

# FORUM

---

## A GIMNÁZIUMI TANULÓK IRODALMI ISMERETEIRŐL

Ha az 1971. évi írásbeli érettségi tételeket,<sup>1</sup> illetve a megírt dolgozatok egy csoportját,<sup>2</sup> valamint az ország hetven különböző gimnáziumának érettségi vizsgáján készült jegyzőkönyveket<sup>3</sup> megvizsgáljuk és ezek alapján kíséreljük meg a gimnáziumi tanulók irodalmi ismereteit rögzíteni, annak szintjét megállapítani, akkor két nézőpontunk lehet: irodalomtörténeti és irodalomelméleti.

A két cím, lévén, hogy műelemzést kívánt, elsősorban irodalomelméleti ismereteikről ad biztosabb felvilágosítást. Az irodalomtörténeti ismeretek mindkét tétel esetében csak

- <sup>1</sup> a) „Érdemes volt-e ázni, fázni,  
csak a jövő kövén csírázni,  
vérszagú szörnyekkel vitázni,  
ha ráment életed!” (Nagy László)

*Petőfi Sándor és József Attila a költőutódok emlékezetében*  
(Babits Mihály *Petőfi koszorúi* és Nagy László *József Attila* című  
költeményének párhuzamos elemzése alapján)

- b) MAGYAR TÁJ MAGYAR ECSETTEL

*Táj és ember a 19. és a 20. századi magyar költészetben*  
(Emeljen ki három verset, keresse meg bennük a közös és az eltérő  
költői mondanivalót; miért szép a választott három vers?)

— Szöveggyűjtemény használható —

<sup>2</sup> Elsősorban a pécsi gimnáziumokban megírt dolgozatokat vesszük figyelembe.

<sup>3</sup> Köszönetet kell mondanom az MM Közoktatási Főosztályának, amiért a jegyzőkönyveket elolvashattam.

érintőlegesen jelentkezhetnek; a második tétel kidolgozásában élesebben-erősebben, az elsőben jóval kevésbé.

Az első tétel kidolgozásában elképzelhető volt, hogy a jelölt akár négy költő emberi és költői helyzetéről szóljon. Ha így: vitathatatlan, hogy irodalmunk négy jelentős korszakának problematikája is előkerülhetett. Kétségtelen, a hangsúly, a verseket megíró költők korára és azok elemzésére kellett hogy kerüljön, s csak utalás- vagy reflexiószerűen bukkanhatott fel az a két kor, amelyekben a megidézett két költő élt, illetve az ő költészetük. A négy költő és kor még így sem alkot teljesen összefüggő irodalomtörténeti folyamatot. Az egyik idéző (Babits) és az egyik idézett (József Attila) egyazon korszakban élt. Ám a babitsi vers pályájának egyik konkrét részére vonatkoztatható csak. A Nagy László-i műben az „objektív”, a „valóságos” József Attila kétségkívül megjelenik (sőt: élesebben, jobban, mint a „valóságos”, az „objektív” Petőfi Babitséban), ám mégis: mindkét műben a megidézett-költők emberi-költői jelentősége, példája hogy így mondjuk: emberi-költői ars poeticája az, amit az idéző-költők egész tevékenységükből kiemeltek, felmutattak. Mindkét versben a költő problematikája áll az előtérben, s csak azon átszűrve-átszűrve remkezve a két megidézett-költő. Irodalomtörténeti jelleggel és szempontokkal így csak a két idéző-költő ragadható meg teljesen objektíven. A tétel is párhuzamos műelemzést, a két vers párhuzamos elemzését kívánta, s nem irodalomtörténeti vizsgálódást. Ennek ellenére néhány jobb dolgozat (annak, aki a második osztálytól a tárgyból jeles, nem kell dolgozatot írnia!) a megidézett költőknek az irodalomtörténet objektív (és nem az idéző-költők szubjektív) szemszögéből feltárt tényeit-harcait stb., is emlegette. Elvileg elképzelhető, hogy — noha épp csak utalásszerűen — a tanuló megkeresse Petőfi irodalomtörténeti harcainak helyét-jelentőségét (akár küzdelmét az almanach-líra ellen), valamint pl. Babits említett versében megtalálható és korábbi műveihez viszonyítva bekövetkezett elvi-eszmei fejlődését-módosulását. Akadt tanuló, aki egy-két mondattal utalt, ha nem is egészen árnyaltan, a

Május huszonhárom Rákospalotában megnyilvánuló történelem- társadalomszemléletben bekövetkezett változásra, mondván „Babits itt sokkal haladóbbnak mutatkozik” (ti. a *Petőfi koszorúiban*).

Találhatunk olyan dolgozatokat is, amelyekben a jelölt Petőfi Babits előtti időkben volt megítélését és annak jellegét, okát is említette. Az egyik pl. arról, beszélt, hogy

„az utókornak joga és ugyanakkor kötelessége is, hogy munkáságukat megítélje. Ez az értékelés azonban — írja tovább — sokszor téves, részleges, vagy szándékosan elferdített is. Nagy befolyással van rá a társadalom berendezkedése, és könnyen téves lehet az elhamarkodott, előrettekintés nélküli bíráló is. Hasonló sorsra jutott Petőfi Sándor költészete a századforduló táján, mikor az utókor csak formai népiességét vette át és forradalmi demokratizmusa elsikkadt.”<sup>4</sup>

A „népi-nemzeti” irodalomszemlélet további jellemzése, problémája, különösképp kritikája, nyilván ennél mélyebben nem kerülhetett tárgyalásra, hiszen a tétel műelemzést kíván. Ám ez a mondat jelzi azt, hogy a tanuló a műelemzés során — nagyon helyesen — felhasználta irodalomtörténeti ismereteit, a történelemórákon megtanultakat éppúgy, mint az „érzelmi nevelés” eredményeit. A mondat ui. implicite magában rejtje az irodalom, a kritika, a társadalmi tudat felépítmény jellegét, valamint a jelölt érzelmi állásfoglalását. Ugyanakkor ez a mondat utal arra is, hogy — ha a jelölt értelmes — jóval többről beszélhetett, mint szűkebb értelemben a két versről; valamint arra, hogy az irodalomtörténet tanításában elért eredmények megmaradtak akkor is, ha az utóbbi években a műközpontú irodalomtanítást tekintettük a célszerűbbnek, a hasznosabbnak. Ezt bizonyítja továbbá, hogy sokan szóltak *A XIX. század költőiről* éppúgy, mint József Attila *Ars poeticájáról*. *A XIX. század költői* kapcsán elsősorban Petőfi politikai nézeteit említették, s csak ezen átderengve került szóba költői hitvallása. Az ehhez hasonló mondatok:

<sup>4</sup> A dolgozatokból vett idézeteket mindig a teljes formai hűséggel adjuk.

„Petőfi A XIX. század költői c. versében ugyancsak a költők társadalmi hivatása mellett foglal állást, mint ahogy az őt emlegető Babits”,

— persze nem elég árnyaltak. Ezek a jelöltek nem vették észre, hogy Petőfi kora egy forradalom előtti kor — összes következményével együtt —, Babitsé viszont forradalom utáni — ugyancsak az összes következményével együtt.

Nagy László művének elemzése során a legfeltűnőbb jelenség, hogy a benne felbukkanó és a tétel címében is idézett rejtett kérdést nem mindig értették, hogy ennek elemzésében sok zavar, félreértés található. Van, aki ezt írta:

„Nem érti meg József Attilát [ti. Nagy László], hiszen ő már előre tudta a keserű véget és mégis harcolt egyedül, mert világosan látta, hogy senki nem áll mellé a harcban.”

i Ami miatt a jelölt szerint „nem érti”, az az, hogy miért „harcolt” mégis József Attila, amikor tudta a „keserű véget”. Egy másik dolgozatban ezt olvashatjuk:

„Az egyetlen ember, aki mondhatná, hogy érdemes! — csak József Attila lehetne, mert Nagy László nem állíthat 'józan zárómérleget'.”

E sorokból is meglátható az az általános tapasztalat, hogy az „érdemes volt” kérdést szó szerint veszik, illetve ennek a háttérét nem értik. (Persze kivétel mindig akad.) Egy jelölt erről tovább így ír:

„Nagy Lászlóban felmerül a kérdés, hogy vajon érdemes volt-e feláldozni az életet. A választ maga nem meri megadni, azt kívánná, hogy maga József Attila támadjon fel, adjon választ, hogy igen. Ez az igen jelentené a költő számára a reményt, a biztatást, hogy érdemes neki is küzdenie, hogy harca eredményes lesz, ahogy József Attiláé is az volt.”

Az, hogy miért, mi ellen küzd Nagy László, még azok sem említik, akik pedig észreveszik, hogy a válasz a „kérdésre”: érdemes.

„S most mindkét költő [ti. Babits és Nagy László] eljut annak a bizonyításáig, hogy érdemes volt »tüzön vizen át«” —

írja az egyik; míg a másik:

„A felkiáltójelben [ti. »... ha ráment életed!«] már érezni a választ: érdemes”;

és végül egy harmadik:

„Érdemes: győzte meg magát a költő az önmarcangolás kínjától eljutva a válaszig.”

A kérdésnek sem szubjektív, sem az objektív oka általában nem kerül, talán nem is kerülhet elő a dolgozatokban.

Az irodalomtörténeti szempont nyilván szoros kapcsolatban van, s állandóan érintkezik a történelmi-társadalmi problémákkal. Éppen ezért, ha azt vizsgáljuk, hogy az első tétel kidolgozásában miként jelentkeznek, vagy nem, a helyes irodalomtörténeti szempontok, fel kell hívnunk a figyelmet egy egyáltalán nem elhanyagolható tényezőre. A babitsi korszak társadalmi-történeti kérdései mennyiségileg igen sokszor kerülnek szóba a tanórákon. A *Nyugat* minden költőjének tárgyalásakor éppúgy, mint Móricz Zsigmond, vagy a magyar szocialista irodalom kezdeteinek, vagy éppen József Attila költészete korai szakaszának vizsgálatakor. És nem mellékes, hogy különböző műfajú-jellegű stílusú *műveken* keresztül. A *Petőfi koszorúi* című vers elemzésekor-megítélésakor elegendő tudni az adott kor társadalmi alapját és vonulatainak alaptendenciáit; épp azokat, amelyekre a babitsi versben utalás történik. Más a helyzet azonban Nagy László versének megítélésében-elemzésében. Ha e mű irodalomtörténeti helyét akarjuk kijelölni, vagy a mű irodalomtörténeti problémáiról kívánunk szólni, nem elegendő ismerni a mai kor társadalmi alapját, és alaptendenciáit — amelyekről természetesen nagyon sokat hallanak a tanulók — illetőleg időkorszakunk társadalmi-történeti objektivitását. A vers azon részéről, amelyek ezekhez kapcsolódnak, nagyon szép elemzéseket olvashatunk — ám a mű többi részének valóságvonatkozásait általában figyelmen kívül hagyták. Méghozzá éppen azért, mert a jelöltek nem ismerik azoknak az éveknek történelmi-társadalmi *részletkérdéseit*, (esetleg: kultúr- és irodalom-

politikai tévedéseit, az irodalom szűkebb köreiből folyt vitákat, a költő személyes problémáit, stb.), amelyek e versben tükröződnek. Ugyanakkor, míg a jelöltek szükségképpen ismernek több verset Babitstól,<sup>5</sup> Nagy Lászlótól valóban — ahogy több érettségi jegyzőkönyv megjegyzi — csak akkor, ha a tanár vagy a tanuló a mai magyar költészetből épp az ő munkásságának alaposabb megismerését választotta, lévén, hogy a mai magyar irodalomra vonatkozóan a tanárnak nagy választási szabadsága van. Babits esetében tehát minden tanuló szükségképpen tudta a költői pálya ívét-állomásait-kérdéseit *A lírikus epilógjától az Ősz és tavasz közöttig*, Nagy László esetében nem mindig ismerte szükségképpen a kiinduló helyzetet, a kezdeteket, a költői pálya további útját. Mindezekből az következett, hogy a jelöltek tudatában Babits és idézett verse többszörösen „előnyben” volt. Az általunk elolvasott dolgozatoknak csak elenyésző százalékában lehetett a Nagy László-i kérdés hátterére pontos magyarázatot találni.

A 2. tétel alcíme révén a táj és ember viszonyának elemzését igényli. Az elnöki jegyzőkönyvek nemcsak azt a tényt rögzítik, hogy a jelöltek országosan nagyobb számban választották ezt a tételt, de azt is megállapítják, hogy jobban, sikeresebben oldották meg.

A tétel kétségkívül az irodalomtörténeti szempontból történő vizsgálódásra is kényszerít, noha elsősorban műelemzésre hív fel. A három választott vers közül legalább az egyiknek egy másik században megírott műnek kellett lennie, mint a másik kettőnek. Az sem volt valószínű, hogy pl. két Petőfi verset, vagy két Ady verset választ az az értelmesebb jelölt, aki egyébként ragaszkodik ahhoz, hogy szó szerint vegye a cím kívánalmát, tehát éppen csak három verset elemezzon. Az irodalomtörténetiség itt egy sajtóságos szempontból jelentkezik: hogyan alakul-módosul-fejlődik a táj és ember viszonya, s hogy ez miként tükröződik a művekben.

<sup>5</sup> Általában: *A lírikus epilógja, Május huszonehárom Rákospalotán, Húsvét előtt, Cigány a siralomházban, Jónás könyve.*

Helyesnek, jónak irodalomtörténeti szemszögből eredménynek nevezhetjük, hogy a leggyakrabban választott költők: Petőfi, Vajda, Ady; Vajda, Ady, Juhász; Vajda, Ady, József Attila, illetve utolsó variációként Petőfi, Ady, József Attila. Azonban a táj és az ember viszonyának történelmi alakulását rögzítő művek vizsgálatakor sok nehézséggel találja szemben magát az elemző. Utalni kell e változások társadalmi-történelmi okaira, az ebből fakadó — és szükségképpen módosuló — filozófiai-világnézeti háttérre, a különböző stílusokra, sőt a költői képhasználat más-ságára, s talán azok okaira is. A közepesek és elégségesek alig-alig érintették ezeket az okokat, tehát — általában — csak viszonylag-mélyen kaptunk (de csak így is kaphattunk) választ a cím „keresse meg bennük a közös és eltérő költői mondanivalót” félmondatára. A gyengébb tanulók az okozatok rögzítésének szintjén maradtak meg. Azonban ez nem annyira elkésérítő, mint ahogy az első pillanatban látszik. Hiszen jelzi, a tanulók átlagos többsége az irodalomtörténeti folyamatokat ismeri-tudja, ha az okokat nem határozzák is meg pontosan. Egy jelölt, összefoglalás-ként így írt:

„Juhász Gyulánál a vers (Tiszai csönd) olvasása közben elgondolkozunk, míg Petőfinél csak gyönyörködünk.”

Mondatával nyilván a tájversekben megmutatkozó fejlődésre akart utalni. Ugyanez a jelölt József Attila és az előbb említett költők tájversei között levő különbséget abban rögzíti, hogy

„József Attila verse (az Eső) a táj és az emberi harc összehasonlításából született.”

A tanuló által megláttatott irodalomtörténeti folyamat tehát a „gyönyörködés”, a „gondolkodás” és a „harc” címszavakba foglalható össze, természetesen sematikusán. A táj-szemléletben bekövetkezett változás eredményeit tehát rögzítik, s ez — ahogy említettük — jó eredménynek mondható. Egy másik jelölt viszont ezt írja:

„Juhász Gyula tájleírásában az ragadott meg, hogy a tájat összekapcsolja a szerelemmel. Tehát a táj úgy jelentkezik, mint a szerelem hordozója.”

Hogy miért írja az egyik: Juhász Gyula tájversein gondolkodni kell, s miért a másik: ő a tájat a szerelemmel kapcsolja össze — függ attól, melyik Juhász Gyula verset választotta-elemezte. Így épp a versválasztások következtében néha egymástól eltérő — de önmagukban mégis igaz — megnyilatkozásokat olvashattunk. Talán ez is jelzi: irodalomtanításunk mégsem annyira uniformizált és mégsem annyira sematikus! A jobbak — a jelesek — természetesen sokkal szélesebb szemzőgből vizsgálják és nem egyetlen mondatra redukálják egy-egy adott költőnél a táj és ember viszonyát. A dolgozatokból az igazán jó elemzéseket nem idézhetjük, mert egy-egy kiragadott mondat félrevezető lehet, a hosszú idézetekre pedig nincsen helyünk. A következő sorok olyan dolgozatok összefoglalásaiból valók, ahol — előzőekben — az okokat részletesen (részletesebben) kifejtette a jelölt:

„Ahhoz, hogy Petőfi eljusson fejlődésének csúcspontjáig, szükség volt egy alapra, egy első lépésre. Ez a természet és a magyar tájon élő, magyar emberek szeretete volt.”

Egy másik jelölt József Attila verseiről állapította meg, végső summázatként, hogy

„A táj forradalmi mondanivalót hordoz (Eső, Nyár), de minden ilyen verse e mellett megmarad a tájnal.”

Kevés dolgozat tér ki — a szó szoros értelmében — az ember és a táj viszonyának, kapcsolatának kérdésére. Némi képp zavart okozhatott, hogy nem tudták pontosan eldönteni, az ember és a táj viszonyán a költő és a táj, avagy a költő által megjelenített ember és a táj viszonyát értsék-e? (Petőfi és táj, avagy a pór menyecske és a táj). Összehasonlíthatatlanul többen vették természetesnek — s ez is jó eredmény! — hogy a költő és a táj kapcsolatáról-viszonyáról van szó. Így a dolgozatokban gyakran implicite válaszoltak erre a kérdésre.



A középiskolai oktatás gyakorlatában, azaz az egyes tájverseknek elemzésekor gyakran nem kerül szóba ilyen élesen az ember és a táj, de a költő és a táj viszonyának a kérdése sem. A tanórákon explicite Petőfi tájverseinek tárgyalásakor vetődik fel. Máskor azonban, pl. a Vajda műveit tárgyaló órákon a költői pálya problematikájának tárgyalásába helyeződik inkább bele; Adynál a szimbolizmus és a táj és a társadalmi mondanivaló, Juhász Gyula költeményeinek megbeszélésekor az impresszionizmus–expresszionizmus és ezek különbségei stb. kapnak hangsúlyt. Így a cím nehéz, de igen alkalmas arra, hogy lemérje: képes-e egy-egy jelölt az irodalomhoz, az egyes versekhez másként közeledni, mint ahogyan vagy amilyen irányba a tanári magyarázat, a mű közös megbeszélése, a tankönyvi szöveg stb. elindította. Az, aki a dolgozatokat olvassa megismerheti–megtudhatja, hogy a jelölt elsajátította-e a megfelelő irodalomtörténeti összefüggéseket, avagy azokat — ha látenszen benne élnek — egy tétel mozgósítja-e? Annyi kétségtelenül megállapítható, hogy a jobbak (a jó és jeles tanulók) a műelemzés során — ahol csak lehetett — utaltak az irodalomtörténet szempontjaira. Alig akadt jelölt, aki ne szólt volna Petőfi népiességéről, és népszemléletének jelentkezéséről — épp a tájversekben.

„A Tiszában, az Alföldben, a Pusztán télen c. versben egyaránt feltűnik az ember. Érezzük, hogy Petőfi a pór menyecske és a dohányát vágó béres szemével látja az alföldi tájat.”

De gyakori az Ady tájverseiben jelentkező antifeudális szemlélet megragadása is, és — állítható — a dolgozatok többségében beszéltek József Attilának a tájversekben is megnyilvánuló harcos marxizmusáról. Még azok is, akik csak a tájszemléletben bekövetkezett változások eredményeit rögzítették, lényegében jól és helyesen látták a választott költők tájszemléletének különbségeit. Igaz: inkább a különbségeket ragadták meg, mintsem a hasonlóságokat. A hasonló költői mondanivalót inkább megállapításokban közölték; egyetlen, de jellegzetes példát említve, így:

„Mind a három költő szerette hazáját, a magyar népet és azt ahol ez a nép él, a magyar tájat.”

Szólnunk kell egy olyan kérdésről, amelyben az irodalomtörténeti és az irodalomelméleti vizsgálódás szempontjai a mindig meglevő és szükségszerű összefonódottságnál is jobban kapcsolódnak—érintkeznek. Ennek a kérdésnek a kulcsmondatát egy egyébként nagyon jó észrevételben foghatjuk meg:

„Szembetűnő — írja az egyik jelölt —, hogy mennyire másként látják ugyanazt a tájat Petőfi és Adyék. . . Ugyanazt a tájat látják és láttatják. Ami Petőfi korában szép volt és vonzó, Adyék korában bosszantóan elmaradott, sivár.”

E mondat tartalmából már kitapintható, hogy a jelölt az említett-elemzett Ady verseket szó szerint tájversnek vette. Hadd mondjuk azonnal, hogy jóformán egyetlen elnöki jegyzőkönyv — amely ti. egy kicsit is komolyan veszi feladatát — nincsen, amelyben nem említenék, hogy a jelöltek olyan verseket is besoroltak a tájversek közé, amelyek lényegében nem azok. Pl.: *A magyar Ugaron*, *A Hortobágy poétája*, *A grófi szérún*, *A föl-földobott kő*, a *Körúti hajnal*, a *Favágó*, a *Levegőt!*, *A Dunánál*, sőt mi több, akadt aki tájversnek vette a *Föltámadott a tengert* is. Az, hogy egy verset „valódi” „félíg”, vagy csak „ál”-tájversnek nevez és minősít-e, éppúgy függ a jelölt irodalomtörténeti mint irodalomelméleti ismereteinek meglététől vagy hiányától. Eltekintve attól, hogy ezen versek azért is bekerülhettek a dolgozatokba, mert egy-egy gyöngye tanuló azt a verset választotta, ami épp eszébe jutott, fel kell figyelünk három jelenségre.

Az egyik: az alföldi táj művészi képeinek a századfordulón, illetőleg már előbb bekövetkezett „kiürülése”, ezenkívül Ady „tájversei”, szimbolizmus összes problémáinak az a megoldása, amit Király István könyvében olvashatunk, még nem érkezett el a középiskolai általános gyakorlatba.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Egyszer bizonyosan megérné a Minisztériumnak vagy az OPI-nak, hogy országosan és igen alaposan megvizsgálja: az irodalom-

Komoly zavar uralkodik nemcsak Ady szimbolizmusának általános elvi problémáit, hanem a jelkép és a táj viszonyát illetően is.<sup>7</sup>

A másik jelenség — ha bizonyos pontokon az előbbivel találkozik is — más okból ered. Erre annál is inkább fel kell figyelniünk, mert egyéb forrásokból származó tapasztalatok is arra a tényezőre mutatnak, amely véleményünk szerint e hibás vers-választások mögött meghúzódik. Észrevehető, hogy a jelölt annak az alapján helyezi a valódi tájversek sorába pl. *A magyar Ugaront*, hogy „belső szemével” mit „lát” a költemény olvasásakor. Az ilyen esetekben kitapintható az irodalomtörténeti ismeretek hiánya, de megfigyelhető, milyen gyenge — és mily végtelenül nehezen növelhető! — a tanulók átlagos absztrakciós készsége. Hajlamosak arra, hogy — a politikai jellegű-tartalmú metaforáktól, szimbólumoktól eltekintve — mindent szó szerint vegyenek. A forradalomra vonatkozó metaforákat vagy szimbólumokat azonnal hajlandók megérteni,<sup>8</sup> a más vonatkozásúakat viszont nem.<sup>9</sup> A differenciálatlan szemléletet tehát nemcsak az irodalomtörténeti kérdések tárgyalásakor vehetjük észre. De ott is, ahol pedig a differenciált szemlélet kialakulását az irodalomelméleti ismeretek megléte alapvetően elősegíthetné.

---

tudomány egy-egy új és lényeges megállapítása mennyi idő alatt és milyen csatornákon érkezik el a tanárokhoz, illetve a tanítási gyakorlathoz. Pl. az amerikai kommunikációelméleti és szociológiai vizsgálatok (egy új vetőmag, vagy gyógyszer elterjedésének idejéről és módjairól) alapjainak a felhasználásával és továbbfejlesztésével elvégzett ilyen vizsgálat nagyon-nagyon megnövelné oktatásunk hatékonyságát.

<sup>7</sup> Igen gyakori manapság is még az a magyarázat (különösen általános iskolákban), hogy Ady a cenzúra miatt volt szimbolista.

<sup>8</sup> Sőt, ott is megtalálják, ahol ez nincs. Egy elnöki értékelésből: „Nem tudom, milyen forrásból táplálkozik az a tévedés, amely több tanuló dolgozatában fellelhető, hogy »a táj a forradalmi mondanivaló lepezésére szolgál« ”

<sup>9</sup> Még felnőttek is. Egy 28 éves, a dolgozók iskolájába járó fiatalember, aki egyáltalán nem volt gyenge képességű, a „fejükön más-ként tapad a haj”-ra azt a magyarázatot adta, hogy ez „paróka”.

Az említett jelenség okai között talán a „szemléltetés” olyan nagyarányú gyakorlatát és jelentőségét, valamint a „képi kultúra” nagyfokú elterjedését is megtalálhatjuk. Az általános iskolában, a középiskola alsóbb osztályaiban igen gyakran hallani — tanári magyarázatokban és tanulói feleletekben — mint egy pozitív és végső argumentumot a költő és a vers kiválóságának bizonyítására, hogy a „verset szinte magunk előtt látjuk”. A vers képiségének, szó szerinti képiségének ez a mindenképp elé helyezettsége nyilván azt a tudati mechanizmust vagy reflexet váltja ki, hogy elég, ha a verset „szinte magunk előtt látjuk”, s a vers egyenlő azzal, amit „szinte magunk előtt látunk”. A dolgozatokban elég gyakori, hogy határozottan tájversnek — és semmi többnek — tekintik Vajda idevágó műveit. Ez a tény persze abból is magyarázható, hogy a középiskolában mennyiségileg többször az egyszerűen, azonnal érthető versek kerülnek a tanulók elé. Az olyan versek, ahol az olvasás folyamata viszonylag majdnem egyenlő a megértés folyamatával. A művek érthetősége Baudelaire-ig, Adyig nem okoz nehézséget, de őket a III. osztály második felében ismerik meg. Addigra olyannyira kialakul bennük egyfajta versolvasási reflex, hogy azt nagyon nehéz egy másikkal helyettesíteni, és külön sok-sok magyarázatot-megbeszélést kíván, hogy megértsék: új versolvasási módszer kell, de a régi is használható a maga helyén.<sup>10</sup>

A harmadik tényező, ami — véleményünk szerint — valamelyest hozzájárul, hogy a nem valódi tájverseket is annak tekintették, még közelebb visz bennünket a tavaly érettségizett fiatalok irodalomelméleti ismeret-szintjének vizsgálatához.

Úgy gondoljuk, az előbb említettek mellett — és még több más hiba eredőit kutatva — rá kell mutatnunk: a jelöltek nem veszik figyelembe vagy nem érzékelik kellően a művek hangnemtét, illetőleg a művek „metakommunikációját”. Pl. Ady

<sup>10</sup> Ezzel nem akarjuk azt a véleményt támogatni, amely a modern irodalmat, vagy a mai magyar irodalmat kívánná az első osztályban tanítani, s csak később a régit.

*A magyar Ugaron* című versének elemzéseit olvasva ilyen mondatokra bukkanhatunk:

„Az ugar a magyar társadalom, a dudva, a muhar az uralkodó osztályt szimbolizálja. A kacagó szél lehet a forradalmi nép jelképe, mely még ugyan csak »szellőcske«, de csak idő kérdése, hogy tisztító viharra váljon és alapjaiban rengesse meg a társadalmat.”

Az ezt a verset elemző dolgozatok zömében a mondanivaló megjelenik, de alig-alig találhatunk olyan mondatokat, amelyből az derülne ki, a jelölt észrevette volna — amint Király István írja: „A megélt ellentétbe mint kísérő érzés nemcsak tiltakozó keserűség került, de kilátástalanság és reményvesztettség” — ti. Adyé. Nyilván nem ennek a mondatnak bonyolult tartalmát és Király István elemzésének teljes összetettségét hiányoljuk. Inkább csak azt, hogy nem figyeltek egyetlen mű hangnemére sem, lévén, hogy a szavak denotatív vagy szimbolikus jelentését adták meg, és csak ezekből kiindulva hozták ítéleteiket a vers egészére vonatkozóan. (De érvényes ez Vajda több művével kapcsolatban is.) A vers „metakommunikációjának”, hangnemének a mű egész mondanivalójában meglevő szerepére és jelentőségére csak az elmélyültebb irodalomtörténeti és — elméleti ismeretek segítenek hozzá.<sup>11</sup>

Az irodalomelméleti tájékozottság vizsgálatát természetesen nem lehet elszakítani az irodalomtörténeti ismeretek szemügyrevételétől. Mégis fel kell hívnunk a figyelmet: a dolgozatoknak épp a középiskolai irodalomoktatás általános gyakorlata, valamint a használatos tankönyvek problematikussága miatt<sup>12</sup> — elvileg is leggyengébb pontjai azoknak az eljárások-

<sup>11</sup> És talán a *szélesebb* irodalomelméleti ismeretek. Irodalomelméletet az I. osztályban tanítunk, de a gyakorlatban még ebben az osztályban is az irodalomtörténetre kerül a hangsúly. Azonkívül: még a középiskolás szintű, de elmélyültebb műelemzéshez nagyon is kevés az az irodalomelméleti, stilisztikai poétikai, retorikai ismeret, amit a négy gimnáziumi osztályban megtaníthatunk.

<sup>12</sup> L.: HANKISS ELEMÉR előadását a Baranyai Irodalomtanítási Napokon, illetve cikkét a Jelenkor 1971. szeptemberi számában; illetve KANIZSAI NAGY ANTAL választát, HANKISS E. *Viszontválasz*-át, Jelenkor 1971. decemberi szám.

nak, folyamatoknak és eszközöknek a megragadása-elemzése, amelyek a verset verssé teszik. Azonban semmi okunk, hogy ezen csodálkozzunk. Középiskolai irodalomoktatásunk hosszú ideig elsősorban irodalomtörténeti jellegű volt (gyakorta még ma is az), s csak az utóbbi években kezdődött a műközpontú irodalomoktatás. Az irodalomelmélet legújabb eredményei még csak most kezdenek elérkezni a középiskolai tanárok széles rétegéhez. Ahhoz természetesen sok idő kell, hogy a tanítás gyakorlatába, általános értelemben is, érvényre jussanak. Mégis: ezen az úton, az irodalmi műveknek, mint művészi produktumoknak az elemzésében, az előrelépés megtörtént. Igazán jó érzéssel állapíthatjuk meg, hogy az 1971. évi érettségi vizsgáról szóló elnöki jegyzőkönyvek — mennyiségileg — milyen gyakran mondják, egyetlen megfogalmazást kölcsönvéve, hogy

„A megelőző években dívó sematikus, frázisszerű fogalmazással szemben nagy javulás tapasztalható.”

Az érettségi elnökök nagy része rögzíti ezt a tényt ilyen vagy olyan formában, de épp arra a jelenségre hívják fel a figyelmet, — ami a régebbi oktatásban általános gyakorlat volt —, hogy ti. a művek tartalmát és formáját még manapság is sokhelyütt különálló és külön is elemzendő tényezőknek tekintik.

„Egy szófordulat azonban arra int — írja az egyik elnök —, hogy ne legyünk még teljesen elégedettek az elért eredményekkel. Sokan emlegették ui. hogy Petőfi szemléletes jelzőket *használ*, Juhász Gyula metaforákat *használ*. Nos, ha a költők *használják* a kifejezőeszközöket, akkor kívülről viszik őket bele a versbe, akkor mégiscsak külön állanak a mondanivalótól, legalább így sejtik tudatuk mélyén azok, akik az említett kifejezéssel élnek.”

A dolgozatokban a tartalmat és a formát valóban külön-állónak tekintették, külön is elemezték — a legtöbb esetben. Kitűnik ez már a vázlatokból, ahol általában külön és az utolsó pontként említik a költői eszközök vizsgálatát. Azután ilyen mondatokat olvashatunk:

„Pergővé, mozgalmassá teszi versét a sok ige [!] használata: ki-fúlva, kigyúlva, kihalt, fázni, csírázni, vitázni.”

Ez és az ehhez hasonló mondatok — általában és zömében — nem utalnak arra, kell-e, vagy miért kell, hogy a vers „mozgalmas” legyen. A vers dinamikáját egyébként ugyancsak legfeljebb nyelvi szinten veszik észre (de legalább már észreveszik!), s nem kötik általában össze a vers gondolatiságával. Arról pedig, hogy a mű nyelvi-stilisztikai szinten kifejezett dinamikussága még külön, a szavak jelentésében nem kitapintható rész-mondanivalót is hordoz — igazán egy-két, de csak a legjobb dolgozatokban olvashatunk. Egy másik mondat —:

„Az összevissza csengő rímek, a hosszabb-rövidebb mondatok úgy hatnak az emberre, mintha a költő egy lélegzetvétellel akarná elmondani gondolatait az olvasónak”

—viszont arra nem felel, hogy miért mondja el Nagy László „egy lélegzetvétellel” — ha a jelölt egyébként úgy gondolja. A költő (Nagy László) érzelmi-gondolkodásbeli zaklatottságára vagy túlfűtöttségére — noha pl. ennek a formai elemekben jelentkező tényére felfigyelnek — igazán csak a jobbak utalnak a tartalommal-mondanivalóval való összefüggésben. De arra is csak ritkán kapunk választ — noha a tényt rögzítik — mi az oka, hogy

„A versben [a *Petőfi koszorúiban*] költői kérdések, felszólítások, nagybetűs szavak találhatók.”

Sokan azt gondolják, ha magát a tényt megállapítják, már lényegesen és alapvetően megmondták annak szerepét-jelentőségét a költői mondanivalóban, illetve a vers egészében. A következő mondat inkább az alacsonyabb szinteket jelzi:

„A kifejezések, a költői képek megostorozzák szívünket (a József Attilában), s a döbbenet, az iszony mérhetetlenül hatalmasra növekszik bennünk.”

Itt érzelmi (vagy „elgondolt”-érzelmi) ténymegállapítás történt, mindenféle elemzés nélkül. A közepes vagy az annál

gyengébb dolgozatokban a jelölt valódi vagy ál-érzelmeinek a közlését olvashatjuk — igen gyakran úgy, hogy ez jelenti a műelemzést. Többen írják: „A költő lelkiállapotát tükrözi a kérdőmondatok halmaza”, azonban arra, hogy mi, milyen a költő lelkiállapota éppúgy nem, mint ahogy arra sem térnek ki, ezek miként vesznek részt a mondanivaló érvényrejtetésében. „Igen sok a jelzős szerkezet: szűk folyosók, bilincses ajkak” — írja egy másik. Azzal azonban már adós marad, hogy ezek a jelzős szerkezetek — épp sajátos jelzőiknél fogva — akár a tartalom megjelenítésében, akár a művészi élmény létrejöttében milyen szerepet játszanak és hogyan.

Különösképp azokat a dolgozatokat olvasva, amelyekben a jelölt a 2. tételt dolgozta ki, találunk olyan mondatokat, melyekben az irodalomelméleti ismereteket érzelmeik közlésével, „lelkendezéssel” helyettesítették. Nagyon jellemző például a következő mondat:

„Mikor tájleíró költeményt olvasok, mindig valami furcsa jóérzés tölt el. Úgy érzem, hogy ott vagyok abban a tájban, amit a költő leír. Megjelenik előttem a kép, s már értem is, hogy mit jelent Petőfi számára az Alföld, vagy miért írnak egyáltalán nagy költőink szülőhazájukról, az ott élő emberekről, a gyönyörű természetről.”

Azt, hogy „mit jelent Petőfi számára az Alföld” nem említi meg. Nyilván azért nem, mert úgy véli elegendő, ha rögzíti a kép megjelenésének tényét. Az, hogy a versekben gyönyörködik, hogy a mű belőle érzelmeket-hangulatokat vált ki, egyenlő számára a mű megértésével-elemzésével.

Jól tudjuk, hogy másfajta (mert egészen más szemszögből kiindulva, a mű más szegmentumát vizsgálva és más cél eléréseért történik) az az elemzés, amely a műre koncentráltabból a szempontból, hogy a költőnek a valóságból merített élményét miként-mi módon rögzíti —, mint az, amelyik pl. az olvasóban létrejött élményt (gondolatot, érzelmet, asszociációkat stb., stb.) vizsgálja. A tanulók dolgozatában gyakori, hogy az olvasóra tett hangulati hatást elemzik elsősorban. Természetesen nem az a baj, hogy a jelölt lelkesedik a tájleíró versekért, de az már inkább — épp irodalomelméleti



oktatásunk, illetve irodalomelméleti ismereteik szemszögéből — hogy saját érzéseiknek felbukkanását-kiváltódását zömmel egyértelműen a benső szem előtt megjelenő képnek tulajdonítják; illetve hogy ennek rögzítésével megelégszenek. Az olvasó előtt kibomló kép ui. bonyolultan jön létre, s ehhez a stilisztikai-poétikai-rétorikai elemek épp olyan lényegesen járulnak hozzá, mint a szavak-szintagmák-szóképek tartalmi, ha tetszik denotatív jelentése. A benső kép létrejöttének okát a jelzett szinten sem érintik, elemzik. Arra, hogy az irodalomelméleti elemzés helyett az érzelmi hatást írják le, kitűnő példák még a következők:

„Azt hogy Babits miért ír elragadtatással a kis városról, Szekszárdról és a városon átfolyó patakról, a Sédrről, ezt értem, hiszen én is ott születtem, átérzem azt, amit Babits leírt, versebe öntött. Az az érzés, melyet akkor érzek, amikor Petőfi verseit olvasom, ez más.”

A jelöltben a babitsi vers olvasásakor saját élményei, érzései, emlékképei bukkannak fel, s ezek regisztrálásával megelégszik. Nyilvánvalóan azért, mert — s ez általános — a vers egészének hatását, egyáltalán a verset a maga teljes (tartalmi-formai) egészében nem látatjuk és a tanulók nem látják így. Egy másik jellemző mondat: „Petőfi verse egy gyönyörű festmény a tájról”. Azt hisszük ezekben a sorokban nem nehéz észrevenni a régebbi irodalomelmzés és irodalomtanítás még ma is meglévő nyomait. Ebben a művek művészi értékének megmutatása, elemzése, magyarázata helyett a műveknek a hangulati hatását igyekeztünk megmutatni. Elegendőnek tartottuk a művészi hatást demonstrálni, méghozzá a leggyakrabban azzal, hogy a műelemző vagy a tanár elmondta — igyekeztén nagyon szépen megtenni — hogy milyen hatást váltott ki *belőle* a vers. Ez a gyakorlat arra törekedett, hogy az elemzés elsősorban hangulatos legyen. Akár a hangulatos megragadni igyekvő műelemzés, akár a „hangulatos” irodalomóra épp a konkrét bizonyítási eljárásokat, az egzakt-ságot — még a létrejött hangulat egzakt okainak felderítését is — mellőzi és hanyagolja el. E gyakorlat mögött — vélemény-

nyünk szerint — az az impresszionista-esztéticista irodalom- és művészetszemlélet rejtőzik, amely a maga korában és helyén ugyan pozitív volt, amellyel a maga adekvát korában a világ lényegének valamely részét is meg lehetett ragadni, de amely manapság már alapjaiban korszerűtlen. Az ilyen szemlélet számára a mű csak, vagy elsősorban „szépség” — ami viszont számára egyenlő a hangulattal. Ez a műelemző eljárás így passzivitásra nevel, ami ellenkezik akciókat, társadalmi tevékenységeket kívánó korunkkal. Mindez nem jelenti természetesen azt, hogy a művek hangulatisága, a művek kiváltotta érzelem, de különösen nem, hogy a létrejött művészi élmény (ami sokkal „tágabb” mint az azok sugallta hangulat) nem fontos, hogy az teljesen elhanyagolható és mellőzendő. Sőt. Hiszen az a kíváncsi, hogy a művet, mint művészi produktumot a maga teljes egészében elemezzük, hogy megmutassuk: az ún. művészi eszközök részvétele-jelenléte a műben a tartalom megjelenítésétől teljességgel leválaszthatatlan — épp a teljes művészi élmény megragadására irányul. És ha a mű szépségére, hangulatiságára való koncentráció mellett megmutatjuk a mű „működését”, azt hogy korából miként fakadt, azt hogy miként rögzíti az író és miként vezérli az olvasó élményét, kibontjuk a mű dialektikus dinamizmusát. Nemcsak a mű passzív szépsége vagy éppen „sugárzó” volta épül így nagyobb, teljesebb egységbe, hanem a vers a maga elemezett, megmutatott dialektikus dinamizmusával az olvasó egész személyiségét mozgatja meg.

Vitatható azonban, hogy a 2. tételnek arra a kérdésre, hogy „miért szép a három választott vers?” adható komoly válasz. A dolgozatok tanúsága szerint erre a kérdésre a hangulatos órákon elhangzott szavak kerültek válaszként. A forma és a tartalom szétválasztott, szétválasztható volta talán épp az ilyen kérdések, az ilyen nézőpontok megléte miatt is általános gyakorlat, s ezért került így a dolgozatokba. De erre késztet egy kissé a cím megfogalmazása is. A cím „táj és ember” része tartalmi vonatkozású, a „miért szép?” pedig formai. A kettőt a tételcím — akarva, akaratlanul — kettéválasztja.

Ez is tükrözi némileg az általános szemléletet. A „miért szép?” kérdésre manapság nem kaphatunk más választ, mint szubjektív, lelkendező hangon leírt sorokat, vagy a formai elemek „használatának” pusztá rögzítését, megállapítását. Méghozzá két okból nem. Az egyik: a lírai művek esztétikai hatásának, sőt magának a szépség fogalmának, mibenlétének a kérdése még az irodalomtudományban sem, de a fiziológiában sem felderített. A másik — s ez a fontosabb — hogy a közvéleményben a szépség felfogása és hatása kizárólag érzelmi, áhítatos megdöbbenés, lelkendezés stb., amelyben pl. az intellektusnak (nyilván nem a rációnak) semmi szerepe nincsen. A tartalom és forma kettéválasztásának, sőt külön létének ténye a közvéleményben még a természeti szépség átélésekor is kitapintható, lévén, hogy a szépség — szerinte — kizárólag az *érzelmi* átéltségben ragadható meg, s következésképp csak lelkendező—lelkesítő szavakban adható át. A tartalom pedig — eszerint — az értelemhez szól. Véleményünk az, hogy amíg igen nagy és komoly munkával a szépségnek ez a fajta szűk értelmezése — a közvéleményben — nem ad helyet egy tágabbnak és egzaktabbnak, a tartalom és forma különlétének és elválasztott kezelésének ténye megmarad. Irodalomtanításunk, sőt esztétikai nevelésünk, de esztétikai gondolkodásunk egyik nagy és megoldandó feladata épp itt található meg.

★

E két írásbeli tételcím — megítélésünk szerint — vitathatatlanul alkalmas volt arra, hogy megmutassa: a műközpontú elemzésben úgy történt előrelépés, hogy nem hanyagolódott el sem a mű társadalmi összefüggése, sem az irodalomtörténet diakrón szemlélete. De megmutatták a műelemzéseket kívánó címekre írt dolgozatok azt is, még mindig kísért a tartalom és forma kettéválasztása; valamint azt is, hogy a sematikus irodalomszemléletben gyökerező vélemények még jelen vannak. A tanulók tudásszintje emelkedett: hiszen a tankönyvek nem adnak példát az összehasonlító elemzésre, és mégis, a párhuzamos elemzéseknek kitűnő megoldásaival is talál-

kozhattunk; hiszen az irodalmi műveknek, mint művészi munkáknak a teljes egységben történő elemzése már feltűnik. A Művelődésügyi Minisztérium nyilván nem fog minden évben csak lírai művek feldolgozását kívánó címeket megadni. Hogy ez egy évben megtörtént, talán azért jó, mert a középiskolai oktatásban a műközpontúság elsősorban lírai művek tanításában valósulhat meg, márcsak egyszerűen a rendelkezésünkre álló idő miatt. De az irodalomtudomány is sokkal konkrétebb és hasznosabb-használhatóbb eredményeket ért el a verselemzési módszerek kidolgozásában, mint akár az epikai akár a drámai művek elemzési módszerében. A fiatalok műelemzőképességének megismerését tehát hasznos és jó volt épp lírai művek elemeztetésével elkezdenünk.

BÉCSY TAMÁS

## A BÚCSÚ PILLANATA

KOSZTOLÁNYI: ÓSZI REGGELI

„Minden arasza királyi” — mondja Shakespeare. „A naggyárés Kosztolányinál . . . ugrások nélkül történt, és sohasem fejeződött be” — mondja Szabó Lőrinc.<sup>1</sup>

Alkalmazzuk ezt a kettős szempontot egy tízsoros versre, amely szerényen húzódik meg a *Számadás* kötet nagylelegzetű költeményei között. Egy szó ez Kosztolányi végső üzenetéből, az életről az élőknek. Egy szó, amelyet csak teljesebbé tesz, ha a költészet megformált mondatába illesztve olvassuk, élvezzük és fejtjük meg.

<sup>1</sup> SZABÓ L.: *A költészet dicsérete* — Bp. 1967. 291.

De tudjuk-e, mit keresünk egy remekműben? Mit közelítünk meg az átélés, e másodlagos teremtés során, amikor ráérzünk az alkotási folyamat egyik-másik elemére?

Lukács György szerint ilyenkor találkozik a befogadó a natura naturanszal, a lírai alkotásban önmagát teremtő természettel. Ha ezután azt mondjuk a versről, hogy nagy alkotás, hogy műretek, akkor végbement a költészet „csodája”: a költő önmagával együtt fölemelt bennünket a közérdekűség szintjére. Lukács szavaival élve: „... a költészet teljesítette feladatát, nem eredménytelenül dicsérte az ember személyiséggé válását, mint önértéket.”<sup>2</sup> Az áramkör tehát az alkotó és a befogadó között az erkölcsi értékekkel való felrázó azonosulásban zárul.

Ezért keresnénk most a költőiség és az etikum kapcsolatát a versben. Szavakban és szavak mögött, régész módjára, aki az önmagában is szép épület rendeltetését keresve, fürkésztávolbavesző utak után.

★

Ezt hozta az ősz. Hús gyümölcsöket  
üvegtálon. Nehéz, sötét-smaragd  
szőlőt, hatalmas, jáspisfényű körtét,  
megannyi dús, tündöklő ékszerét.  
Vízcsöpp iramlík egy kövér bogyoról,  
és elgurul, akár a brilliáns.  
A pompa ez, részvételen, derült,  
magába-forduló tökéletesség.  
Jobb volna élni. Ámde túl a fák már  
aranykezűkkel intenek nekem.

Az aranykezűkkel intő fák üzenetét Gárdonyihoz „az őszi bogár szomorú pri-pri dala” közvetítette (*Szeptember*). Aranyhoz a sárguló lomb (*Nem kell dér*) és a „nagy éjszaka” (*Meddő órákn*). Irodalmunk utolsó századából elő-előbukkannak ilyen kis lírai miniatűrök. Helyzetversek ezek: a készülődés, az elszámolás, a végső rendbetétel versrendszerének szerényebb

<sup>2</sup> LUKÁCS GY.: *Német realisták* — Bp. 1956. 415.

csillagai. (Amott a *Fogytán van napod*, az *Epilógus*, a *Tamburás öreg úr árnyékában* a *Nem kell dér*. Emitt a *Számadás*, a *Hajnali részegség*, az *Esti Kornél* mellett az *Őszi reggeli*.)

Jellegzetes léthelyzet, jellegzetes létállapot és jellegzetes létértelmezés fogantatottjai ezek a helyzetversek. A léthelyzet mindig a válság — sorsforduló vagy a halál —, amely erkölcsi szembenézésre készítet. Ennek a gondolati költészetnek elemző verstípusa az „önmegszólító” költemény<sup>3</sup> (Németh G. Béla elnevezését idézve), pillanatrögzítő verstípusa — a helyzetvers.

Az ember és a társadalom kapcsolatának egy történelmileg meghatározott állomásán, mikor a költők létüket kérdésesnek kezdték érezni, önvizsgálatukban fölsejlik a kudarc lehetősége. Az vagyok-e, amivé válni akartam, betölthettem volna-e egyáltalán azt a szerepet, amit valamikor elképzeltem magamnak? — ilyen kérdésekben összegeződik egy jellegzetes létállapot. „A személyiség szerepválságának krízisélménye” ez<sup>4</sup> (Németh G. Béla). Ha egy költemény a válsággal való szembenézést, a vívódást fejezi ki, akkor gyakran — többnyire — „önmegszólító” verssé formálódik. Ha viszont a költő csak pillanatfelvételen rögzíti állapotának érzelmi reakcióját, akkor — helyzetverset formál.

Ilyenkor úgy jár el, mint az a rajzfigura, aki a filmen először teljes háttér előtt mozog, majd hirtelenül fog egy kést, keretet hasít magának a térből, és beleáll. A keretbe foglalt kis lét-törödéek: a helyzet. A helyzetvers valóban csak egy pillanat, egy jelenet, egy viszonylat kifejezése. Ez az egység lényegi önkorlátozás.

Innen ered a helyzetversek szembetűnő jólformáltsága, amelynek jegyei közül a sűrítést, a feszes szerkezetet és a tiszta, áttetsző, de ugyanakkor erős érzelmi töltést hordozó megfogalmazást emelhetjük ki.

<sup>3</sup> Vö. *Az önmegszólító verstípusról* = NÉMETH G. B.: *Mű és személyiség* — Bp. 1967.

<sup>4</sup> NÉMETH G. B.: I. m. 629.

E költemények teljes átéléséhez ki kell bontani a versbe rejtett utalásokat, mert műfaji okokból lehetetlen a költők egész létértelmezését fogalmi úton belesűríteni a szövegbe. Ezért még más verstípusoknál is indokoltabb a helyzetverseket elhelyezni rokonkölteményeik körében.

Megfigyelhetjük, hogy e verstípus gondolati-érzelmi egységét a képi egységesség közvetíti. Ennek történeti oka van. A helyzetversek többségét — tágan értelmezett — szemléleti, élmény-, életforma- és stílári rokonság fűzi össze, hiszen a modern személyiség kialakulásának nagy élményegységében születtek, csak az egyén és a világ kapcsolatválságának más-más állomásán. Társadalmi fejlődésünk sajátosságaihoz tartozik, hogy míg másutt egymás után jelennek meg szemléletek és stílusirányok, addig nálunk csaknem egyidőben, egymással keveredve. Sőt, az alkotás belső logikája sokszor, mint az *Őszi reggeliben* is, különböző stíluselemeket rétegez egymásra.



A *Számadás* kötet Kosztolányi legszigorúbban szerkesztett, leginkább gondolati költészettel telített kötete. Szabó Lőrinc megjegyzését idéztük már: Kosztolányi költészete egyenletesen mélyül. Ennek következtében régi témái gyakran térnek vissza ebben a kötetben is, egyre kiérleltebb változatokban. Az *Őszi reggelit* így időben is, térben is, rokon költemények fogják közre.

A költemény filozófiáját a két alapmondat közötti ív hordozza: „Ezt hozta az ősz” és „Jobb volna élni. Ámde . . .” A vers pillanata — a halál előlegezett bizonyossága, amelyet az életvágy sóhajszerűen feltételes módja nemhogy áttörne, hanem inkább még véglegesít. Az ösztönösen érzett metafizikai borzongásnak a vers időszemléletében van egyik forrása. Az *Őszi reggeli* is a lét és egzisztencia alapviszonyát firtatja. Teszi ezt a felismert lezárulás pillanatában, egy olyan időtlenné, mert végérvényessé vált jelenidőben, amelyet az elvesztett jövő idő árnyékol be.

A *Számadás* kötet legtöbb verse összegez: a lezárult élet

helyzetéből készít filozófiai látteleket. Kosztolányi még egyszer megjárja bennük az életutat, mondván „ez vagyok, más már nem lehetek”; s miután így távlatot adott a mának, személyét hol szembeállítva a többiekkel, hol a maga egyéniségét minden más magányos ember jelképévé emelve, vívódik a kor egyik alapkérdésével: hogy ti. ez az egyéni léttörténet miért nem lehetett az autonóm emberi létezés történelmének reprezentánsa.

Kosztolányi egyik kutatója — Németh G. Béla — szerint a kor szellemi légköre annyira telítve volt az egzisztencializmus gondolataival, hogy „bárki föltartotta az ujját, lecsapódott rá”.<sup>5</sup> Ebben az értelemben a *Számadás* kötet egzisztencializmussal terhes.

Az *Őszi reggeli* inkább csak sejteti, mint feltárja ezt a szemléleti telítettséget. Nem mondja, miért, csak állítja, hogy jelen van: tárgyának kezelési módjában és — időszemléletében is. József Attila hivatkozik az *Esztétikai töredékek*ben arra, hogy a létproblémákkal vívódó versek szükségszerű versideje a jelen idő. „Az egzisztencia szintézis” és az „egzisztenciában megvalósuló szintézis” csak jelen idejű lehet.<sup>6</sup>

E szintézis jellegét nyomon követhetjük a vers szerkezetén. A szerkezet idővázát az igék adják. Az első mondat múlt ideje

<sup>5</sup> Erre nézve l. NÉMETH G. B.: I. művéből a *Még, most, már* és a *Gottfried Bennről*... c. tanulmányokat. Szerinte Heidegger és Kosztolányi között „rokonságról és nem azonosságról van szó”. (l. m. 647.) Más kutatók is az egzisztencialista magyar irodalom előfutárai között tartják számon Kosztolányit, elsősorban a jellegzetes egzisztencialista kérdésfeltevések miatt. (L. HERMANN ISTVÁN: *Szent Iván éjjelén* — Bp. 1969. 242.; HELLER ÁGNES: *Az erkölcsi normák felbomlása* — Bp. 1957. 7., 27., 92–93.)

KÖPECZI BÉLA: *Az egzisztencialista irodalomról* c. tanulmányában (*Elvek és utak*. Bp. 1965. 81–108.) is a sajátos témák felbukknását tekinti érvnek egy-egy költő egzisztencializmusa mellett. SZABOLCSI MIKLÓS azzal az érveléssel támasztja alá József Attila és az egzisztencializmus kapcsolatát, hogy „a »semmi« gondolata hangsúlyosan megjelenik műveiben”. (SZABOLCSI M.: *A verselemzés kérdéseire* — Bp. 1968. 68.)

<sup>6</sup> JÓZSEF A.: *Összes Művei III.* — Bp. 1958. 239.



kiemeli, hogy a látvány — a gyümölcsöstál — előttünk *van*. A részletek felsorolása megállítja a pillanatot. Az a gyors mozgás, amit az „iramlik” és az „elgurul” érzékeltet, élettelibbé teszi a jelen időt. A belső mozgás a következő két sor reflexiójában ismét megdermed. A jelen időn belül a mozgás és a mozdulatlanság képzetét a hangulatfestő cselekvő igei állítmányok, és a két névszói állítmány ellentéte kelti bennünk.

A vers — az eddigiekből is láthattuk — egy élmény koherens egysége. Otto Jespersené a megfigyelés, hogy az így szerveződött versek egy — vagy mint itt — két mondattal állnak logikai függő viszonyban. (Erre utal az alapmondat kifejezés is.<sup>7</sup>) Az *Őszi reggeli* első és második alapmondata között logikai elhallgatás fedi el a kapcsolat hátterét. A felhangzó vágy motívuma előtt jelentéshordozó hangszünet áll, ami egy tartalmi hiátus formai jegye. Itt a befogadónak kell saját ismeretei és irányultsága alapján értelmeznie a csendet. A vers költői erejét éppen ez a poétikai többértelműség adja. A rákövetkező mondat filozófiai töltetét a maga lezárt jövőt érzékeltető feltételes módjával, csak az foghatja fel, akinek nemcsak a helyzet, hanem a költő létszemlélete is mond valamit, aki élettapasztalata és a Kosztolányi-problematika ismerete alapján fel tudja fedezni e feltételes módban a jövő múlt minősítő szerepét. A vers jelen idejűségét csak megerősíti a lezárás „intenek” igéjének jelen ideje.



Térjünk egy percre vissza a „Jobb volna élni”-t bevezető tartalmas szilenciumhoz. Ez a csend, amelyet az olvasónak kell, mint versmagyarázatot, versen kívüli gondolatokkal, érzelmekkel tartalmassá tennie, jó érv a versértés kommunikatív modellje mellett. Egészen bizonyos, hogy az, aki az elhallgatás poétikai funkcióját figyelmen kívül hagyja, csak a haláltudatot ismeri föl e költemény motívumai közül. A részvét és meg-

<sup>7</sup> Vö. NÉMETH G. B.: I. m. 650.

rendülés köznapi szinten marad, s ez az olvasó elzárja magát a vers nagyságától.

Azt, hogy a vers szép, könnyű elfogadni. De ha belenyugszunk, hogy az *Őszi reggeli* ennyi csupán, megragadtunk a felszínen. Könnyen támadhat olyan benyomásunk, hogy e költemény látványvers, holott gondolati alkotás. E felismerés nélkül nem igazodunk el a mű stílusrétegei között sem, mivel a gondolatiság szabja meg a szimbolista és impresszionista nyelvi elemek arányát és jelentőségét a versben.

Az *Őszi reggeli* nem látványlira abban az értelemben, ahogy a magyar impresszionista líra egy vonulatára érteni szokták (köztük a *Szegény kisgyermek panaszainak* nem egy versére). De nem is élménylira csupán, ha ezt a fogalmat olyan költemények számára foglaljuk le, amelyeknek igazságát és valóságértékét közvetlenül hitelesítheti az életrajzi szembesítés.

Az impresszionista Kosztolányi versek életmotívumos vagy novellisztikus múlt idézése tovább él a *Számadás* kötetben is. (*Fényes koszorú, Éltre-halálra, Rajz halott apám fejéről* stb.) Ha az *Őszi reggeli* a legtávolabbi rokonságban állna ezekkel a verstípusokkal, akkor képi anyagának két fő motívumában a versírás össze és a költő közismert gourmandságának emlékei bukkannának fel. Kosztolányiné szép életrajzában olvashatjuk, hogy a vers fogantatása október végi, ködös, esős időre esett, amikor a költő

„az orvoshoz még mindig naponta jár. Kezdődik újra a röntgen. Étvágytalan, émelyeg (. . .) Most már nemcsak a fogára panaszodik, de a torkára is, hogy nem tud jól nyelni.”<sup>8</sup>

A rák áttért a garatra is. Voltaképpen a betegség az egyetlen életrajzi vonatkozás, amely általános értelemben e vers inspirátora lehetett.

Az ős, amely most halálos ajándékot ad a költőnek, régi-régi Kosztolányi szimbólum: tizennégy versben bukkán fel. Az *Őszi koncert* „Praeludium”-a még csupa olvatag zene,

<sup>8</sup> KOSZTOLÁNYI D.-NÉ: *Kosztolányi Dezső* – Bp. 1938. 336.

képzuhatag — és póz. „Most itt az ősz, és én vagyok az ősz”, és „az elmúlást sápadva szomjazom, az életet, mely már csak félig élet” — Kosztolányi így üti meg a szimbólum első hangját.

Tizenkét év múlva a költő már *A bús férfi panaszait* írja. Az az ősz, amely itt felbukkan, már azért hatalmas, mert az most, ami a költő akart lenni, „régén, egykor”. A megszemélyesítés, amely átruházza az erőt és céltudatosságot a hanyatló emberről a természetre, csak egyik jele a filozófiai elnelyültségnek. Az ember, aki „a sors, a méz, a tűz, a könny, a szív, az élet”, aki tehát magába ölel mindent, ami érték, még remél. „Mondd, ki nagyobb” — kérdi a vers. Így, a kudarc és remény határán az ősz, bár hatalmas már, de még baráti erő: „Aranyidő, / vigasztaló mosollyal szomorító, / kibékítő.” (*Hatalmas ősz* — 1924.)

Négy év múltán az ember és az ősz azonossága újabb értelmet nyer a *Szeptember elejénben*. Motívumai alapján e vers az *Őszi reggeli* közvetlen előképe, annak zártsága, fegyelmezett eleganciája nélkül. Az ősz most már a biztos vereség jelképeként azonos az Emberrel. Ebben a versben a rezignáció sztoikus — és még kissé hivalkodó alakot ölt. „A bölcsesség nehéz aranymezeibe öltözöm, / s minden szavam mosolygás és közhöny” — olvassuk.

1934-ben az ősz már az Ember ellenlábasa, maga a Természet, a hatalmas és személytelen erő, amelyről sejtjük, hogy a szorongás növelte ily nagygyá. Az amott még „bíbor gyümölcs”-öt (*Szeptember elején*) a „hús gyümölcs” képe váltja fel, amint hús és áttetsző üvegtálon hever. Hogy mi minden ez az ősz, azt — a szimbolista kánon szabályai szerint — sehol sem oldja fel Kosztolányi.

Ezek a gyümölcsök zártak, teljesek, titokzatosak. Elérhetetlenek, ahogy a költő halálsejtelve metafizikai jelentőséggel ruházta fel őket. Ez a képszerkesztés messze eltávolodott már a kétdimenziós impresszionista látásmódtól, hiszen most Kosztolányi nem színszimbolikával fejezi ki a dolgok belső tükröződését. Szemben a *Vörös hervadással*, amely e vers impresz-

szionista párkölteménye. Ebben még a korai Kosztolányi ideges hangját halljuk:

Erdő,  
 dércsípte lombod ájultan v o n a g l i k.  
 Meghalsz,  
 reád lehelt a vörös hervadás.  
 De mért e vidám pompa?

Az *Őszi reggeli* képszerkesztése mindenekfelett a plaszticitást sugallja. Íme, József Attila így ad háttérrel a jelzőválasztásnak:

„Hatalmas jáspisfényű körte! Nehéz, sötétsmaragd szőlő! Érzi-e olvasóm, hogy a szót, sötétsmaragd szőlő, nem oly könnyű kiejteni, mint azokat a szavakat, amelyekkel közönségesen élünk? Márcsak a mássalhangzók torlódása miatt sem. Így hát a szőlő nehéz. Pedig ha valaki hozzányúlna, megfogná, fölemelné azt a szőlőt, mindjárt meggyőződne róla — nem olyan nehéz, hogy említésre érdemes volna. Ez a valaki meg is enne a szőlőt. Márpedig Kosztolányi nem a szőlőnek, a körtének, hanem önnön magának végzetét sejteti. De ő nem is saját magát, hanem a körtét mondja hatalmasnak, s nem önmagát erőtlennek, hanem a szőlőt nehéznek. Jobb volna élni — jobb volna enni a gyümölcsöt, de nem lehet. Nem a szőlő nehéz tehát, és nem a körte hatalmas, hanem a vágy, a teljesíthetetlen vágy.”<sup>9</sup>

Ez a vágy nevezi a gyümölcsöket dúsnak, tündöklőnek, ékszernek, megőrizve a boldog ifjúkor ama szokását, hogy az élet értékeit a luxus és a kivételezettség fogalomköréből vett jelzőkkel és tárgyakkal azonosította a századelő költészete. Ez a képkészlet most lefokozódott. Az ékszer csak metafora a gyümölcs mellett, mintegy a lényeg járuléka. A kopáran koppanó jambusok, a rímek hiánya, mely már a húszas évek Kosztolányi verseinek is szabadabb, lényegközelibb metrikát kölcsönzött, most az ütem szavával erősíti meg, hogy a lényeg többé nem az ékszer.

Az állókép még nem hordozza a vers teljes gondolati rendszerét. Kosztolányi azzal, hogy a statikát dinamikával váltja

<sup>9</sup> JÓZSEF A.: I. m. 168—69.

fel, úgy tesz, mint amikor egy szobrot egymás után meggyújtott lámpák fényével tárnak ki egyre jobban a nézők szeme előtt. A vízcsepp „iramlik”, menekül a kövér bogyról, és alakját megtartva gurul, mint egy kemény tárgy, mint a mindennél keményebb, minden más drágakőnél értékesebb drágakő: a briliáns. Ezen a ponton maga az ember lép be a történesbe. A veszendő ember, aki könnyet érdemel s — kap a természettől. Itt Kosztolányi ugyanúgy saját érzéseit vetíti rá a világra, ahogy a gyümölcsök ereje saját esendőségével volt azonos. Most azonban visszaveszi az átruházott tulajdonságot. Mert a vízcsepp nemcsak hasonlít a könnyekhez, hanem kemény és mindennél erősebb is.

Ez a két sor, e második miniatűr-betét a versminiatűrben, előlegezi a tragikumot egy befejezett, de a versben sehol sem manifestálódó dráma lírai utóhangjával, a könnyel.

Ezt az utóbbi értelmezést látszik megerősíteni, hogy a *Vörös hervadás*nak még a haláltáncban is vidám pompája, most az embertől elidegenedett természet jelzőjévé ridegedett. A Természet a magányos ember fölé magaslik, visszavetve, mit az ember még kaphat — az együttérzést. Ehelyett elénk vetül a szorongás létélménye: a „derűs”, derűségében kegyetlen közöny; a „magábforduló”, tehát az embertől elforduló természet.

A vers, mint annyi mást, ezt a kérdést sem oldja meg. Hogy miről van inkább szó: a természet biológiai erőiről, amelyek betegség formájában lesznek úrrá az emberen, vagy a társadalom természetéről, az homályban marad. Vagy mégsem? Hiszen a gyümölcs az emberi kéz műve: társadalmi alkotás.

A mítikussá növelt ellenséges erőt természetesen választja el az antitezistől a meditálás csendje. A vágymotívum mondata nemcsak halk, de dísztelen is. Nyomatékot a témától, a fölfedhető filozófiai töltéstől és az előtte húzódó szilenciumtól kap. A költeményt végül is a második alapmondat moll hangnemt folytató lágyabb természeti kép zárja keretbe. A törvényt, amelyet először az ősz derűs keménysége idézett, most

a fák aranylombjának szelídre kottázott, de épp oly könnyörtelen intése teljesíti be.



József Attila nagyon szerette ezt a költeményt. Az összegyűjtött Kosztolányi versek megjelenése alkalmából mintaszerű explication de texte-t írt Kosztolányi belső világáról és versművészetéről. Ennek az írásnak egynegyede az *Őszi reggelit*, „ezt a kis műremek”-et dicséri.

„Kosztolányi egész művészete egy kicsit ének a semmiről (. . .) Azt hiszem, költeményeinek álomszerűségét végső fokon ez a szociális nihilizmus határozza meg, mely képalkotását is szabályozza.”<sup>10</sup>

A vers „csodája” — ha szabad így fogalmazni — ennek az anyagtalán, parttalan, füstszerű nihilnek megjelenítése, körüljárható szerkezetbe és formába törése. Az egzisztencialisztikus életérzést egy szimbolizmusba átnőtt impresszionista formanyelv közvetítette a klasszicitás fokán.

Ez a klasszicitás modern. „Tapintható tárgyiasság”-át (Szauder József)<sup>11</sup> filmre vihetnénk. E helyzetvers jelentése a történetesség végére, fokozatosan világosodik meg. Szemünk először a tálat fogja át, majd lassan közeledünk a csendelethez. Az egyes tárgyak — a szőlő és a körte — előtérbe nyomulnak. Szemünk, miután körbejárt, megállapodik egy szőlőszemen, amelyen végigpereg sebesen egy vízcsepp. Majd elcsitul a mozgás, és halljuk a vágó csöndes fohászatát, majd a látótér kitágul: az őszi lomb tölti be a teret. S hogy képzeletünk ne ponttal zárja a történetet: szemünk kamerája a fákról a tágas égi terekre fordul, érzékeltetvén, hogy az igazi nagy vers nem metszi el az érzések és gondolatok fonálát. Ellenkezőleg: természetesen és észrevétlenül belefuttatja a végtelenbe.

KRONSTEIN GÁBOR

<sup>10</sup> JÓZSEF A.: I. m. 170.

<sup>11</sup> SZAUDER J. bevezető tanulmánya K. D.: *Összegyűjtött Versei* -hez — Bp. 1962. I. 42.

BRÓDY SÁNDOR: *REMBRANDT ELADJA*  
*HOLTTESTÉT*

A magyar novella a századfordulón élte első klasszikus korszakát. Jobb novellákat előtte is, utána is írtak egyes írók, a műfaj átlaga azonban előtte sohasem, utána pedig csak ritkán emelkedett magasabb színvonalra. Ennek a fénykornak egyik vezető, kezdeményező mestere Bródy Sándor.

★

Midőn a Rembrandt-ciklust írta, öregember volt; keserű, magányos, megalázott. Nem annyira életkoránál fogva; hisz még a hatvanadikat sem töltötte be. Körülményei következtében. A bosszúálló ellenforradalmi rend elől külföldre menekült. Onnét figyelte, onnét látta, mint hurcolják meg itthon nevét, mint hagyja el közönsége, mint maradnak ügyében némák író társai, barátai. Még Gárdonyi is, akit annyira szeretett, aki ifjúságától hűséges társa volt. Mikor pár év múltán hazatérhetett, ezt a sújtó élményt nem heverte már ki, nem bírt többé talpra állni; 1924-ben, hatvanegy éves korában meghalt.

Ebben az életvégi, ebben a halál előtti magáramaradottságban talált rá a Rembrandt-témára, hangulata, állapota jelképre. Helyesebben szólva: visszatalált a Rembrandt-témához. Mert a németalföldi mester régóta vonzotta. Azóta, hogy először jelent meg lelkében az a hangulat, az az állapot, amely most uralkodóvá lett benne, s amelynek most szimbólumául állította a nagy leydeni elmagányosultat. 1905-ben öngyilkosságot kísérelt meg; mellbe lőtte magát, de megmentették. A holland tengerpartra vitték gyógyítani, s akkor, ott, abban a légkörben fedezte fel a fény és árnyék titokzatos mágusát. A művészetet, melyben a legragyogóbb fények mögött is ott lappang a sötétség; az arcokat, amelyeknek legtisztább mosolya mögött is meghúzódik a mélabú; a sorsot, amelynek legnagyobb diadalain is átdereng a magány.

Most hozzá tért vissza, hozzá menekült vigaszért; a nagy megélőhöz, a nagy elviselőhöz, a nagy oktatóhoz. Mert most immár fölismerte nála az előbb felsoroltak ellenkezőjét is; hogy a legmélyebb sötét mögött is van fény, ha még oly homályló is; hogy a legszomorúbb arc mögött is van mosoly, ha még oly fanyar is; hogy a legmegalázottabb sorsban is lehet méltóság, ha még oly keserű, ha még oly rezignált is. Felfedezte ő is, mint egy híres kortárs-könyv címe mondta: „Rembrandtot, a nevelőt.”

De mindez csak előtörténet, ihlető élethelyzet, mely bármi telt, bármi megragadó — tőle a novella még rossz lehet. Márpedig jó novella ez, a legjobbak közül való, a ciklusban is, Bródy életművében is, a magyar irodalomban is. Szerzőjének legjobb vonásai szövődtek benne egybe, s még szokásos gyöngéi is előnyére fordultak ezúttal. S nemcsak az övéi: a magyar novella erősségei és szokásos gyöngéi is.



A műfajoknak nincsenek kötelezően előírható szabályaik. De minden tökéletes mű betölt, új rendbe állít, teljessé fokoz valamely műfaji sajáttságot. S ezáltal teljessé fokozza újra magát a műfajt is. S hogy éppen ezt vagy azt a sajáttságot tölti be, állítja új rendbe, fokozza föl — egyediségét és újságát jórészt ez szabja meg. Ami viszont attól függ, a külső-belső valóságnak mely elemét, hogyan, mily magatartással állítja műve középpontjába az író.

Önmagában is jelentős ez a novella; de a műfaj történeti változása tekintetében is az. Jelentős az élmény ereje és minősége, amelyet kisugároz, s jelentős az az ábrázolási összegzés is, amelyet formálásmódjában megvalósít. S élménykisugárzó ereje jórészt éppen ezeken az összegzett ábrázolói eljárásokon nyugszik.

Négyet emelünk közülük ki.

A magyar novella a századvégen élte első klasszikus fénykorát. Különösen két válfaja virágzott föl: a népies korszaktól öröklött *anekdotai* s a realista művészet által kimunkált *drámai*



novella. Bródy itt a kettőnek belső szükségű, egymást fokozó egybeolvasztását adja. Ez az első. A második a *tragikomikus* ábrázolás. E század polgári élményvilágának és művészetének egyik sarkcsillaga a tragikomikus érzés, a tragikomikus ábrázolás. S ez a novella ennek az ábrázolásnak egyik mesterpéldája. A harmadik pedig a *jelképiség* lehetőségeinek kihasználása. A korszak realizmusa sokat gazdagodott a szimbolista törekvések eredményeivel, s ezek Bródy novellájában szerves alkotó elemként vannak jelen. De nemcsak a jelképiség által gazdagodott a századforduló realizmusa, hanem vele szorosan egybekötve egy új fajta *személyességgel*, szubjektivitással is. Bródy novellájában telítetten van jelen ez az új személyesség; ez a negyedik, amit ki kell emelnünk.



Bródy egy elesett öregembert ábrázol, aki mégegyszer szeretne fölállni; aki mégegyszer szeretne az lenni, aki volt, aki szeretne az lenni, aki. Mert tudja ő jól, hogy lényege szerint most is az. De bizonyosságot akar erről mutatni magának is, a világnak is. A tétlen, öreg, a világból kikopott Rembrandt hát festeni kezd, s a képet elviszi régi, zsaroló műúrusához. Midőn a háznál van, már ugyan jobb szeretné, ha otthon sem lenné az alkuszt, ha kitérhetne a próba elől, ha kikerülhetné a helyzetet, amelyet még élő, még magát akaró öntudata idézett föl; meg, persze, egyre súlyosbodó nyomora. De Moses, az uzsorás, aki a semmiből verekedte föl magát a piac urává, otthon van.

S a belső drámához, mely Rembrandt lelkében próbatevői elszánásával indult el, most egy külső is társul: a két öregember párbeszédés párharca. Rembrandt úgy szeretne szólni, mintha nem tíz éve találkoztak volna, hanem tegnap; mintha nem kivetett semmi ember volna ő ma, hanem most is ő volna a mester. Az árus hanghordozását azonban a piac ázsiója, az aranyra átszámítható értékrend határozza meg. Ridegen, szívósan szorítja arra a szintre a kikopott öreget, ahol annak a pénz

és rang világában aznapi helye van. Még az imádott fiú, Titusz emlékének gyalázásától sem riad vissza.

Micsoda plaidoyer-ra kínálkoznék itt alkalom, micsoda leleplező szónoklatot adhatna most a dilettáns Rembrandt szájába!

Hanem Bródy nem volt dilettáns, ezúttal legalábbis nem.

Szegény öreg Rembrandt! Egy pillanatra az emberséges szóértés vágya, reménye, lehetősége csillan föl benne. Talán ha nem képről, talán ha nem áruról, nem üzletről beszélnének... A boldogtalan Titusz emléke a kereskedő gyermekeire téríti szavát. S a visszatörítés tüze is fölizzik benne egy villanásra: Mosusz ama balvégzetét hozza szóba, amin az ő tengernyi pénze sem segíthetett: lánya púposságát. De csak egy villanásnyi ez a visszatörítés; az emberséges szó vágya erősebb benne. És mintha most Mosuszban is megrezdülne egy húr.

A párharcban, a párbeszéddrámában oldó, lassító, retaráló mozzanat következik be. S műfajkeverés, műfaji átjátszás.

A műfajok mindig átjátszának egymásba. Éles elkülönítésük sémák támaszára szoruló elméleti gondolkodásunk szükséglete. Az epikában mindig van drámai, a drámában lírai, a lírában epikai és drámai elem. A novellában a drámai elem helyzete azonban kiemelt; gyakran szinte maga alá rendeli az epikai jelleget is. Bródynál is gyakori ez; a műfaji átjátszás vezérelemeddig, mindenesetre, itt is drámai volt. Most a lírai lép előtérbe: az emlékezet világa: milyen szép, milyen jóságos szeme volt a ferdehátú gyermeknek! S mennyi reményt vitt magával Titusz!

Az oldás, a váltás, az átjátszás azonban csak egy képnyi, egy jelenetre való. A drámai elem visszaveszi ismét kiemelt szerepét. Mosusz nem enged; újra csak ama rangsorhoz tartozás jegyében beszél, amely a pénz hatalmán alapszik. Egy olyan fokáról e rangsornak, ahonnet Rembrandt, aki nem termel immár piacképes árut, senki és semmi.

S ekkor, ennek láttán fölgyúl Rembrandtban a fölismerés világoSSága. De nem gyűlöli Mosuszt, hanem inkább szánja;

a világot gyűlöli, a rendet veti meg, amely ilyené alakítja az embert, amely ilyené formálta ezt a Mosuszt is, aki pedig valaha maga is megjárta a megalázás útjait.

A megvilágosult helyzetet, a fölismert törvényt kiteljesíteni s általa bizonyítani ennek a világnak a képtelenségét, ember-telenségét, s így fölébe kerekedni — ez a vágy munkál most Rembrandtban. Hogy valóra válthassa, látszólag átlép Mosusz világába, s torz gesztussal végigviteti a kufárral gondolkodása logikáját: ha áru itt minden, ha a napi használati érték itt az egyetlen érték, ha szellem, egyéniség, személyiség s fő kifejezőjük, az alkotás semmi — vegye meg holttestét, a széthulló üres anyagot.

Most immár ő van fölényben; győzött. De micsoda győzelem, micsoda fölény ez! Háta fordított, ha csak látszatra is, a maga értékrendjének, s elfogadta, ha csak látszólag is, Mosuszét. Torzan csattanó végszentenciája kifejezi e győzelem ízét és értékét: „Milyen gazember vagyok én — becsaptam!” Régi nagy korok hősi stoicizmusából ez maradt; burleszkbe játszó tragikomikus stoicizmus.



A novella anekdotai, torz utolsó cselekménymozzanata, Rembrandt torzan csattanó végszentenciája a novella drámai elemének kettős esztétikai jelentést ad. Rajta keresztül olvad itt a műfaj drámai és anekdotai válfaja egybe. Látszólag ez utóbbi elsőbbségének a jegyében. Látszólag: mert hisz épp ez a torz anekdotai átváltás mutatja meg a történet drámaiságának minőségét, ez mutatja meg tragikomikusságát.

A tragikomikus érzésnek és ábrázolásnak számtalan indoka és válfaja lehetséges. Két elem azonban rendszerint mindenkiben jelen van. A hős akaratának *cél- és eszköztévesztése* az egyik. A hős annak a világnak, amelyben tettét véghez akarja vinni, igazi természetét nem ismeri fel. Akarata, elszánása így sem győzelmet, sem tragikus bukást nem hoz. Hanem valami fölsülést, mely egyszerre vált ki mulatságot, viszolygást, részvétet és megrendülést. A történet végére többnyire a hős

előtt is nyilvánvaló tévesztése, de okát ritkán ismeri fel. Rendszerint azonban nem is keresi; a tévesztés csődje egykedvűvé, lemondóvá, rezignálttá teszi. S ha fölismeri is az okot, beletörődik az adott helyzetbe; nem tesz ellene semmit; legföljebb rezignált megvetéssel illeti, rezignált megvetéssel háritja el magától. Ez a *lemondás*, ez a *rezignáció*, amely, miután föllép, már legföljebb ironikus-önironikus cselekményfolytatást, cselekménylezárást enged meg, a második mindig jelenlévő alapvonása a tragikomikus ábrázolásnak.

A tragikomikus ábrázolás szinte minden klasszikus meghatározója azt tartja — Hurd-tól Fr. Schlegelig, Staël asszonytól Manzoniig —, hogy benne két olyan alapelem csapódik egybe, amely megsemmisíti a másik egynemű hatását. Az egymásba csapódó ellentétes minőségeket — amelyek közül rendszeren minden elméleti magyarázó más-más póluspárt jelölt ki alapvetőnek —, a cselekmény, a poétika síkjáról mint a *tévesztett akarás és a lemondó rezignáció* ellentétét ragadhatjuk meg.

A tévesztés fölismerése nyomán föllépő rezignációt Bródy novellájában mély ironikus-önironikus líra hatja át s egyedíti. Voltaképp kezdettől jelen van ez, de itt, az anekdotai csattanó villanófényében nyeri el teljes értelmét. Vagyis az epikai jelleg másik műfaji keresztezőjének, a lírai elemnek összeforrása is ezen a ponton megy egészen végbe.

Nemcsak arról a líraiságról van szó, mely Mosusz és Rembrandt párbeszédéből, emlékezéséből árad. Nem is elsősorban van erről szó. Hanem az elbeszélő fabulátori szövegének lírájáról. Ez a kétfajta szöveg, persze, szerves egységet alkot. Elválasztani a bemutatás folyamán mégis fontos őket, mert így a novella egyik fő hatóelemére s a műfaj egyik alapkövetelményének egyedi beteljesítésére lehet rámutatni.

A novella nem a regény kisebb terjedelmű változata; nem „kispika” a regényben megtestesülő „nagyepikával” szemben. Az irodalmi mű olvasói kritériuma, a katarktikus elem, a tisztító, megvilágosító intenzitás nem a regény módjára jön benne létre. Az egyik alapkülönbség éppen az, amit láttunk:

a drámai elemnek villanófényszerű föllobbanása; a regényben a lét törvényeinek valamely eleme lassú fölhalmozódással világosul meg. Egy másik alapkülönbség viszont a fabulátori hangnem koncentrátságában és pregnanciájában rejlik. A fabulátor itt nem várakozó együttlézője a lassan növekvő regényvilágnak. Kész történettel áll elénk; rögtön leüti azt az alaphangot, amely a drámai mozzanatban megvilágosodó igazság-, illetőleg sorsmotívumhoz fűzi.

Bródynak hőse sorsához való viszonyát az egyszerű lelki azonosuláson messze túllépő önsajnálattal, önrészvét jellemzi. A fabulátor hangnemének iróniája ezt az önrészvétet rejti — s emeli ki. Vagyis indirekt eszközökkel dolgozik. Csökkentő értékű megjelölések, jelzők tömegét ruhazza hősére; csupa (látszat) fölény hőséneke minden tetteivel, gesztusával, tulajdonságával szemben. A hangütés szemszögéből döntő első bekezdés tizenegy sorában nem kevesebb mint harminchét ily csökkentő nyelvi-stilisztikai elemet lehet kimutatni. Íme, így kezd:

„Egyszer a nyavalyás magánzóra, Rembrandt nevezetes régi műfestőre rájött a vágy, hogy cselekedjék: elment, elindult előpénzt kérni, ebben folyt le úgyis egész élete, külön beteg volt azért, mert már régen nem uzoválta. Festett alattomban egy kis képet, valami maradék vászondarabra: sötétben villogó asztráltestet, ő maga sem tudta, mit, s azt sem, hogy polgári származásra kicsoda az illető. Érezte csak. És érezte, hogy el kell adni, de csak úgy, hogy majd visszaváltja, ha jobb kerül. Hogy ezt a festett rongyot megvegyék, valóban nem remélte.”

De nemcsak az önrészvét rejtése és kiemelése, nemcsak a fájdalom takarása és föltárása a feladata ennek az indirekt személységű fabulátori kettős hangnak. S nem is csak a novella tárgyias előadásához szükséges érzelmi távolítás ez.

Ahogy sokasodik a gúny, ahogy ömlik az élc, úgy nő, úgy magasodik egyre nagyobbra „a nyavalyás magánzó” figurája. De nem egyszerű epiko-lirikus önjelkép ez, úgy, azon módon, abban az értelemben, ahogy azt a századvégi francia szimbolizmus tette és gondolta. Valamikor szerette Bródy ezt

a módot is. Akkor azt a világot kereste, mely hangulatainak jelképe lehet; most azt az emberi alapmagatartást, melynek jegyében erkölccsel, méltósággal maradhat meg ebben a világban is, ezzel az élethangulattal is. Közelebb lépett ahhoz a jelképiséghez, amelyet Goethe hirdetett. Az alakot — amellet, hogy reálisan tükröz az egy jelentős sorsot, helyzetet, magatartást — a lehetséges emberi magatartások egyik ősképletévé, archetípusává emeli föl. A *Faust orvos* c. korai regényének megjelentekor Péterfy Jenő csípős kritikának vetette alá Bródy — mint vélte — kacérkodását a francia szimbolizmussal és naturalizmussal. Rávitte modernnek érezte, s nem a tárgyból és a felfogásból kinövő reális szükségű módszernek. Ezt az itteni jelképiesítést azonban bizonyosan ő is elfogadta volna; — a realiztikus jelképkalkotás jegyében bizonyonnyal egyetértett volna a századvég legjobb esztétikai gondolkodója és a századvég legérzékenyebb novellistája.

Rembrandt, akire a történet kezdetén még „rájött a vágy, hogy cselekedjék”, a történet sorsfordulóján a sztoikus elhárítás jelképvé lesz.

Lehet azt mondani, s bizonyosan joggal, a cselekvés, a tevékeny ellenállás jelképe vonzóbb, nagyobb jelkép. De gondoljuk meg, lehet olyan egyedi lelki helyzet s olyan általános történelmi helyzet, melyben ez a magatartás sok, melyben ennél többet adni alig lehet. A húszas évek megalázott, reménytelenséggel körülzárt tisztességes polgári értelmiségeinek helyzete, mindenesetre, ilyen volt.



A novella sokféle kérdésével maradtunk adósok. Eggyel azonban nem szabad annak maradnunk, ha említettük. Azt mondtuk: Bródy erősségeit szinte egybegyűjtötte ez a novella, s még gyengéit is előnyére fordította. Milyen gyöngeségekről van szó? Bródy módfelett kedvelte a csattanós, a frappírozó cselekményt; egy-egy erős poénú fordulatért nem egyszer tette tönkre története belső drámaiságát; egy-egy jó kiszólással, egy-egy csavart beszédű élccel gyakran rontotta