsmegyei Magyarszentpál Árpád-kori temploma pillérfőjének varázlónője, a fenekét mutogató asszony, Freud nélkül aligha volna megmagyarázható. A freiburgi Münster vízköpője, a lábai közül, hátsójából esővizet zúdító boszorkával, megannyi francia, franko-flamand katedrális sarokba, háttérbe, árnyékba helyezett köfigurái, a kóruszék felhajtós lapjának belső oldalán, imádkozó kisasszonyok ülepe alatt rejtőző faragványai — nem látható, mégis jelenlévő szörnyalakok, gobbók — csupa excentricitás: ifjak illetlen membrumait hurkon rángató némberek, lóvá tett férfiak hátán meztelen nők kopjás párviadalt vívó hada (*satire des femmes et des tournois*), kik végül hegyes mellbimbóikkal böknék fel egymást legszívesebben — mindez a téboly (*play-boy* — régi századokból) a középkori lélek szorongásaihoz-perverzitásaihoz tartozik, a teljes világmagyarázat része, „talpköve”, pogánykori kísérletjárás is az áhítatos élet perifériáin, mulatságos és hátborzongató, mint a modern világ, ahol Lévy-Brühl és Róheim Géza nélkül Köcsön kocsis sincs. Mert László Gyula népvándorláskori tájakon, felperzselte mezőkön a nagy európai epikát idézi.

A nagy európai epikát idézi, prolongálja más is: nyelvészet, régészet, embertan, néprajz komplexitásához legkésőbb a zenetudomány társult, a népzene kutatás dicsőséges évszázadában joggal valami magyar specialitás, hiszen Kodály és Bartók művészi alkotásokban kiteljesedett életműve mögött áll ez a tudományos munka, etnomuzikológiai alapvetés, amelyet éppen az itt, egykori népvándorlások keresztútján felépült kettős európai csoda igazol.

Kodály már 1907-ben tudta, tíz év múlva nyilvánosságra is hozta a rétegesen ereszkedő, szimmetrikusan tagolt, négysoros *pentaton* dallamstrófákat, a magyar zene legrégebbi típusát. Bartók 1924-ben *A magyar népdal* című könyvében három mari (cseremis) dallam bemutatásával a rokon népeinknél élő párhuzamokra mutatott rá. És ismét valami „ellentmondás”, legalábbis „kettősség”: a finnugor alapozású *beszélt* magyar nyelv tanúságtételei mellett az *énekelt* magyar nyelv — zenei anyanyelvünk — türk alapozású, amit a magyar és mari zenét összehasonlító tanulmányában, 1934-ben Kodály újólá kimutat, Bartók pedig 1936. évi anatóliai népzene gyűjtő útján bizonyít. (A finnugor mari nép tehát a magyarral rokon türk zenei anyanyelvűséget mutat — ahogy ez a néphagyományban fennmaradt, térben és időben egymástól elszakadva messze, több mint ezer kilométernyi és ezer esztendőnyi távolságban.)

És ismét valami kettősség: azóta e legrégebbinek hitt türk rétegek mögött felszínre került a régi magyar népzene finnugor rétege is; az „ugor korszak” egy-

szerű, kezdetleges, strófanélküli dallamai, pentakordális litániaformájú dallamok, mansi (vogul) és hanti (osztják) hősdal- és medveének-melódiák, és magyar siratók. A harmincas években Szabolcsi Bence foglalkozott a magyar zene népvándorláskori elemeivel, adatokat gyűjtött a középzásiai dallamstílus elterjedéséhez, amely finnugor szálakkal a Lapp-félszigetekig követhető, török-mongol szálakkal Kináig ér. Kevesen tudják, hogy el is indult ezen az úton, 1954 végén járt Ázsia szívében, észak-nyugat kínai területek népzenejét hallgatta. Nemcsak a han, azaz kínai nép zenéjét, hanem a Kinában élő több mint hatvan nemzetiség néhány jellegzetes csoportját is (Pekingben mongol, tibeti, ujgur és kazah, Kunmingban miao és kava, szani és liszu énekeket, a csunkingi rádiófelvételeken pedig a li-k, a tai-k, a tung-ok, jao-k és jicu-k énekét).

László Gyula könyvének kritikus fejezetét természetesen nem kerülhetjük meg. Első kifejtése a Valóság 1970. évi 1. számában látott napvilágot: *Kérdések és feltevések a magyar honfoglalásról* címmel, ehhez kapcsolódott a régész „hangos töprengése”: *Magánbeszéd a honfoglalókról és a kettős honfoglalásról* címmel. Már ezek a címadások is jelzik, hogy tudós kutató vizsgálódásairól van szó, amelyek nélkülöznek minden agresszivitást. A *Vértesszőlőstől Pusztaszerig* című, 1974-ben kiadott könyvében így ír: „... felvetődött... az a feltevés, hogy a földműves, földhöz kötött magyarság már előbb megtelepült a mai Magyarország területén, de ennek vizsgálata és bizonyítása mit sem változtat azon a történeti tényen, hogy a magyar állam megalapozói, megszervezői, felvirágoztatói az Árpáddal jött magyarok voltak. ... A 896-os honfoglalás történelme szilárdan áll...”

Az avarok kétszáz esztendő, látszólag „csendes” történetének közepétájt a régészek számon tartottak egy, a sírok vizsgálata alapján feltételezett hirtelen kulturális átalakulást. Megállapították, hogy a korai, bizánci hatásokat adaptáló *akanthuszos* (növényi jelképekkel dúsz) stílust 670 körül felváltotta a *griffes-indás* (állati jelképekkel gazdag) veretek kora. László Gyula szerint e „divatváltozás” valójában két különböző nép hagyománya és a „griffes-indás” késői avarok valójában magyar etnikumú, magyarul beszélő népesség beáramlása a Duna-tájról. Igaz lenne tehát Kézai 700-ra tett (hun) honfoglalása, amelyet eddig senki sem vett komolyan? Avagy a Képes Krónika 677-es dátuma valóban az *első* magyar honfoglalás időpontjára utal? A késő avarok és Árpád-kori temetők vizsgálata — László Gyula szerint — a feltevést megerősíti. A topográfia sok adata, a helységnevek vizsgálata is mellette szól. László Gyula földrajzi, nyelvi és régészeti térképek egymásra vetítésével dolgozik, hogy valószínűsítse: a késői avarok nyelve magyar volt és a mai magyar népben az avarok egy része mind a mai napig él. (Mindazonáltal ellenpróbanak hasznos elolvasni Györffy György *István király és műve* című hatalmas opusza idevágó fejezetét, amely szerint az avar korban finnugor nyelvű, magyar etnikumú népesség tömeges beáramlása a Kárpát-medencébe nem igazolható.) László Gyula koncepciójának *védelme* — nem feladatom. Nyilván igényt sem tart reá. Csak a magyar zenetörténet „jelzéseit” tolmácsolom: a homályos foltok eltávolítására és az ellentmondások feloldására tett kísérletek merev elutasítása érzékenyen érintené a huszadik századi magyarság egyik, immár szilárd szellemi fundamentumát, Kodály és Bartók úgynevezett „ázsiai” rettenetességeit is, amelyekre a két mester két — lényegében közös alapon álló, mégis egymástól független — *európai* életművet, az *európai* múltat is felölelő, jövőbe utaló modellt, időtálló művészi világot épített fel. Kettős honfoglalás volt ez is.

László Gyula könyvében azonban elsősorban és végtére is a régész műhelyében vagyunk. Mindvégig *A nyíl mint eszköz és jelkép, Szótejtés és régészet* és egyéb címszavak között, ahol például a „nyíl” szó társadalmi továbbélését lehetjük meg — az atomkorban, amikor a *nyilálló fájdalom* állítólag értelmét veszti, a *nyil-egyenes irány* is hovatovább mélységes anakronizmust rejt... Egyes szavaink túlélnek keletkezési körülményeiket, ma is *tollal* (golyóstollal, filctollal) írunk, holott ez a szó már réges-régen elvesztette eredendő „toll” jellegét. Mint ahogy a huszadik század asszonyai sem eszik meg, fogyasztják el kisdedeiket, holott becézgeté-

seikben ígérik százszor is; büszke crô-magnon anyák, kik gügyögésükben mégis a neandervölgyi kannibálok nyelvét használják.

Ez hát a régész műhelye. Olyannak látom most, mint a hatvanas évek elején Bráncusi szobrász rekonstruált műtermét a párizsi modern művészetek galériájában. Kőasztalok, tönkök és tömbök, balták, félig kimunkált márványdarabok együttesében az alkotó mester pogányul felszabadító szellemét, mint igazi „tárkányt” — kovácskirályt, aki faragja, vési, veri nemzete múltját, karakterét.

Szent László győri ereklyetartó mellszobráról félszáz oldal terjedelmű tanulmány zárja le, egyben felemeli és transzformálja az egész kötet hangulatát. A meotizsi örvénylés, a sámán praktikák, a kardok, elefántcsontkürtök és griffes-indás övcsatok-veretek világa végezetül Szent László fejének e művészi ötvösremeke minuciózus ismertetésével zárul. Az ereklye körül valóságos katedrális épül fel az elpusztult helyén Nagyváradon; negyedszázados vizsgálódása anyagát tárja elénk László Gyula, aki elmondja a herma drámai keletkezésének és fennmaradásának kalandos történetét. Micsoda katedrális volt az — hat kápolnával és negyven oltárral —, amely méltó fényt adott és illően glorifikálta a nagy árpádházi szent és vitéz fejét, amelyet ezüst koporsója domborművétől ihletve, ahhoz kötődve, alkotott Dénes Mester — kora nagy szobrásza, alkotásokban méltó párja a korabeli Európa (többek között Chartres) nagy mestereinek. A kolozsvári testvérek Prágába menekített Szent György szobra mellett — most ismerjük fel igazán — ez az ereklyetartó középkori művészetünk másik csodája, „az egész európai művészet egyik korai remekműve”. László Gyula aprólékosan alapos, bravúros mérésekkel dolgozza fel, valójában „felépíti” a hermát, azzal a tárgyszeretettel, amivel a nagyszentmiklósi kettős fejedelmi aranykincs aprólékos vizsgálatánál is kitűnt. A hermát történelmi keretébe helyezve, köréépítette az elpusztult katedrális, óriási belső terével, pilléreiével, csillárjaival, csodálatos freskói emlékezetével, zord siremlékeivel, csillogó üvegablakaival, gregorián dallamaival, angyalok dicsénekével.

•

A látásnak és láttatásnak ez a mestere tulajdonképpen festő.

László Gyuláról, aki hivatása szerint régésznek vallja magát, tudnunk kell, hogy művészettörténész is. Ezt a képességét a Képzőművészeti Főiskola tantermeiben szerezte meg, „kézműves” gyakorlatban, amikor Rudnay Gyula festőnövendéke volt. (Mesterei közt említik Csók Istvánt, Réti Istvánt is; középiskolás korában Szőnyi István nevelte, művészettörténeti ismereteinek alapjait Lyka Károlytól kapta meg.)

Rudnay Gyula és Vaszary János: ez a két mester volt akkortájt a színvállás — írja László Gyula —, akikhez érdemes volt tanítványul szegődni, két *név* — tradicionális, befelé forduló, meditatív, romantikus magyarság az egyik, Európába kirohanó, forrongó, lázadó, újító szellemisség a másik. Históriai érzékenység, eligazodás a hazai múltban az egyik, a formavilágok új és új csodáinak a megszállottja a másik. Nagyságrendben kicsit másképp, de lényegében ugyanez volt a helyzet a Zeneművészeti Főiskolán is, ott a két gyújtópont Kodály Zoltán és Bartók Béla volt.

Rudnay Gyuláról és Vaszary Jánosról írja legközvetlenebb emlékező sorait László Gyula a *Művészetről, művészekről* címen összeállított ugyancsak félezer oldal kitévő kötetében, amit a festészeztől, kortársairól, barátairól írt. Nem a beavatottak zsargonjában, hanem a céh nyelvén, természetesen hangon elbeszél. E mesterekről gyűjtött emlékezéseiből a műtermek jó festékszaga árad, valódi életközelség, a művészetben való benneélés mámore. Megható emberség, apró megfigyelések kaleidoszkópikus gazdagsága, „festői” pillanatok boldog izgalma. A Rippl-Rónai Józsefről szóló bevezető írás: mestermű. László Gyula azonban nemcsak a múltra emlékezik, a jövő is izgatja, tárlatokról tárlatokra járva *megnyit* kiállításokat, megrendítően szép országjárásainak buzgalma e kötetben valóságos panorámává, kor-képpé szélesül. Szépen ír. Németh János kerámiakiállításán mondja: „Mesevilág ez.

Falképein megjelennek Európa gyermekkorának s a magunk gyermekségének egykor félni való szörnyei, ördögei, vízi tündérei, de itt aranyos, majdnem bohókás lények, akikhez vonzódunk: lám, mégsem rettegni valók, hanem eljátszogatunk velük, nem bánatnak, körmeik nem karmolnak, szarvaik nem öklelnek, agyaraik nem tépnek meg.” Schéner Mihály kiállításának megnyitóján hitet tesz a nonfiguratív és természetelvű festőiség mellett: „Mi átmeneti kor emberei vagyunk, s ekként abban a szerencsében van részünk, hogy két szólamban is halljuk a valóság muzsikáját...” Önvallomás szerű megállapítás ez! László Gyula valóban érti és szereti ezt a két nyelvet, ahogy érteni és szeretni kell egyszerre a Kodály- és a Bartók-muzsikát. Mind a kettő utánozhatatlanul más és mégis összetartozó egyvilág.

László Gyula művészete grafikáiban figyelemre méltó. Nem véletlen, hogy a képzőművészetről szóló új kötetében éppen egy grafikusnak, Szalay Lajosnak állít emléket. Kulcsfontosságú írása ez: *Genesis — Gondolatok Szalay Lajos rajzművészetéhez*. Barátságukról így vall: „Öt évig (1928—1933) jártunk együtt a Képzőművészeti Főiskolára (ő Benkhard, én Rudnay tanítványaként). Aztán majd negyven évig nem láttuk egymást. Mikor újra találkoztunk, úgy beszélgettünk, mintha tegnap váltunk volna el egymástól.” Ezután barátságuk elmélyüléséről beszél. És arról, hogy milyen nehezen találja meg Szalay Lajos életművéhez a megfelelő szavakat.

De megtalálja! És többek között felsorolja Takács Zoltán könyve nyomán a kínai művészetelmélet legkülönbélebb ecset- és vonalnemét, ahogy ez a Yüan korszakban tradicionálisan kialakult. *Ecsetvonások*: esőcseppek nyomához hasonló vonások, összekuszált bozóthoz, timsókristályhoz, ördögbőrhöz vagy csontvázhoz hasonló, nagy balta csapásaihoz hasonló, kis balta csapásaihoz hasonló, összehajtott övhöz, kender rostjához, összekócolt kenderhez, lótusz erezetéhez, szétbontott kötélhez, viharfelhőkhöz hasonló, lingchi gombához, bivaly szőréhez, örvénylő vízhez, szétszakadt háléhoz, gomolygó felhőkhöz hasonló. *Vonalnemek*: békanyál-vonal, gilisztavonal, vándorfelhő- és folyóvíz-vonal, vasdrót-vonal, a húr, a hivatalnok ruhájáé, egyenlőtlen-vonal, örvény-vonal, olajfa-, fűzfalevél-vonal, szegfej- és patkányfark-vonal, szöcske-vonal, jujubmag-vonal, bambuszlevél-vonal... és így tovább.

Ezek szavak. De jelzik annak az ábrázolási igénynek érzékenységi fokát, amely szerint a méhek szálldosását is tizenkétféleképpen kell ábrázolni, mert ennyiféleképpen röpködhetnek. Itt vagyunk ismét Közép-Ázsiában. Szalay Lajos művét László Gyula hihetetlen finomságokkal ismerteti, a *Genesis* lapjainak sok oldalt szentel, tömény esszenciáját azonban e művészetnek a kínai klasszikus korszak ecset- és vonaljárása mély változatosságában ragadja meg. „Amit Szalay művel — fejezi be elmélkedését —, az nemcsak művészetünknek maradandó értéke, hanem az eszköz ismeretének és használatának olyan magasrendű példája, ami — sajnos — páratlan a mi művészetünkben, de az európai műveltség hatásterületén is.” Ez a művészet tehát túllépi az európai műveltség hatásterületét. Éppen ezért lehet Európában újdonság, valami egészen mély és új, ünnepélyesen nagy és jelentékeny. Ilyen értelmezéssel — úgy érezzük — László Gyula nemcsak Szalay Lajos („a tisztaszívű mester”) művészegyenységét ragadja meg, hanem általánosságban is megfogalmazta a legkimagaslóbb *modern* művészek korszakhatározó jellegét.

A Művészetről, művészekről — azt hisszük — rendkívül gyengéd vonásokkal rajzolt könyv. Régészeti könyvei szilvafa és bambusz írását László Gyula ebben a művészeti könyvben orchidea írással váltotta fel.

„EZERARCÚ MAGYARORSZÁG”

Előbb felfedeztük hazánkat. A harmincas években indult, igazi viharokat vert sorozatban, majd ennek mai folytatásával, melynek egy-egy új kötete igazi szenzáció. S most, a megismerés izgalmas és sokszor szívszorító gesztusa után elérkezett az ideje, hogy mélyebben, alaposabban ismerjük meg egy-egy tájegységét, s a Móra Könyvkiadó avatott kalauzainak segítségével ne csak a vidék félmúltját és jelenét vegyük alaposan szemügyre, hanem a még megmaradt, illetve kikövetkeztethető emlékek segítségével egybevevünk a táj mai arculatát a hajdanival. Tulajdonképpen ez az „Ezerarcú Magyarország” című sorozat elsődrendű célja. S bár a kiadó jellegéből következően elsősorban az ifjúságnak készülnek a szép kiállítású, nagyszerű fényképekkel illusztrált kötetek, az az igazság, hogy erre a felfedező útra mindenki szívesen elkíséri az írókat. Az eddig megjelent három kötet (Ágh István *Üres bölcsőnk járása*; Lázár István: *S középen ott a Velencei-tó*; Tüskés Tibor: *Zalamente, Somogyország*) ugyanis írói teljesítmény, hiszen a riport ilyenkor szinte kötelező műfaja mellett minduntalan olyan személyes, lírai emlékek is gazdagítják a beszámolót, melyek olykor a költészet szféráiba emelik a művet.

Ha képzeletbeli térképen követjük nyomon a három szerzőt, rögtön nyilvánvalóvá válik, hogy mindnyájan a Dunántúlon kalandoznak. Ágh István a Bakonyban és környékén, Lázár István körülbelül Fejér megyében, Tüskés Tibor pedig a Drávától a Balaton déli partjáig. Azt talán mondanunk sem kell, ismert vidékek ezek. De valamennyien megmutatják az ismertben az ismeretlent; még aki gyakran utazgat az általuk bejárt útvonalon, az is meghökkenve azonosítja a maga ismereteit az övékkel, s döbbenetesen eszmél rá, hogy eddig kialakult képét hány új színnel kell teljesebbé tennie, s hogy amit végleges ismeretnek hitt, voltaképpen nagyon bizonytalan és történetietlen tudás.

Abban a szerencsés helyzetben vagyok, hogy gyakran jártam végig ugyanezeket az útvonalakat. Nyolc évig utaztam naponta Budapest és Bicske között, most is szemem előtt van az útvonal minden hajlata, látom lelki szemem előtt az azóta történeti emlékké vált viaduktot, a herceghalmi gazdaság messzire elhúzóódó épületét, ahol jelentékeny kísérletek folynak, aztán Háromrőzsánál a régi cselédházakat, ahonnan komor arcú gyerekek jártak a bicskei iskolába, s végül, a napi út végén felcsillámlott a bicskei Halastó, feltűnt az a templom, melynek oltárképét Maulbertsch festette. Végigjártam a „pérőt”, ahonnét sivalkodva futottak elő a cigánygyerekek, s egyszer egyikük pörkölt libát hozott nekem ebédre. Aztán, a tanítás után, ki-kimerészkedtem a környező pusztákra, melyek – úgy látszott akkoriban – makacsul és megváltoztathatatlanul őrzik a múltat. Tanúja lehettem, amikor a megye egyik vezető embere a szittyós, zombékos földre mutatott s azt mondta, itt még szénét bányásznak valaha. Akkor mosolyogtunk ezen. Ki hitt, hihetett ennek az illúzióknak a „világ végén”, ahonnan kilométereket kellett gyalogolni a buszmezőig? Ma már, tíz év után, valóra vált a jóslat: nem ismerni rá Bicskére és környékére, a nemrég még kis üzemeivel büszkélkedő nagyközség egyre kendőzetlenebbül tárja fel városi arcát és majdani gazdagságát. Megjártam Tatabányát, Csákvárt, megcsodáltam az itteni népművészek remekléseit, elgyalogoltam Válba, Vajda János nyomait kutatva, s hazafelé nem egyszer nosztalgikus ábrándok közepette figyeltem a számbéki templom romjait, melyek fölött Jékely Zoltán írt oly szép verset.

Ugyanilyen érdeklődéssel kalandoztam végig „Somogyországon” is. Évről évre Balatonszárszón nyaraltunk, virágcsokrot vittünk József Attila egykori sírjára, me-

lyen konzervdobozba tettük a csokrot, és csodálkozva figyeltük a katicabogarak seregét. Ismertem azt a vasúti szolgálattevőt, aki épp ott volt az állomáson, amikor a költő hirtelen elhatározással megindult kékítőt oldani az ég vizében. Rémülettel vegyes csodálkozással bámultam a falu bolondját, aki a költő nővéreinek megvitte a hirt. Száraz babból és borsóból font nyaklánc csörgött mindig a nyakában. Elbeszélgettem Horváth nénivel, aki akkor ott lakott, személyesen ismerte József Attilát, nagyjából hű képet adott utolsó napjairól, lelkiállapotáról. Emlékszem egy magas termetű férfira, aki apámmal beszélgetett az állomáson, s ideges mozdulattal ugrott a lassan induló vonatra, amely füstölve vitte az örökkévalóságba. Szabó Lőrinc volt. Figyeltem, amint a versek röppentek Bece felé, ahol Takáts Gyula parolázgat görög isteneivel. Reményi Bélát, az elfelejtett költőt láttam fürdónadrágban, ócska cekkerrel. Messzebb is elmerészkedtünk, arra a vidékre, ahonnan Takács Gyula regényei hoznak hírt. Végimentünk a tulsó parton, megfordultam Ajkán, Zircen, Bakonybélben, csüggedten nézegettem Agárd-pusztán Gárdonyi szülőházát. Nyéken Vörösmartyék otthonát, s évről évre búcsúztam is valakitől, valamitől a nagy felfedezések közben. Hovatovább a Balatontól is elbúcsúzhatunk, pedig a hajdani nagy mezőségek beépültek már, s itt is, ott is befejezte hódítását a kultúra, fölfalva a természetet.

Mégis, amikor e három könyvet elolvastam, ismeretlen vidékeken jártam. Megmozdult bennem a múlt, melyet alig ismertem. Római városok, települések alaprajzai sejlettek föl képzeletemben, hajdani pezsgő kulturális centrumok emléke kélt, könyvekbe préselt írók váltak tapinthatóvá, jelenvalóvá; geológiai ősrétegek tárták föl titkaikat, évezredes, -milliósi üzenetüket.

Három szerző, három különböző alkat, háromféle megközelítés. Ágh Istváné talán a legizgalmasabb, a legköltőibb. Nyughatatlan szenvedéllyel száguld végig ifjúsága kedvelt tájain, nem palástolhatja ellenszenvéit és rokonérzéseit, szívesen, kedvvel sző az úti beszámolóiba szubjektív jegyzeteket, amelyek még jobban megmozgatják az olvasó érzelmeit és állásfoglalásra készítetik. Miközben nyomon követem útjain, nem egyszer emlékeztem más érzésekkel az általa ábrázolt tájakra (számomra például Veszprém összehasonlíthatatlanul kedvesebb és bensőségebb városka). Ágh István módszere egyébként a legtökéletesebb: ifjúságát, testi és szellemi érlelődésének folyamatát pergeti vissza, s e múltidézés közben bontja ki azokat a tárgyi motívumokat, emlékeket, melyek a legtöbbet jelentették számára. A sors úgy hozta, hogy este olvastam könyvét, s bizony nagyon üresnek éreztem a gyomromat, amikor az általa leírt csodálatos recepteket, régi ételeket párologtatták a könny lapjai. Elfeledett mesterségeket idéz, a szegényember hétköznapi munkájának kellékeit sorolja föl, szokásokat, megkopott hagyományokat támaszt föl, s a mesebeli garabonciás varázslatos könnyedségével szokell a képzelet és a valóság határvonalán. Könyvének utolsó fejezete, melyben bátyjára, Nagy Lászlóra emlékezik, és a soha vissza nem hozható, könnyes-elégikus-napfényes ifjúságot idézi, felejthetetlenül szép.

Tüskés Tibor Somogyország és Zalamente irodalmi emlékei iránt a legfogékonnyabb. A három szerző közül ő sorolja föl a legtöbb, legérdekesebb művelődéstörténeti emléket. Irodalmi, művészeti alkotások geneziséét tárja föl, elfeledett írókat idéz, művészi stílusok maradványait elemzi. Módszerére a riportázs és a művésztörténeti leírás elegyítése a jellemző. Felkutatta a tájegységekkel foglalkozó régi könyveket, úti beszámolókat, metszeteket, s az ezekből kikapintható múltat szembe-síti a jelennel. Ő is vonzóan személyes: nyomon követhetjük a balatonszántódi bakterházból induló kisleányt, aki a kanizsai piaristáktól (kivált Szomolányi tanár úrtól) kapta a szellemi ösztönzéseket, s öntudatos lokálpatriótaként csak ritkán járt a „szomszédvárba”, Zalaegerszegre. Visszapergeti irodalmi ismeretségeit, utazásait, s könyve végeredményben nemcsak a táj ezer arcát mutatja be, hanem a magyar művelődéstörténet frissen élő és lassan elmerülő rétegeit is.

Lázar István módszere annyiban jelent újdonságot, hogy az általa bekalandozott táj őstörténetét visszaidézi. Szóra bírja a néma köveket, varázspálcával érinti a föld rétegeit, leás a mélyén rejtőző ásványi kincsekig, s ilyesformán a jövő vir-

tuális képét is elének varázsolja. (Mintha csak e tájegység története igazolni akarta volna óvatos várakozását: a könyv nyomdába adása óta eltelt időben alakult ki Bicske környékén az új bányavidék, s vált Bicske fontos ipari központtá.) Szerve- sen felépített riportjai nem személytelenek, régebben írt beszámolóit magától értetődő természetességgel illeszkednek az újonnan írt fejezetek közé, s módja, alkalmá volt megszólaltatni a magyar ősrégészet olyan kiemelkedő alkotóit, mint Vértes Lászlót, „Sámuel” feltáróját. Különösen megkapó a „Fehérvárra menő hadiút” című fejezet, melyben a római kori Magyarország érzékletes képét rajzolja meg.

Nem felelne meg teljesen a sorozat rendeltetésének, céljának, ha csak a magam véleményét mondanám el róla. Hiszen elsősorban a fiatalokkal akarja megismertetni hazánk különböző arcait és gazdag múltját, perspektíváit. Hatására vonatkozóan nem tudok olvasásszociológiai felméréssel szolgálni. Egy epizóddal azonban igen. A köny- veket az íróasztalomon tartom, s egyik reggel arra lettem figyelmes, hogy nagyobbik lányom megfélekedve az iskolakezdés vészjóslóan közelgő időpontjáról valósággal beléjük veszett. Ezen a reggelen azért késett el, mert az ezerarcú Magyarország elcsábította. Vagy nem csábítás – s nem a sorozat céljának fényes igazolása-e – hogy este, lefekvés után arról beszélgettek a gyermekszobában, hová kellene indulni a nyári szünetben felfedező útra?

Van azonban olyan tanulsága is e könyveknek, melyet a „felnőtteknek” kell megszívlelniök. Csak jelzésszerűen hadd mondjak el néhányat közülük.

Mindenekelőtt és legnyomatékosabban a múltunk iránt való felelősség gondo- lata rajzolódik elének belőlük. Miközben rohamos tempóval halad és gazdagszik az élet, szükségszerűen haloványulnak és – mit tagadjuk! – pusztulnak a múlt emlé- kei. Érdekek feszülnek egymásnak célok válnak kibékíthetetlenül ellentétessé, s közben irodalmi, művészeti emlékhelyeket bontanak le, szanálnak, régészeti leletek szenvednek felbecsülhetetlen és pótolhatatlan károkat. Amit a múlt ellen vétünk, nehéz jóvá tennünk. Amit értelmetlenül feláldozunk, abban a hitben, hogy a jelent és a jövőt szolgáljuk vele, azzal voltaképp magunkat szegényítjük. Nem lehet szív- szorongás nélkül végignézni a könyvek nagyszerű illusztrációs anyagát. Rom hátán rom, pusztuló várak, rogyadozó épületek, hírmondónak maradt kövek. Az értő is- meret és szeretet életre galvanizálja ezeket. De akkor sincs értelme a félmúltat is rommá tenni a hibásan értelmezett fejlődés jelszavával.

A másik gondolat a fiatalok nevelésével kapcsolatos. Olvashatunk itt egy szak- körről, melynek ifjú tagjai a feltárásoknál segédkeznek. Örömmel és felelősséggel tölti el őket ez a munka. Természetesen minden diáknak nehéz volna hasonló fel- adatot találni és adni. De az évi kirándulásokat mindenképpen meg lehetne úgy szervezni, hogy ne csak egy szép tájjal ismerkedjenek a gyerekek, hanem múltunk- kal is. Akár úgy, hogy a Móra Könyvkiadó sorozatát használjuk útikönyvül.

És végül a harmadik: ilyen könyveket érdemes az ifjúság kezébe adni! Nem- csak a kiállításuk szépsége érdemel elismerést, hanem maga az ötlet is. Az egyes kötetek íróinak munkáját pedig aligha lehetne érdeme szerint méltatni, hiszen azt valósítják meg magas fokon, amiről oly sok szó esik: a megőrzést, és vele a gon- dolkodás és az érzélemvilág gazdagítását, kiszélesítését.