

KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN

Fiatal költészeti antológiák az 1960-as/1970-es években

Az 1960-as évek végén, azokban az években tehát, amelyeket az irodalomkritika és az irodalomtörténet-írás utóbb a magyar költészet korszakos fordulataként könyvelt el, a műnem egyik legfontosabb közegét az antológiák jelentették, amelyek ekkoriban – részint, sőt talán jórészt az önálló kötetek rendre hosszasan elhúzódó megjelentetését kompenzáló – lényegében a színre lépő új generáció(k) legmeghatározóbb fórumaként az új lírára vetett első kanonizációs pillantást materializálták. Mint az számtalanszor megfogalmazódott már a különféle visszatekintésekben vagy az irodalomtörténeti igényű számvetésekben, a fiatal költészeti antológiák 1968-ban meginduló hullámának, sőt maguknak a gyűjtemények felépítésének is mindenekelőtt kultúrpolitikai törekvések szabtak fazont, az a bizonyos, nem túl hosszú ideig érvényben maradó „enyhülés”, amelyet oly sok összefüggésben szoktak emlegetni ezekkel az évekkel kapcsolatban. Az, hogy a kortárs költészeti antológiák lényegében valamely politika (főként, de nem csupán: kultúrpolitika) ideológiai manifesztációi, ekkorra már bevett előfeltevése volt a kulturális kommunikációnak: mint a gyanánt e vonatkozásban mindenekelőtt a hírhedt *Tűz-tánc* című, 1958-ban megjelentetett kiadvány szolgált (alcíme szerint *Fiatal költők antológiája*), amely az 1956-os trauma után önmagát újjászervező ún. szocialista irodalom (és vele voltaképpen az új ízlésnormák, cenzurális tőrés határok és előírások) bemutatkozását volt hivatott megvalósítani. Szabolcsi Miklós (akit itt nemcsak azért érdemes idézni, mert nagyjából a hivatalos álláspontot képviselte, hanem azért is, mert később majd alkalom nyílik ismét szóhoz juttatni az alább tárgyalandó antológiák egyik recensenzeként is) 1959-ben tekintette át egy hosszabb kritikai írásban a *Tűz-tánc*-ban reprezentált modern költészeti törekvéseket: az önmagát megreformáló, az új párt politikáját „vállaló”, a hamis nosztalgia helyett a kor Budapestjére összpontosító új líra számára azt a „mindent átható történelmiséget” nyilvánítja meg, „amely a ma emberének sajátja”.¹ A legfontosabb hatásokat (nem túl meglepő módon) József Attila és Juhász Ferenc költészetének, valamint bizonyos avantgárd poétikáknak, elsősorban az expresszionizmusnak tulajdonítja, az esztétikai kockázatokat pedig az '50-es években kompromittálódott „realizmus-hagyomány” háttérbe szorulásában, illetve a költői formafegyellemmel szembeni közömbösségben azonosította. Bő egy évtizeddel később, az akkori fiatal költészet is hasonló koordináták között lép színre, sőt értelmezi önmagát: a nyitott, töredékes formák, olykor a dagályosság kísértése éppúgy megfigyelhető, mint a Szabolcsi által megnevezett életművek tartós hatása, és számos alkotó tartja változatlanul fontosnak, hogy a bemutatkozásában elhatárolódjon a vidéki-falusi vagy természeti idillek iránti elvágódás költői attitűdjétől is. Fontos ugyanakkor, hogy korabeli kritikai fogadtatásuk egészen más eredményre jut a politikai vagy történelmi elköte-

¹ Szabolcsi M., „Tűztánc”, in *Uő, Költészet és korszerűség*, Bp. 1959, kül. 222–229.

leződés vagy egyáltalán orientálódás vonatkozásában: az új nemzedéket éppen a „történelmiség” hiánya, Rózsa Endre egykor sokat idézett szavával a „történelemszünet” (*Önarckép*) és ennek függvényeként a költői önértelmezésektől még mindig elvárt történeti-társadalmi „szerepek” vagy pozíciók repertoárjának kiüresedése jellemzi.

A szélesebb áttekintést megcélzó (és legalább a maguk idejében jelentős) antológiák gyors sorozata az 1960-as évek végén indul meg. A százhuszból kiválasztott harmincnyolc alkotót (köztük Takács Zsuzsát, Tandori Dezsőt és Várady Szabolcsot) prezentáló *Első Ének* aligha volt mentes a kultúrpolitikai manipulációtól, mindazonáltal nagyjából megszabta azokat a kereteket, amelyeket a Szépirodalmi Kiadó nem sokkal ezután induló, mind (amint arról a kortárs kritika nem győzött megemlékezni) kiállításában, mind a terjedeleme és a példányszám tekintetében jóval reprezentatívabb, ám egyben szűkebb merítést (azaz határozottabb kanonizációs gesztust) alkalmazó antologiasorozata is követett, melyben egyébként az *Első Ének* jónéhány szerzője ismét kipróbálhatta magát a költői „bemutatkozás” pályakezdő manővereiben. A legfontosabb összetevője ennek a mintának az, hogy az antológiák szerkesztését sem tematikus elveknek, sem valamely poétikai vagy más elképzelésnek nem rendelték alá: a „Kilencek” költőcsoport közismerten hosszúra nyúlt késlekedés után végül 1969-ben megjelent gyűjteménye, az *Elérhetetlen föld* (amelynek szerzői távol is tartották magukat az *Első Énektől*, sőt részben a Szépirodalmi sorozatából is hiányoztak) voltaképpen éppen erre világít rá a maga koherensebbnek szánt és valamiféle poétikai koncepciót is markánsá tevő struktúrájával. Úgy tűnik tehát, hogy az 1960-as/1970-es évek fordulójának jelentős antológiái (különösen a Szépirodalmi említett sorozatának három kötete: az 1969-es *Költők egymás közt*, az 1971-es, talán legkevesebb maradandót felmutató *A magunk kenyere* és az 1974-es *Ne mondj le semmiről*²) egyedül valamiféle generációs elvet követtek nyíltan, mintegy arra vállalkozva, hogy hozzájáruljanak annak az – a vonatkozó korabeli kritikai eszmecserekből rendre emlegetett – ellentmondásnak a feldolgozásához, hogy a szóban forgó években szinte példátlan sűrűséggel színre lépő új lírikusok sokasága nagyon csekély mértékben részesült a publikációs lehetőségekből: egyébként már az *Első Ének* bevezetője is reagál erre a körülményre, sőt részint a „berozsdásodott startpisztolyra” tett hivatkozással véli alátámaszthatónak az egész vállalkozás létjogosultságát.³ Az előző nemzedék uralta nyilvánosságban feltorlódtott fiatal lírikusok megmutatkozását a *Költők egymás közt* viszonylag nagy terjedeleme biztosításával (ez az antológia fűlszövege szerint „tulajdonképpen tizenöt önálló kis verseskötetet” tár olvasója elé) és persze azzal a generációkat összebékítő (az irodalomtörténetből amúgy nem ismeretlen) koncepcióval igyekezett zökkenőmentesebbé tenni, amely szerint minden kis verseskötetet egy-egy rangosabb pályatárs (néhány esetben

² Az első két antológiát Domokos Mátyás, a harmadikat Réz Pál jegyzi felelős szerkesztőként, a szerkesztés és válogatás elveiről és körülményeiről a kötetek nem nyújtanak tájékoztatást. Takács Zsuzsa úgy emlékezik, hogy az idősebb pályatársaknak az *Új Írás* később még említendő, 1969-es körkérdésére adott válasza szolgáltak valamiféle válogatási kritériumként: „Az antológia a kiadóban összegyűlt, de megjelenésre hosszán nem kerülő versanyagból készült, bár talán a megjelentetés a szerkesztők szívügye lett volna. A kötetben szereplő szerzők a *túrt* kategóriába tartoztak. Az antológiában történő megjelenés kritériuma az volt, gondolom, hogy az *Új Írás*ban megfogalmazott körkérdésekre a felkért, idősebb költők mit válaszolnak, kit említenek.” (Takács Zs., „Ha láttál, tudod hogyan élek. Ménesi Gábor beszélgetése”, in: *Jelenkor* 2004/1, 39.)

³ Mezei A., „Első Ének”, in Uő (szerk.), *Első Ének*, Bp. 1968, 7. Az antológia összeállításában és szerkesztésében Mezei mellett Garai Gábor és Kormos István vett egyébként részt.

irodalomkritikus) ajánlása vezetett be⁴. Érdemes kiemelni, hogy míg ezekben az antológiákban a bemutató szövegeket jegyző mesterek köre is hasonlóan széles spektrumot mutat – amely pl. Csoóritól Weöresig, Garaitól Rónay Györgyig terjed –, addig az *Elérhetetlen föld* egész anyagát egyetlen, műfaját-formáját tekintve egyébként hasonló funkciófelfogású írás, az amúgy a *Költők egymás közt* autoritásai közül sem hiányzó Nagy László bevezetője ajánlja az irodalmi nyilvánosság figyelmébe. Igaz, a Szépirodalmi kötetei lényegében pont e tekintetben (vagyis annak beszédességével, hogy az egyes fiatal alkotók versei előtt-fölött melyik idősebb pályatárs autoritása nyilvánul meg) nyújtják az egyetlen közelebbi kritikai-esztétikai orientációt a generációs elv elméletileg mechanikus szelekciós elvén túl, mely utóbbival szemben több tiltakozás vagy kétely megfogalmazódik magukban az antológiákban is, mind a fiatalok, mind a mentorok részéről. Vasadi Péter önportréja pl. rögtön annak kijelentésével indul, hogy „mindig nemzedéktelenül éltem”, és ez a kijelentés visszhangzik és visszaigazolásra lel Rónay György bevezetőjében is: „Vannak nemzedéktelen költők.”⁵

Persze a generációs elv meglehetősen csalókanak bizonyult (negyven fölötti, kötetel már rendelkező lírikusok is jelen vannak az antológiákban), és – amint az a fiatal irodalom körüli diskurzusból, amelyben valóban meghatározó szöveget teremtett az idősebbek egy részének „gyomorforogatóan atyáskodó hangja”⁶, nagyon hamar ki is tűnt – egyáltalán nem volt ártatlan vagy semleges princípium. A *Költők egymás közt*, amely a versgyűjtemények elé illetve közli az antológia címét kölcsönző Illyés-költeményt, innen nézve különös felhangokkal látja el a nyilván ezzel a címválasztással is jellemezni vélt koncepciót, nevezetesen a bemutatott költők bizonyosfajta kanonizálását az idősebb szerzők bevezetői által: Illyés a költészet fennmaradása és értelme vagy szükségszerűsége mellett hitet tevő verse ugyanis a második szakaszban így konkretizálja (és okítva familiarizálja) érveinek elsődleges címzettjét: „Így álunk, öcsém, bizony evvel.” Kormos maga is szóba hozza ezt a problémát a *Költők egymás közt* Kertész Pétert bemutató írásában: „»Fiatal költő« – ez ma nem korhatározó a szakmai tolvajnyelvben, hanem esztétikai kategória.”⁷ Olyan ráadásul, lehetne hozzátenni, amely mintegy elodázza vagy semlegesíti az új költői törekvések analitikus számbavételét, továbbá nyilvánvalóan könnyen politizálható és politizálódott kategória is egyben. Az 1960-as évek végétől, több hullámban, majdnem két évtizeden át zajló viták és intézményes küzdelmek ezen ún. „fiatal irodalom” körül (az antológiák környezeteként érdemes megemlíteni az *Új Írás* 1969-es „ankét”-sorozatát, amely mintegy előkészítésül is szolgált a lillafüredi „Fiatal Írók Tanácskozásához”, közvetve pedig a JAK [FIJAK] és a *Mozgó Világ* keletkezéstörténetét⁸) részben éppen az e kategória jelentéssel való felruházása körüli diszkurzív harcot is magukba foglalták. A „fiatal irodalom” szervezett és legtöbbször – pl. az antológiák esetében – a rit-

⁴ Amint arra Spiró György utal, az első kötetek késlekedésével egy idő után persze az antológiák is sokat veszítettek a jelentőségükből: Spiró Gy., „Íróvá útvé”, in Dérczy P. (szerk.), *Fasírt*, Bp. 1982, 13–14.

⁵ Vasadi P., „Önéletrajz”, in *Költők egymás közt*, Bp. 1969, 297.; ill. Rónay Gy., „Vasadi Péter versei elé”, in uo., 275.

⁶ Bán Z. A., „Fimak”, in: *Beszélő* 1997/12, 96.

⁷ Kormos I., „Kertész Péterről”, in *Költők egymás közt*, 127.

⁸ L. ehhez bővebben, sok egyéb mellett, pl. Vasy G., „Az első évtized”, in Uő (szerk.), *Fiatal magyar költők 1969–1978*, Bp. 1980, kül. 8–10; „Az Első ének – egy emberöltővel később”, in Uő, *Költői világok*, Bp. 2003; Bedecs L., „Irodalompolitika és irodalmiság”, in Uő, *Beszélni nehéz*, Bp. 2006, 16–23.

kán kifejtett minőségi megfontolásokon túl nem különösebben strukturált színre léptetését könnyen lehetett úgy értékelni, mint ami voltaképpen a kiskorúsítás és a tömegesítés eszközeivel⁹ a fennálló intézményes és fogalmi keretek sérülése nélkül, mondhatni orientáció nélkül orientálva találta meg az új kezdeményezések, egy bizonyos, sokat hangoztatott értelem-ben „arctalannak” mutakozó vagy épp ily módon arcától megfosztott nemzedék helyét e keretek között. Ezek a félelmek már az 1960-as évtized végén megfogalmazódtak, a fiatal Nadas Péter pl. (a *fiatal* Déry egy művére is alludálva) „óriáscsecsemőkről” vizionál az *Új Írás* körkérdésére adott válaszában.¹⁰ Tanulságos módon a „fiatal irodalom” körüli vitákat értékelő-elemző írásában Zalán Tibor abban látta meg az „arctalanság” benyomásának egyik okát, hogy ez az irodalom kényszerűen „nem önmaga által létresegített antológiákban” adott hírt magáról¹¹ – vagyis abban, hogy a jelentkezésének és fogadtatásának legkézenfekvőbb keretét a némiképp megtévesztően alkalmazott generációs elven túl nem sok minden tagolta, legkevésbé pedig maga a fiatal irodalom jutott hozzá ahhoz, hogy kivehesse a részét e keretek alakításából.

A bevezethetőnek mutakozó esztétikai kategóriák nem egyszer azok, amelyek könnyűszerrel harmóniába hozhatók a nemzedéki elhatárolás logikájával és retorikájával. Az *Új Írás* említett ankétja, amely befutott és pályakezdő alkotókat faggatott ki többek közt a számukra fontos elődök és utódok kilétéről, az „új hullám” ekkoriban valóban sűrűn forgalmazott kategóriáját alkalmazza, amely egyfelől egy nem sokkal korábban bejáratott, modern filmművészeti fejlemények összefoglaló megjelöléseként nagy karriert befutó metafora (La Nouvelle Vague) kölcsönvétele, másfelől tökéletesen megfelel a fiatal irodalom törekvéseinek rizikómentes összefoglalására. Érdekes és tanulságos módon a két antológiában is mentori szerepet magára öltő Pilinszky az, aki észlelni véli, illetve jelentést tulajdonít a metafora ez utóbbi összefüggésében megnyilvánuló tanácsstalanságnak vagy tartózkodásnak, amikor a hullámmozgás képét elemezve a nemzedékek közötti érintkezés vagy megértéskísérletek vonatkozásában az organikus kontinuitás helyett bizonyos fajta elválasztottságra helyezi a hangsúlyt: „Én, a parthoz közeledő hullám, tudok ugyan a hátamban levőkről, igazából mégse látom őket. Hallom zenéjüket, de nekem ez mást jelent, mint nekik. Velük szemben egyedül az marad, hogy hívom őket.”¹²

Nem teljesen érdektelen, hogy a fiatal költészet ilyenfajta intézményesítése olyan környezetben következik be, amelyet éppen a verstermelés váratlanként észlelt tömegesedése jellemez, nyilván többek között erre (is) reagált a másik nagy kiadó, a Magvető a *Szép versek* antológiasorozat 1963-as elindításával. Az 1945 és 1975 közötti időszaknak szentelt akadémiai irodalomtörténet vonatkozó kitekintésének szerzője, a mindenekelőtt „a költői mozgalmak hiányát” diagnosztizáló Kis Pintér Imre idéz egy becslést, amely az 1968-as évben 20000-re teszi az új versek számát, ő maga „háromszáz költőaspiráns” tart számon: a kézenfekvő (és – pl. a Szépirodalmi antológiáinak önletrajzi portréira gondolva – nem is feltétlenül teljesen téves) szociológiai magyarázat a fiatal értelmiség társadalmi-kulturális helyzetének, szerep- és cselekvési lehetőségeinek vagy akár ez utóbbiak hiányának egyik manifestá-

⁹ L. ehhez Szilágyi Á., „A »fiatal irodalom« mint megtévesztés és hamis tudat”, in Dérczy (szerk.), i. m.

¹⁰ „Fiatal írók vallomásai”, in: *Új Írás* 1969/8, 80.

¹¹ Zalán T., „Arctalan nemzedék”, in Dérczy (szerk.), 44–46.

¹² Pilinszky J., „Kemenczky Judit versei elé”, in *Ne mondj le semmiről*, Bp. 1974, 155. L. ugyancsak: „Takács Zsuzsáról”, in *Költők egymás közt*, 375.

ciójaként – „életpótlékként, virtuális cselekvésként” – ragadja meg ezt a fejleményt¹³, amely egyébként nemcsak Magyarországon volt megfigyelhető (Marcel Reich-Ranicki pl. az 1970-es évtizedet „a líra évtizedének nevezte” Németországban¹⁴). Magyarországon mindenesetre meglehetősen paradox formát öltött, legalábbis a fogadtatása tekintetében: a líra műfajának és az e műfaj felkínálta önkifejezési, kommunikációs stb. kereteknek a hirtelen popularizálódása valamiképpen ezek devalválódásával, a líra valamiféle jelentőségvesztésével is együtt járt (amit, bizonyos értelemben, tartósított az a későbbi fejlemény, hogy amikor az 1960-as/’70-es években megindult irodalmi kezdeményezések végül ráleltek vagy éppen, nézőpont kérdése, megteremtették maguknak azt a kritikai közeget, kritikai nyelvet, illetve azokat a befogadási javaslatokat, amelyek mentén nagyon is markáns arcélekhöz jutottak, ez javarészt a „prózaforradulat” kategóriája által kínált orientációval ment végbe).

Mindazonáltal az antológiákból nem hiányzik annak tudatosítása, hogy a megjelenésük és így az új nemzedék színrelépése olyan időszakra esik, amely sok tekintetben az irodalommal vagy a művészetekkel kapcsolatos elvárások és intézmények (akár: szereplehetőségek) felülvizsgálatára készítet. Somlyó György egészen odáig megy, hogy – Pardi Anna verseit bemutatva – a művészetek olyan mértékű „átrendeződésében” jelöli ki az új kezdeményezések, sőt egyáltalán a pályakezdekések esztétikai-kritikai megítélését leginkább meghatározó körülményt, amilyenre a kora reneszánsz óta nem volt példa.¹⁵ Nem teljesen véletlen, hogy az ilyenként is észlelt vagy észlelhető változással szembenézve voltaképpen magának az alkotói identitásnak, a költő-mivolt mibenlétének feltételeire is többé-kevésbé explicit módon reagálnak az antológiák. Nyilvánvaló, hogy a szerkezetüket meghatározó gesztus, vagyis a szerzők költővé „avatása” a már befutott pályatársak által (az *Első Ének*ben Mezei előszavának rövid jellemzésein, valamint a költőkről közölt tömör életrajzi adatokon kívül nincs kommentár a versekhez), illetve akár a Szépirodalmi első antológiájának címe, valamint persze az a sajátosság, hogy a sorozat mindhárom darabját a modern magyar költészet élő és holt klaszszikusaitól (Illyéstől, Kassáktól és Babitstól) kölcsönzött idézet látja el címmel, továbbá bevezető mottóval, bizonyos értelemben azt nyomatékosítja, hogy az antológiák általi kanonizáció egyben az afelőli döntést is implikálja, ki tekinthető valóban *költő*nek, kik azok, akiket a kortárs líra meghatározó képviselői maguk közé fogadnak (Beszédes lehet talán az is, hogy a bevezető szövegek hitelességét vagy intézményesítő funkcióját technikailag az húzza alá, hogy a mentorok reprodukált kézjeggyel vannak ellátva, ezzel szemben a fiatalok identitását aláírás helyett fotóportrék szavatolják). Az antológiák kiadását legitimáló érvek legfontosabbika pedig, vagyis az, hogy a kiadványok lényegében a késlekedő első köteteket kompenzálják, tulajdonképpen még egyszer aláhúzza ezt a beavató gesztust: e ma sem ismeretlen logika szerint az önálló kötettel rendelkezés nélkülözhetetlen eleme annak, hogy egy szerzőt az irodalmi közvélemény és a kulturális intézmények költőként ismerjenek el (érdekes – bár a korlátozott publikációs kapacitások kényszerfeltételei között persze érthető – módon kevésbé, pontosabban kevésbé nyíltan jelenik meg viszont az a formálisan nézve ellentétes – ma szintúgy nem ismeretlen – logika, amely a saját kötet helyett a reprezentatív antológiákba va-

¹³ Béládi M. (szerk.), *A magyar irodalom története 1945–1975* II/2, Bp. 1986, 988.

¹⁴ J. Drews, „Nach der »Neuen Sensibilität«”, in L. Jordan (szerk.), *Lyrik – von allen Seiten*, Frankfurt 1981, 159.

¹⁵ Somlyó Gy., „Pardi Anna versei elé”, in *Költők egymás közt*, 238.

ló beválogatáshoz kötné ezt a kritériumot – miközben ezekben a sokszáz pályakezdőből szelektált szerzői körű kiadványokban éppen ez történik).

Ennél valamivel érdekesebb, hogy a költők rövid, önéletrajzi jellegű bemutatkozásaiban (az idősebb pályatársak bevezetőivel együtt ezek az önéletrajzok keretezik a prezentált versgyűjteményeket) nemcsak a publikációs lehetőségekre és sikerekre vagy kudarcokra tett utalások gyakoriak, hanem a fiatal szerzők rendszerint – és gyakran nem csupán az életrajzi adatközlés formájára korlátozódva – beszámolnak arról is, hogy miként viszonyul a „polgári” értelemben vett hivatásuk, valamint társadalmi körülményeik (származásuk, iskolázottságuk, képzettségük, mondhatni az a „társadalmi mobilitás”, amely az antológia lapjaira juttatta őket) a szó nemesebb értelmében vett, költői-irodalmi hivatáshoz-elhivatottsághoz, melyről természetesen számos megfontoltabb vagy akár analitikusabb és talán még több közhelyes-patetikus állásfoglalás is olvasható (a leginkább elemző hangot Petri György azóta sokat idézett önportréja üti meg a *Költők egymás köztben*, aki a lírai személyesség és személytelenség ellentmondásait feldolgozó „kísérleteknek” nevezi a kötetben közölt műveit, lényegében egy szűk válogatást a majd *Magyarzatok M. számára* címmel, 1971-ben megjelenő kötetből; Petri egyébként szinte az egyetlen olyan pályakezdő az antológiákban, aki használja a „líra” szót)¹⁶. Az irodalom pályakezdő művelőinek szociális és gazdasági státusára és körülményeire vonatkozó kérdés (másként fogalmazva annak tulajdonképpen prózai kérdése, hogy mit jelent társadalmi vagy gazdasági értelemben irodalommal, irodalmi szövegek előállításával foglalkozni) azon látens kérdések egyike, amelyekre az antológiák valamiképpen választ keresnek és amelyek egyébként az antológiák versanyagában is gyakran felbukkannak, legtöbbször ironikus vagy rezignált modalitásban, sokszor magának a hivatásnak vagy a költői identitásnak az ürességére, társadalmi szerep- és cselekvéslehetőségek hiányára tett célzások formájában (csak egyetlen, esetleges példaként Szentmihályi Szabó Péter *Okság és determinizmus* című versét lehetne idézni a *Költők egymást köztben*: „költő vagyok, mert megtanultam / írni, olvasni, szólni régen, / mert semmi máshoz nem értek, / s mert nincs elég pénzem;” – hogyan kapcsolódik ez a címadó Illyés-vers programjához?). Innen nézve az „önéletrajzok” beillesztése a versmutatványok mögé tulajdonképpen stratégiai jellegűnek is nevezhető. Továbbá természetesen felveti azt a kérdést, hogy miként viszonyulnak egymáshoz a korban az írói (költői) hivatás megvalósításának konkrét, szakmai értelemben vett lehetőségei és a vonatkozó ideológiai, poétikai, alkotáslélektani stb. elképzelések. Mi és milyen értelemben tesz vagy formál költővé: az esztétikai teljesítmény, a felkaroló pályatársak (az így értett „szakma”) kanonizációs gesztusa, vagy éppen az a „munka”, amelyet specifikusan az irodalom intézményeiben lehet csak elvégezni?

Ez a(z egyáltalán nem érdektelen) kérdés önálló, javarészt elvégzetlen vizsgálódásokat igényelne¹⁷, itt csak annak jelzésére van mód, hogy a tárgyalt időszak költővé avató antológiai lényegében egy olyan, vonatkozó stratégia nyomait viselik magukon, amely a költői-identitás e két forrását különböző értékhangsúlyokkal látja el, de voltaképpen egyenlőtlenül kezeli. Nemcsak az önéletrajzok közvetítik ugyanis, legalábbis a felszínen, a tömegesen színrelépő új nemzedék szociális-gazdasági identitására és játékterére vonatkozó kérdésnek,

¹⁶ Petri Gy., „Önéletrajz”, in uo., 289.

¹⁷ A kérdésfeltevés közelebbi artikulálásáért és (igaz, a 19. századi irodalomtörténet kutatására optimalizált) módszertani mintáért l. elsősorban T. Szabó L., „Az irodalmi hivatásosodás és az írói szolidaritás új formái a 19. század közepén”, in: *Irodalomtörténet* 2008/3.

vagy – másképp fogalmazva – a korban az ún. fiatal értelmiség számára rendelkezésre álló vagy éppen nem álló szereplehetőségek, valamint a tényleges irodalmi intézmények jelentőségének a leértékelését a költői identitás más, inkább esztétikai legitimitásforrásaihoz képest, hanem pl. az *Új Írás* már emlegetett, a fiatal szerzők „arctalanságát” a Szépirodalmi antológiáihoz hasonlóan fotóportrék révén is tagadó ankétja is (itt Döbrentei Kornél pl. tengerész egyenruhában – irodalmi értelemben tehát éppenhogy *civilként* – látható). Itt pl. Vas István (aki a *Költők egymás köztben* Petri bemutatója) érinti ezt a problémát, amikor lényegében óva inti (a gesztus lehetséges motivációját itt nem szükséges firtatni) a fiatalokat a polgári „foglalkozásuk” elhagyásától, tulajdonképpen az „irodalmi üzemtől”, amelyből kevesek képesek „második valóságot” teremteni, az eredmény pedig az „ál-mitosz, ál-vízió, ál-intellektualitás eluralkodása a lírában”.¹⁸ Mindeközben az antológiák kiemelt tényezővé válása az íróvá avatás, a hivatás vonatkozásában egészen nyilvánvalóan ez utóbbiról, az irodalmi üzem (az „üzemben” eltervezett válogatásnak, az első kötetnek, a már rangos pályatársak figyelmének és jóváhagyásának, kritikái ítéletének és befogadó gesztusainak) szakmai autoritásáról tanúskodik: és éppen ezt, az irodalom intézményességét leplezi a költői identitás nem-társadalmi vagy nem-intézményes forrásainak, a szabad teremtőerő romantikus eredetű ideológemájának felértékelése, illetve az új generáció rendezetlen sokféleségének hangsúlyozása.

Mindazonáltal aligha lehetne igazán erős érveket felhozni amellett, hogy – utólag visszatekintve – ezek az antológiák olyan körképet nyújtottak volna a kor költői kezdeményezéseiről, amely később alapvetően inadekvátnak vagy félrevezetőnek bizonyult volna. A fiatal költők és a mentorok alkotta párok olyan összefüggéseket (immár akár líratörténeti összefüggéseket) rajzolnak ki, amelyeket nemigen lehetne érvénytelennek minősíteni. Visszatekintve nem (sem) tűnik meglepőnek, hogy pl. Kiss Benedeket Juhász Ferenc mutatta be, Takács Zsuzsát pedig Pilinszky, és nem fordítva. A mentorok elvégzik a munkájukat, bár nyilvánvalóan nagy különbségeket lehet találni abban a tekintetben, hogy miként fogják fel a feladatot. Az elsősorban majdani olvasókat megcélzó ajánló gesztusok mellett találhatók a leginkább talán a „szöveges értékelés” műfaját felidéző, kissé tanáros megnyilatkozások, de akár miniatűr elemzésekísérletek is. Sokan kitérnek a feladat és a műfaj bizonyos ellentmondásaiból fakadó nehézségekre (érdekessé pl. Csoóri Sándor kérdőmondata: „Úgy írtam egy kezdőről, minta már életmű lenne mögötte?”¹⁹), az új generáció attitűdjeinek és költői elképzeléseinek helyes megértésével kapcsolatos kételyekre, de arra is van példa, hogy az ajánló a fiatal pályatárs barátul fogadásának gesztusába futtatja ki a bevezetőt.²⁰ Ritkán olvashatók ugyanakkor (szolid) kritikai észrevételek (ezek stílárís atmoszféráját érzékeltetendő pl. Csorba Győző egy mondatát lehetne idézni: „Hiba volna elhallgatni végül, hogy Czilczér Olga világa egyelőre kissé szűk.”²¹)

Az természetes, hogy az ilyen antológiák szerzői köréből jónéhányan akadnak, akik később mégsem váltak költővé (akár professzionális értelemben sem), illetve akiknek munkássága kevésbé maradt fenn az irodalom emlékezetében (ebből a szempontból a Szépirodalmi második antológiája, *A magunk kenyéré*n bizonyul talán a legesetlegesebb válogatásnak).

¹⁸ „Ankét a fiatal írókról”, in: *Új Írás* 1969/7, 81.

¹⁹ Csoóri S., „Dobai Péterről”, in *A magunk kenyéré*n, Bp. 1971, 61.

²⁰ Fodor J., „Kassai Ferencről”, in *uo.*, 139.

²¹ Csorba Gy., „»Közérthetővé tett hétköznapiok«, in *Ne mondj le semmiről*, 75.

Mint ahogy, mint az fentebb szóba került már, szigorúan szerzői elvű antológiákról van szó (és így a bennük reprezentált kanonizációs aktus inkább a „görög”, mint a „bibliai” formai hagyományhoz csatlakozik²², azaz nagyobb hangsúlyt helyez a szerzőlistákra, mint a szövegekre – amelyeket amúgy is majdani önálló kötetek előzetes reprezentánsaiként kezel), nehéz elkerülni a hiányokra vonatkozó, vagyis azt a kérdést, hogy – immár közel fél évszázad távlatából – vannak-e olyan alkotók, akik, tekintetbe véve az antológiák keletkezésének időszakát, utólag feltűnően hiányoznak a válogatásokból. Nem sok ilyen hiányt lehetne szóvá tenni. A mentorok között igazából a valamiképp (az egész vállalkozást mintegy autorizáló címadó verse révén) mégiscsak jelenlévő Illyés, illetve Nemes Nagy távolléte lehet szembeötlő, a bemutatott pályakezdő alkotók közül talán Marsall Lászlóé, aki azonban 1970-ben már meg is jelentethette az első önálló verseskötetét. Inkább koncepcionális hiányt jelenthet a határon túl magyar irodalom teljes kimaradása (amelyet más, Magyarországon kívül kiadott antológiák pótolnak), szintén aligha független az irodalompolitikai okoktól, ám poétikai jelentőséggel is bír az avantgárd hagyomány meglehetősen féloldalas jelenléte: az antológiákban megjelenő versnyelvek egy jelentős része összefüggésbe hozható ugyan (akárcsak a *Tűz-táncban*) a történeti avantgárd bizonyos hagyományaival (pl. a „népi” vagy éppen nem népi szürrealizmus képalkotásának némely sajátosságával), a neoavantgárd, és egyáltalán az avantgárd izmusokra jellemző esztétika, konceptualizmus vagy mű- és szövegfelfogás viszont nem nagyon jut térhez ezekben a kötetekben. Ami persze megintcsak összefügg a határokon túli, illetve legalábbis a csak Magyarországon kívül nyilvánossághoz jutó magyar irodalmi produkció értelemszerű figyelmen kívül hagyásával: Erdély Miklós műveit, akinek első verseskötete, a *kollapszus orv.* 1974-ben, Párizsban látott napvilágot, pl. nem lehet megtalálni az antológiákban, Hajas Tibor viszont azok egyike, akik az *Első Énekben* is és aztán a Szépirodalmi sorozatában is jelen vannak: a *Ne mondj le semmiről* egyik legérdekesebb szekcióját az ő szövegei alkotják, amelyeket Örkény István vezetett be. Ez utóbbi – Tandori *Egy talált tárgy megtisztítása* című kötetét egy évvel követően megjelent – gyűjtemény lesz tulajdonképpen az, amelyben (Hajas mellett Kemenczky Judit és Szilágyi Ákos révén) először válik markánsan láthatóvá a (neo)avantgárd poetológiák és/vagy esztétikai ideológiák mérvadó jelenléte az időszak fiatal magyar költészetében.

A Szépirodalmi antológiái, aligha meglepő módon, összességében inkább homogén képet rajzoltak (vagy talán pontosabb lenne így fogalmazni: rajzoltattak ki olvasóikkal) a kortárs magyar költészet új nemzedékéről. Érdeemes ezúttal is Szabolcsi átfogó kritikáját idézni 1970-ből, amelyben bő tíz évvel a *Tűz-táncot* követően most a *Költők egymás közt* anyagát mérlegelve vázolja fel azokat a legfontosabb észleleteket, amelyek amúgy rendszerint megfogalmazódtak az antológiák kritikai fogadtatásában. Bár bizonyos, már a *Tűz-táncban* megfigyelt attitűdök visszaköszönek itt is, különösen a fiatal költők (a mentorok által is érzékelt) abbéli igyekezete, hogy távol tartsák maguktól a nosztalgikus elkíváncozás antimoderlista gesztusait (még Oravecz Imre is, aki már a *Költők egymás közt*-ben közölt önéletrajzában is javarészt a szülőfalujáról beszél, fontosnak tartja közölni, hogy „nem a városba szakadt fiú kívánczik bennem Szajlára vissza”²³), összességében drasztikusát változik a kép. Mint az már fentebb szóba került, sehol sincs már a mindent átható történelmiség. Az új költészet

²² Vö. ehhez A. Hahn, „Kanonisierungsstile”, in A. és J. Assmann (szerk.), *Kanon und Zensur*, München 1987.

²³ Oravecz, „Önéletrajz”, in *Költők egymás közt*, 233.

látványosan távol tartja magát a történelmi perspektívától, a korabeli recepcióban szinte mindenhol hiányolt ún. „közéletiségtől”, a meghatározó társadalmi gyakorlatokról: Szabolcsi pl. az antológiában számára feltűnő „archaikus-humánus”, illetve „ösztönös” költői attitűdöket ebből a defenzív (?) magatartásból származtatja, és összességében azzal hozza kapcsolatba, hogy az új költészet a korabeli értelmiségi létforma bizonytalanságainak tapasztalatáról tudósít.²⁴ Ez természetesen a mentorok számára sem maradt észrevétlen. Vas pl. a saját állítása szerint T. S. Eliotnál mintát kereső Petri költői erényeinek (pl. a „szépelgés, hígítás, nagyozolás, mindenfajta misztifikáció elutasítása”) elismerő számbavétele mellett kissé különös okfejtésben értetlenkedik (persze itt nem, itt sem árt gyanakodni valamiféle kódolt üzenet esetleges jelenlétére) a fiatal lírikus kérelhetetlen „pesszimizmusán”.²⁵ A Veress Miklós verseit bevezető Takács Imre világosabban (és talán nem is teljesen pontatlanul) beszél: „Mi – annak idején – szerepre vállalkoztunk, de Veress Miklós évtizede nem osztotta ki a szerepeket.”²⁶ Az antológiákban színre léptetett nemzedék valóban meglehetősen lemondóan és/vagy tartózkodóan nyilatkozik tevékenységének társadalmi funkcióiról vagy kereteiről, sőt viszonylag gyakori gesztusa az ilyen vonatkozású, egyénítő vagy karakteresítő önjellemzés elutasítása – Oravecz ezt pl. a következő mondattal valósítja meg: „Eddigi életemben nem történt velem semmi rendkívüli.”²⁷

Mindez persze felfogható nagyon is reális társadalmi látületnek vagy akár valamiféle passzív társadalomkritikaként is. Politikai elköteleződés mindenestre nem következik belőle, sőt ebben a vonatkozásban is egyfajta közömbösség vagy meglehetősen elhárítás válhatta ki a más típusú költői szerepfelfogásokon formált kritikusi elvárások csalódását. Szentmihályi Szabó Péter fentebb már idézett verse a következő politikai identitásleírást nyújtja: „magyar vagyok, elég ok arra, / hogy így is legyen rendben, / mert különben két tatár / csinált volna engem, / szocialista vagyok, / mert a kezembe nyomták, / ujjamhoz nőtt: megszerettem, / és megszoktam a gondját.” Kertész Péter a történelmi műltfeldolgozás nem is egészen pontatlanul megragadott játékerét pedig ekképpen jelöli ki generációja számára, szintén a *Költők egymás közt*-ben: „gátlásaink közül ha kiásunk / fényre emeljük kéjjel / apáinkra fröcsköljük a szegényt / akik ügyetlenül másztak ki a lövészárkokból” (*beszélgetés*). A Bisztray Ádám verseit bevezető Fodor András szinte megkönnyebbülten hívja fel olvasói figyelmét arra, hogy az új generáció költészetében is találhatóak azért hazafias versek.²⁸ Ezekben az antológiákban a legkonkrétabb formát öltő politikai jellegű, olykor meglehetősen patetikus megnyilatkozások is ritkán lépik túl valamiféle pacifizmus viszonylag elmosódott kereteit: Bisztray egyik verse pl. a „NE LEGYEN TÖBBÉ GYLKOLÁS” felkiáltással felel a „miért vagy?” kérdésre. A Nagy László által bemutatott Kiss Anna *Kisvárosi történet* című, önmegszólító hangvételű költeményének nyitósora majdhogynem emblematikusnak mondható az antológiák kontextusában: „Nem vagy kimondottan társadalmi lény.” Mindez nyilvánvalóan összefügg az új költészet hangvételében Szabolcsi és mások által is megfigyelt pátoszellenességgel és antiintellektualizmussal, az ironikus és groteszk ábrázolásmód térnyerésével vagy éppen – amint

²⁴ Szabolcsi, „Tűnődés új költőkről”, in *Uő, Változó világ – szocialista irodalom*, Bp. 1973, 362–362., ill. 369.

²⁵ Vas, „Petri György és a pesszimizmus”, in *Költők egymás közt*, 268–269.

²⁶ Takács I., „A csupasz emberi szó”, in *A magunk kenyérének*, 321.

²⁷ Oravecz, 234.

²⁸ Fodor A., „Bisztray Ádámról”, in *uo.*, 70.

Vas fogalmaz Spiró költészetét jellemezve – a „szójátékok és szótekerések”²⁹ lehetőségei iránti feltűnő érdeklődéssel – de ehhez rögtön hozzá kell tenni, hogy az antológiák egyáltalán nem mentesek a patetikus önmegnyilvánítás költői gesztusaitól, igaz, ezeket elsősorban nem szociális vagy politikai tartományokban helyezik el. Az új generáció abban az értelemben nem feszegeti színrelépésének intézményes vagy politikai kereteit, hogy különös kritikai figyelemmel fordulna a történelmi közel- vagy régebbi múlt körül ekkoriban többnyire amúgy is csak elfojtva vagy kódoltan megvívható értelmezési háborúkhöz, igaz, ebben a tartózkodásában (ezt tanúsítja a „közéletiség” hiányát panaszló szólama a recepciónak) mégiscsak van valami rezisztencia, amennyiben hallgatagsága nyilvánvalóan rávilágít arra, hogy melyek azok a diszkurzív tartományok, amelyekben a költészet számára sem feltétlenül biztosított a szabad megszólalás lehetősége.

Szabolcsi, mint ahogyan a *Költők egymás közt* más recenziói is, szóvá teszi, hogy az arctalan nemzedék homogenitása paradox módon valójában nem nagyon engedi meg markáns poétikai-esztétikai leírások vagy előrejelzések megfogalmazását a kortárs költészet alakulásáról. Pomogáts Béla szerint a kötet egyenesen „nem antológia”, mégpedig azért nem, mert szerzőit „a díszes kötésen kívül alig fogja össze más: sem a nemzedék, sem a világkép, sem a poétika.”³⁰ Szabolcsi, talán produktívabban, egyfajta ellenpróbával kísérletezik arra hivatkozva, hogy az új lírikusok közös pontjai inkább abban mutatkozhatnak meg, „hogy kik *nem* mestereik” (a lista hosszú, tartalmazza pl. Szabó Lőrincet vagy akár magát Illyést is).³¹ Ahogyan a *Tűz-tánc* kapcsán, itt is igyekszik megjelölni a főbb hatásvonalakat, József Attilát, Nagy Lászlót, illetve mégiscsak valamiféle társadalomkritikai hangsúlyt fellelve a Brechtől kölcsönzött vagy újabban az amerikai beatköltészet nyújtotta mintákat. A József Attila-i versnyelv hatásának átfogó jelenléte valóban megfigyelhető az antológiákban, olykor Pilinszkyn és az Újhold poétikáján átszűrve (többen is megpróbálkoznak pl. *Négysorosokkal*), nyilván ezért is váltott ki tartós feltűnést Petri híres poetológiai állásfoglalása, mely szerint „a József Attila-i hagyomány közvetlenül nem folytatható: ő volt az utolsó, akinek még sikerülhetett a lírai alapok egyszerűségének megőrzésével, a személyesség maximális intenzitásával nagy költészetet teremteni”³² – és azért itt is érdemes emlékeztetni a *közvetlenül* szó nem elhanyagolható jelenlétére. Szabolcsi ebben az antológiában is szóvá teszi, nem is alaptalanul, „a verbalizmus túlzásait”³³, a költői képek hajszolását, egy-egy szerzőnél egyenesen dagályos retorikusságot, ami – lehetne hozzáfűzni – lényegét tekintve összefügg az egész kötet, ha lehet így fogalmazni, szócentrikusságával: a fiatal lírikusok vonzódásával a katalógusszerű, dominánsan mellérendelő jellegű szövegszervezéshez, és – ettől nem függetlenül – a nyitott, laza struktúrák, pl. in medias res jellegű versnyitányok vagy éppen a balladisztikus forma, továbbá a kisbetűs sorkezdetek iránt, ami az interpunkció és természetesen a kötött formák, valamint a klasszikus műfaji minták háttérbe szorulásában is lecsapódik (Beney Zsuzsa az egyetlen olyan lírikus – igaz, Oravecz mellett az ő versei részesülnek a legpozitívabb kritikai

²⁹ Vas, „Egy romantikus költő a hetvenes években”, in *Ne mondj le semmiről*, 278.

³⁰ Pomogáts B., „Költők egymás közt”, in: *Alföld* 1970/4, 126.

³¹ Szabolcsi, i. m., 356.

³² Petri, „Önéletrajz”, 289.

³³ Szabolcsi, i. m., 364.

fogadtatásban³⁴, mindkettejüket egyébként Weöres vezeti be – , aki pl. szonettek is szerepeltet a válogatásban és akinél fontos szerepet játszanak az antik mitológiai referenciák). Szimptomatikusan mondható az, ahogyan a Dobai költészetéből kiemelt *Szavak* című (lényegében idegen szavakat katalógusszerűen felvonultató) vers kapcsán Csoóri lényegében a szavakkal való költői foglalatosságban látja megvalósulni a reális cselekvés gátoltságának kompenzációját: „A szabadság esélyeit és formáit kereső életöszton a nyelvet szemeli ki gyakorlótérnek. Nyilván abban a reményben, hogy ha a játéknak, a kalandnak, a forradalomnak, az igazi tudásnak egyelőre nincs tere a valóságban – a nyelv tág világán belül kell nekik hegyet, utcát, égboltot keresni. Dobai a szavak keresztre feszítése helyett egyrészt belekezd lejáratusukba, másrészt újoncképzésre vonultatja be őket.”³⁵

A magyar költészet későbbi alakulása felől visszanezve, amelyben az irodalomtörténet-írás és a kritika is kiemelt jelentőséget tulajdonított annak a tendenciának, melyet Margócsy István a „szópoétikától” egyfajta „mondatpoétika” felé vezető súlypontváltásként írt le³⁶, az a legmeglepőbb, hogy az új nemzedék, az itt tárgyalt antológiák által előállított kontextusban, néhány (pl. Petrinél vagy Hajasnál megfigyelhető) ellenpéldától persze eltekintve, nem sok előjelét mutatja ennek a fejleménynek – ebből a szempontból nem nagyon látszik markáns különbség azon poéták között, akiknél később a mondatban rejlő poétikai és retorikai lehetőségek iránti érzékenységet detektálta a kritika és azok között, akiknél ez nem bizonyult relevánsnak. Jellemző módon a legkorszerűbbnek vagy -előremutatóbbnak látszó poétikai teljesítményekről alkotott benyomásait az idősebb pályatársak, ahogyan a recenzensek is némely ifjú lírikus (pl. Hajas, Oravecz vagy Takács Zsuzsa) esetében a szavakat tulajdonképpen izoláló kihagyások, csönd vagy üres helyek jelentésalkotó vagy éppen -fosztó kompozíciós szerepkörére vezették vissza. Örkeny pl. a kihagyások radikális felfogásában, a jelöletlenül maradt üres helyekben, a hiányként nem jelölt hiányokban látja azt az újdonságot, ami a fiatal lírikusok versnyelvét elválasztja a modern, illetve kortárs klasszikusokétól. Hajas „hiány-érzetéből hiányzik a hiány” – ebben a megfigyelésben összegződik a Hajas *(Tizenegyedik) történet* című költeményéhez fűzött kommentár (a cikluszáró vers teljes szövege ennyi: „Mire visszatértem, hűlt helyemet találtam.”).³⁷ Takács, aki az önéletrajzában egy egész poetológiai programot is felvázol, többek közt arról értekezik, hogy „ami egyedül fontos, csak (...) a szavak közötti szünetben, a verssorok között, az üres papíron” látható.³⁸ Weöres Celanhoz és a modern zene „punktualizmusához” hasonlítja Oravecz verseit (a válogatás az 1972-es *Héj* című kötet előhírnöke), és „lyukacsos felületekről”, sőt megtapintható sorközökről beszélve jellemzi ezek tapasztalatát: „olyan, mintha szavait gondosan a semmibe illeszténé”.³⁹ Ezek az eszmék és eszmények persze ma sem hiányoznak a kortárs líra körüli diskurzusból, de könnyen belátható módon nem sokat – vagy talán persze nem is keveset, de akkor nagyon áttételesen – vetítenek előre Tandori költészetének újabb, az 1970-es évek közepére tehető fordú-

³⁴ Pomogáts fentebb idézett kritikája mellett l. pl. Görömbei A., „Költők egymás közt”, in: *Irodalomtörténet* 1970/3, 742–743.

³⁵ Csoóri, 60.

³⁶ Margócsy I., »névszón ige«, in Uő, *„Nagyon komoly játékok”*, Bp. 1996.

³⁷ Örkeny I., „Hajas Tibor versei elé”, in *Ne mondj le semmiről*, 102.

³⁸ Takács Zs., „Önéletrajz”, in *Költők egymás közt*, 397.

³⁹ Weöres S., „Oravecz Imre verseit olvasva”, in uo., 207. Itt egyébként azt is megállapítja, hogy „az Oravecz-versek megkívánják az olvasótól, hogy együtt alkosson a költővel, részt vegyen a teremtésben”.

latából vagy Oravecz szintén ezekben az években íródott leíró költeményeiből, amelyek majd az *Egy földterület növénytakarójának változása* című kötet (1979) gerincét képezik – és még kevésbé tárnak fel olyan vonalakat, amelyek ezt az időszakot pl. az 1980-as/1990-es évek meghatározó költői teljesítményeivel vagy programjaival köthetnék össze. Az, ami igazán kortárs vagy korszerű volt az 1960-as/1970-es évek fordulójának költészetében, talán szűkszerű módon nem mutatkozhatott meg az arra vetett, mégoly szisztematikus pillantás számára. Az irodalom nem lát(hat)ott rá önmagára.

A legpontosabb megfigyelő (és ez nem teljesen tanulságok nélküli) az volt, aki talán a legaffirmatívabban fordult az új generáció számára jelentősnek tűnő teljesítményeihez. Weöres (aki előszeretettel veti fel a kibontakozó életművek további alakulásával kapcsolatos jóslatok kérdését) az *Új Írás*nak adott rövid nyilatkozatában egyenesen azt is megkockáztatja, hogy „talán ezzel a generációval fog a magyar irodalom és költészet kiemelkedni eddigi elzártságából és fej-fej mellett lépést tud majd tartani a nagy irodalmakkal”⁴⁰ – ami, legalábbis a magyar próza újabb keletű nemzetközi jelenlétére gondolva, nem nevezhető teljesen téves próféciónak. Oravecz verseiről értekezve félelmetes pontossággal rajzolja elő, még ha csak egy ellenpontosított felvetés erejéig is, egy olyan életmű további alakulásának útját, amelyet köztudottan sokáig a nagyon radikális poétikai váltások mutattak kiszámíthatatlannak: „Oravecz Imre költészete kezdet. Bizonytalán változni fog; talán sokféle újdonsággal és *hagyományos vagy elfeledt régiséggel* bővülni, terebélyesedni”⁴¹ (kiem. KSzZ) – íme, az út a *Héjtól a Halászemberig* és azt követő realista regényciklusig! Mindez persze nem azt jelenti, hogy Weöres alkothatta a legpontosabb kortárs képet a magyar irodalomról az 1960-as/’70-es években, sőt lehetséges, hogy éppen azt bizonyítja inkább, hogy nem alkotott pontos fogalmakat arról, nem arról alkotott pontos fogalmakat, ami akkor kortárs volt. De persze megeshet, hogy éppen ezért volt ő, aki azokat az éveket a 19. század elején, egy fiktív költőnő társaságában töltötte, a keletkező új költészet voltaképpen kortárs szemtanúja – legalábbis, ha valóban úgy van, ahogyan Giorgio Agamben – egy asztrofizikai hasonlaltal operálva – fogalmaz, nevezetesen, hogy kortársnak lenni annyit tesz, mint „észlelni a jelen sötétségében a fényt, amely sikertelenül próbál meg eljutni hozzánk”.⁴²

⁴⁰ „Ankét a fiatal írókról”, 87. Vö. még Uő, „Beney Zsuzsa lírájáról”, in *Költők egymás közt*, 40.

⁴¹ Uő, „Oravecz Imre verseit olvasva”, 208.

⁴² G. Agamben, „Mit jelent kortársnak lenni?” (<http://aszem.info/2016/07/giorgio-agamben-mit-jelent-kortarsnak-lenni/>)