

őket a modern költészet fogalmával. Meggyőző érveléssel mutatja ki, hogy az avantgarde újításai sem függetlenek a hagyománytól, s nem általában a hagyomány, hanem csak egyféle örökség megkérdőjelezései. De leszámol az úgynevezett hagyományos vers körül támadt babonákkal is: bennük nem a XVIII. vagy a XIX. század él tovább (mint neoklasszicizmus vagy szimbolizmus), hanem éppoly korszerű, XX. századi életérzést, esztétikai tartalmakat fejeznek ki, mint a formabontó alkotások; hisz az újszerűség minden (nem csak avantgarde) esztétikai érték szükségszerű velejárója, nélkülözhetetlen eleme.

Figyelemre méltó megállapítása, amit az izmusokról tesz. Nem megkülönböztető sajátosságait hangsúlyozza, hanem ami bennük közös: lázadásukat a „masszív nyugalmú idillizáló világlátás” ellen, szembefordulásukat a fin du siècle enervált szépségkultuszával. Kifejezőeszközeikben is több a közös, mint az eltérő: ritmusuk a szabad versé, képszerkesztésükre a szabad asszociáció a jellemző. Nagyobb különbség van elnevezésükben — expresszionizmus, futurizmus, szürrealizmus —, mint eszmeiségükben, formavilágukban. A polgári irodalomtörténetírással szemben, amely hajlamos a modern költészet látomásos expresszivitásában csak a szubjektum teremtő, kivetítő energiáját észrevenni, Tamás Attila e jelenség objektív — a társadalom feszültségeiben, a tárgyi-technikai környezet megváltozásában gyökerező — valóságalapjára is hivatkozik. Közben más egyoldalúságokat is helyreigazít: a francia szimbolizmus (Rimbaud) mellett az avantgarde előfutárai sorában a jelentőségének megfelelő teret szentel a whitmani költészetnek, s megnyugtatóan tisztázza Apollinaire helyét is a XX. századi líra folytonosságában.

Tamás Attila a modern költészet csomópontjaiként verstípusokat emel ki s elemez. Ezek a futurista-expresszionista szabad vers (Gottfried Benn, August Stramm, Kassák stb.), az impresszionizmus intim hangulatiságával rokon szürrealista költemény (Reverdy, Eluard), a forradalmi poéma (Majakovszkij, Neruda), a konstruktivista és racionális vers (Mandelstam, Becher, Kavafisz, Brecht, József Attila), az objektív (pontosabban a személytelenség látszatát megteremtő) líra, Lorcaék ősbibb-ösztönösebb hangvétele, a teljességigény nagyverse (Saint-John Perse, Eliot, Juhász), a hagyományos és a konkrét költészet (Höllerer, Aragon, Gomringer, Tandori). Sokarcúságát a valóságtartalom táplálja; a XX. század, amely egyszerre szülője a háborúnak és a forradalomnak, a fasizmusnak és a szocializmusnak, az individualizmusnak és a kollektivizmusnak, az úrhajónak és az atombombának, a racionalizmusnak és az életfilozófiának. Mozgását, alakulását egyoldalúságai szabják meg azzal, hogy minden irányzat kitermeli önmaga ellentétét.

Tamás Attila tárgyának alapos ismerője. Otthon van a modern világirodalomban (tán csak a 45 utáni líra iránt tanúsít bizonyos közömbösséget), s ha tere nincs is a bonyolult filozófiai és képzőművészeti összefüggések föltárására, jártasságának többször is tanújelét adja. Könyvében egy nagy monográfia vázlata rejtőzik. (*Tan-könyvkiadó, 1975. Műelemzések kiskönyvtára.*)

GREZSA FERENC

## Fejlődésregény vagy üdvtörténet?

SPIRÓ GYÖRGY: KERENGŐ

Porházy Péter, a Város mindenható ura s a maga által sem tisztázott okokból és célokért működő, mindazonáltal a kétségbevonatlanul helyes Magasabb Elvi Érdekeknek engedelmeskedő Porházy-féle szervezet szellemi atyja a noteszában kipipál egy nevet — és ezzel Adorján András, a nemrég letelepedett ifjú költő sorsa meg-

pecsételődik. A Város Ura nem magyarzkodik és nem indokol, csak határoz. De a Város lakói nem is firtatják az okokat: Porházy személye szavatolja a számukra, hogy a döntések Magasabb Elvi Érdekből következnek. És: „ki vagyok én, hogy beleavatkozzak érvényesülésük szabad folyásába?” Adorján neve mellé tehát odakerült a végzetes fekete jel. Az ítélet megszületett, a gépezet őrlőmalmai komótos magabiztossággal hozzákezdnek végrehajtásához. Néha lélegzetvételnyi szünetet tartanak — elvégre hová siessenek, ha fogaskerekeik közül semerre sincs kiút? —, és Adorjánt a menekülés lehetőségének szirénhangjaival bódítják: „Térj meg a mi boldog szigetünkre, írj ünneplő ódát városunk Uráról, s tiéd leend a hatalom s a dicsőség — amen!” „Töltődj föl e világ iránti megvetéssel oly erősen, hogy belebénulj, rázd le magadról a Nagy Szellemhez méltatlan tettek mocskát — és bérelt helyed lesz Porházy birodalmában: leszel majd világfájdalmas, ártalmatlan keserű különö, megvetésből nem lázadó fanyar shakespeare-i bohóc!” „En is a gőgös fensőbbesség tudatát kínálom: légy ravasz, és fitogtasd te a gazdád erőit — ha valóban hatalmas nem is, mindenestre rettegett lehetsz, s ez boldoggá tehet...”

A regény hőse tehát bekerül egy sorsszerűen rázúduló életszituációba, amelyben minden belátható reális kiút látszólagosnak bizonyul. Csak a *saját* lelkiismeret fölmentését, a *saját* fensőbbsegúdat öntetszergő kielégítését ígérik, objektíve viszont nem többet, mint a felső priccset — ugyanazon a barakkon belül. Minden reálisan választható életút végső soron ugyanannak a Nagy Gépezetnek az üzemanyag-szükségleteit fejezi ki. Adorján András a regény folyamán mindvégig a hamis alternatívák szorosra zárult gyűrűjében „kereng”. A regény sztorija — egészen az utolsó lapokig — Adorján hamis alternatívák közötti téblábolása. Tétova útkeresése szubjektíve korántsem ilyen szétfolyó: saját oktalan sorsa ébreszti föl benne a vágyat egy olyan emberszabású életközeg után, melyben — hogy stílszerűen Spiró egy versére utaljunk — a tettek nem élnek tevőjükről lemálltan, ahol tehát, más szóval, az ember lényegét kifejező cselekvések otthon vannak, a mindennapi létezés és a létezés értelme ugyanazokban a gesztusokban nyerhetik el egységes alakjukat. Spiró regénye, innen nézve, példázat arról, hogy Adorján világában a tettnek és a tevőnek, az eredménynek és az akaratnak, a külsőnek és a belsőnek ez az egysége nem valósítható meg normális eszközökkel. Az egység — a „kerengés” föloldása — csak a radikális kívülhelyezkedés életformájában valósítható meg. A jóság, a lélek egészsége — a rossz Egész szimbolikus egyéni vállalása; az egyén számára az igazi megváltás ígéretét, a lényeghez elvezető transzcenzus útját csak olyan önként vállalt életút hozhatja meg, amely tudatosan szembe szegül az evilági normalitás, a „common sense” minden érvével. Adorján minden evilági szirénhang csábításától megkísértetik — majd eltépi magát tőlük, hogy végül megfontolt számítással, tudatosan menjen a halálos betegség elébe.

Az egyén valósággal szembeni magatartásának két nagy típusa van. Az egyik a reáliák világát úgy tekinti, mint a lényegi emberi értékek kibontakozásának a szféráját. A másik ugyanezeket az értékeket csak a valóság, a reáliák világával szembe helyezkedve érzi megvalósíthatóknak. Az előbbiben az egyén a maga életét lényegimmanensnek (legalábbis lehetőségében feltétlenül annak) fogja föl. Az utóbbi esetben a lényeg szempontjából az élet összes reálisan adott formája és lehetősége értékközömbös, ezért csak két szempontból jöhet számításba: vagy a teljes elutasítás önmagában halott tárgyaként, vagy a „magunk képére gyúrás” önmagában szintúgy halott nyersanyagaként.

Végső soron minden művészi alkotás egyetlen zárt, legömbölyített érzéki alakban szimbolizálja az ember lényegi törekvéseinek evilági állapotát és esélyeit. Ha a művész számára az élet valóságosan adott lehetőségei és keretei lényegimmanensek, akkor a mű az ember minden szubsztanciális jelentőségű mozdulását megjelenítheti a reálisan adott tárgyi-dologi szféra és a benne tevékenykedő emberek kölcsönviszonyán, e kölcsönviszony éppen megjelenő formáinak motívumain keresztül. Ha ellenben a művész meghatározó életélménye, melyet művé akar formálni, éppen ennek az ellenkezője — vagyis a lényegi értékek kívülszorulása a valóságos életkeretekből —,

akkor alkotásában az összes, valóság illúzióját keltő mozzanat jelenléte csak annyiban indokolt, amennyiben önnön lényegvesztettségét érzékíti meg. A két út és a két művészi beállítódás: a szimbolikus és az allegorikus történet, a klasszikus realista regényforma és a példázat ellentéte.

Spiró regénye olyan életérzést próbál hagyományos realista formává kiteljesíteni, amelynek adekvát művészi alakja a példabeszéd, a parabolikus történet lehetne. Racionálisan akarja motiválni Adorján irracionális halálugrását, a „normális” élet ábrázolására szerveződött eszközökkel kísérli bemutatni az — innen nézve — tökéletes abnormalitás önkéntes vállalását. Más szóval, Spiró egy tézist — mellel, a XX. századi „művésztragédia” számtalanszor feldolgozott vándormotívumát — leforogat egy századforduló körüli magyar kisvárosban; de csak az első felét, a való élet-től történő tudatos elidegenülést forgatja le a reális motiválás igényével, a másodikat viszont, a „hazatalálást” csak mint csodát, hirtelen megvilágosulást *jelzi*, és ábrázolás helyett csupán *kommentálja* és *értelmezi*. A regény végére kiderül, hogy műve valójában példázat — de ő mintha nem akarna belenyugodni, hogy a realista valóságábrázolás és a példázat lényegükből következően mindig egymás ellen dolgoznak, és hogy a regénye által szuggerált életérzés a vele azonosuló író számára művészileg hitelesen nem ábrázolható, legfeljebb jelezhető. A példázatban a megérezkítendő jelentés mindig a priori azzal az anyaggal szemben, amelyben megjelenik; a regény ezzel szemben nem ismer semmiféle a priori, semmiféle rajta kívülálló s így zárt világhoz képest transzcendens jelentést — illetve, mielőtt ismerni kezdi, már új műfajba nő át, amelynek lényegi sajátosságait csak elleplezi, hogy éppúgy regénynek nevezik. Spiró művének súlypontja egy óvatlan pillanatban mintha kicsúszott volna a regény testéből, hogy anyagtalan és így láthatatlan centrumaként lebegjen rajta kívül — azonban a regényen belüli egyensúly ezzel megbomlott. Fele parabola — fele regény kentaurforma született.

De tekinthető-e merőben egyéni alkotói kisiklásnak, hogy Adorján afféle modern „Bildungsroman”-ként induló históriája épp a legdöntőbb ponton a hirtelen megvilágosulás kommentálásába csap át?

Spiró rögeszmés eltökéltséggel akarja hőse csodaszerű megvilágosodását úgy megérteni és ábrázolni, mint az őt körülvevő társadalmi környezet ésszerűen belátható, ha nem éppen szükségszerű következményét. Ennek érdekében extenzív teljességű tablót igyekszik adni Porházy egész birodalmáról. Mozgalmas, eleven leírások, helyenként szinte követhetetlenül fordulatos, intrikáktól zsúfolt cselekmény, mindvégig a szakadatlan sürgés-forgás légkörét érezzük — és ugyanakkor ez a mozgalmasság nyomasztó egyformaságot, verkliszzerű monotóniát szuggerál. Mert valójában a Porházy uralta városkában minden csak tart, de semmi nem halad. Minden és mindenki végzettszerűen ama klisé sablonformái szerint él, tesz-vesz, politizál, szórakozik, amelyhez hozzáigazított, olyannyira, hogy saját arca, saját gondolatai és gesztusai nincsenek senkinek. Vagyis a nyüzsgés mögött valójában nem történik semmi. S e dermedt mozdulatlanság láttán már nem nehéz megérteni, miért nem sikerülhetett a főhős nevelődését hitelesen, realista módon ábrázolni. A személyiség-fejlődés ábrázolhatóságának előfeltétele a hatások és ellenhatások, az egymásnak feszülő törekvések és tettek, a szölamok és a velük felelő ellenszölamok mozgalmas közege: vagyis autonóm emberi lények, valóságos alternatívák gazdag világa. Spiró épp ennek hiányát akarja modellálni Porházy városával — de ezzel egyben megfosztja magát Adorján reális fejlődéstörténetétől is. Ha ez a világ olyan zárt és kilátástalan, mint szuggerálja, akkor a kiutat kereső hősnek, amíg rajta belül van, csak az egyre fokozódóbb „passzivitás” felé lehet „fejlődnie”, kilépése pedig csak csoda, irracionális ugrás lehet. A regényben az ideológikus tézis megtorpedózta az írói szándékot: ha az összes reálisan lehetséges életforma egyedüli viszonya az értékek világához az a távolság, amely ez utóbbtól elválasztja őket, akkor reálisan csak az értéktelenség írható le, de a hazatalálás az értékekhez, lévén hogy ennek ára épp a valóság törvényeinek felfüggesztése, legfeljebb metaforikusan jelezhető. Adorján „üdvözülése”, vagyis a vérbajos nőhöz való visszatérése, ilyen metaforikus jelzés,

amelynek fényében visszamenőleg funkciótlaná, üres körülményeskedéssé lapped a megelőző háromszáz oldal aprólékos társadalomrajza, indázó intrikái és fantomszerű alakjai.

De ez a lényegi értékek érvényesíthetőségének szempontjából teljesen befagyott közeg (a regény egész tere) nemcsak a belőle „kifejlődő” főhóst teszi meghatározatlanná (olyannyira, hogy benne eleven ember helyett csak az elvágyódás „Adorján”-címével ellátott absztrakcióját érezzük), hanem kontúrталanná változtatja a két másik, mélyebben jellemezni kívánt figurát, az önmagát finnyasságból és „zsenialitásból” megbénító Sidó Zolit és a cinikus, élveteg Virág Mikit is. Ők képviselik a bevezetőben említett „kísértőket” — de most nem is Adorjánhoz intézett tirádáik tartalmára akarok kitérni, hanem ezek formai funkciójára. Ők Spiró koncepciója szerint szerves részei annak a világnak, amelyben nem történik semmi. Ebben a világban a tettek, még ha vannak is — mint Virág Mikinél —, nem egyénitenek, hiszen előre kijelölt pályán mozognak. De Spiró nem akarja őket a pszichikumukon keresztül sem ábrázolni. Ehelyett a két alakot „önkibesztetéssel” próbálja egyéni profillal körülhatárolni. Itt természetsszerűleg ötlenek eszünkbe Dosztojevszkij „eszmehősei”, akik egész életüket valamely egyetlen, s számukra mindent eleve elhatározó idea végigélésének rendelik alá. De Spiró „eszmehőseinél” olyan aránytalanul viszonyul egymáshoz az intellektuális önelemzés, önjellemzés terjedelme, a szaporán idézgetett olvasmányanyag mennyisége, az előadásmód pátosza, és — másrészt — az ideából következő életek kisszerűsége, hogy ami így létrejön, az sem Sidó, sem Virág esetében nem karakter, hanem — Bahtyin egy terminusát parafrázálva — „groteszk sematizmus”. Virág Miki, ez a „népszínműre” átírt Karamazov Iván, akinek „démoniáját” Spiró azzal jellemzi a leggyakrabban, hogy ha nem fekszik le minden éjjel két nővel, megbetegszik, egyszerűen nevetséges. Sidó Zoli, ez a viszolyogtatóan morbid széplélek, aki a cselekvésről való lemondás komor aszkézisében, a tettek bűjtjének szenvedő mártíriaként fekszik a maga akarta bénaságban az egész könyvön át, már inkább bosszantó. Zseni, s ezt igyekszik is a lehető legtöbbször hangsúlyozni. Azonban a legfőbb tulajdonságát az olvasó mindössze két jeltől mérheti föl: az egyik, hogy Fichtét csak per „a hülye” titulálja, a másik, hogy tizenöt oldalon át egyhuzamban fejtegeti, miért kárhoztatja őt zseniális éleslátása, valamint történetfilozófiai műveltsége örök tétlenségre. Ez a kulcsfontosságúnak szánt eszme-futtatás a regény legmulatságosabb része: olyannyira hemzseg a XX. századi filozófia málnaszörppé fölhígított közhelyeitől, a Dosztojevszkij-reminiszcenciától, a nevekkel és a rosszul megemésztett művekkel való hennfenteskedő dobálózástól, hogy bár Sidó Zoli lángeszét volna hivatott illusztrálni, csak felszínességéről és önhittségéről győz meg.

Spiró regénye egészében véve tökéletes írói félresiklás. Hibái között azonban minőségi különbségek vannak. Az egyik — amely objektíve is tanulságos, de egyben kivételesen tudatos formakereső tehetségről tanúskodik — az alapkoncepció. Kérdés formájában megfogalmazva, lehet-e hagyományos realista társadalmi regényt írni egy allegória anyagából? A választ a regény szükségszerűen felemás formai megoldása, szétfolyóan fantomszerű főhőse, sematikus másodszerelői adják meg. A többi hibát inkább melléfogásnak, fülsértő ügyetlenségnek érezzük. Végül, az alapjaiban elhibázott mű szerzőjét a sikerült részletekkel vigasztalni éppoly sértő volna, mintha úgy bókolnánk egy asszonynak, hogy „a füle, az mindenestre szép” — ezért ezekre külön nem tértem ki. S éppúgy nem éreztem lényegesnek az Adorján András—Ady Endre analógia még csak futó említését sem, mert — bár a szerző maga hívja föl rá a figyelmet — rögtön hozzáteszi azt is, hogy a régi Ady-ötletből született regénynek „már nem sok köze van Adyhoz”. Egyetérték vele. (*Szépirodalmi*, 1974.)

KÖNCZÖL CSABA