

vét, az irgalom, a megbocsátás erénye. Az apa szelíden vezeti vissza meg-megbökösödő, makrancoskodó lányát a Rend övezetébe, s az tudván tudja, hogy nem volna szabad engedelmeskednie, de megejti a Rend reflektálatlan, egyöntetű, kemény igeléséből sugárzó biztonság, a hagyomány megformáltsága, simára koptatott, lekerekített asztrálteste, s megbűvölten engedelmeskedik. Az apai jog legitimitásának tudatát az apa attitűdjével való szeretetteljes szolidaritás váltja föl. Egy világtörténelmi korszak szép vége. Szolidaritás csak két autonóm egyéniség között lehet, s az organikus-közösségi társadalmakban nem volt ilyen. Kali néni a rend tekintélyét a személyi tekintély szerető elfogadásában oldotta föl, s a durvaságot, a mocskot nem lobbantja a hagyomány szemére. Kilépni persze nem tud, magányos individuum nem is tudhat, csak a reflexió révén, eszmeileg és szimbolikusan, esetleg olyan szellemi gyakorlatban, mint a misztika lelki és szemléleti technikája. Nos, Kali néni a kilépésnek a reflexióes típusát választotta, némi kockázattal — mint hallom, a falu közvéleménye erősen megróttta „titkainak” kifecsegéséért; minden jelentékeny memoáríró közös sorsa. A kilépés így eszmei volt csak, Kali néni pedig túl idős ahhoz, hogy osztályával együtt az iparosodás és a modernizáció új alternatívarendszerében gondolkodjék.

Győri Klára könyvének van egy nagy gyakorlati tanulsága: az iszonyatos tragédiákkal szemben az értelmesség, a humorérzék, a gyöngédség, a szociális részvét nem semmi. Mindebben nincs látványosság, de kiemelhet a gyalázatból. Remélhetőleg ehhez nem kell minden esetben írói tehetség. De hát a fafejűségtől, a faragatlanságtól, a kicsinyeskedő aljasságtól szenvedő parasztasszonyokról sem tudunk szinte semmit. Ez valószínűvé teszi, hogy az emberi emancipáció e szerény lehetőségeivel élő kilépőkről sem tudunk. De rokonszenvünk azoké, akik, mint Kali néni, nem hagyják veszni azt, amit a paraszti hagyományba annyi nemzedék épített, hanem ugyanabból a matériából, sajátjukból, a bontási anyagból akarnak új hajlékot új követeléseiknek. Úgy tűnik, hogy mindenki igénye az autonómia egyfelől, az érintkezés organikus rendezettsége és jelentéssége másfelől. Itt én, a még fiatal, kelet-európai, vidéki értelmiségi semmiben sem különbözöm a már halott, könyve írása pillanatában már öreg földműves asszonytól.

Ha csütörtök vagy vasárnap délután átvágok (Kolozsvarótt) a posta mögötti kis parkon, megesik, hogy megsuhint a hangtalan táncba kapaszkodott széki cseléd-lányok hosszú piros szoknyája. Jó tudni, hogy volt közöttük valaki, elég higgadt, alázatos és tapasztalt ahhoz, hogy lássa, kell lenniük — mindenki számára — utaknak és módoknak arra a szabadulásra, amelyet pontosan és ünnepélyesen úgy hívnak: emberi emancipáció.

TAMÁS GÁSPÁR MIKLÓS

Füst Milán: Napló

Füst Milán *Naplójának* megjelenése kétszeresen jelentékeny esemény irodalmunkban. Ehhez fogható művet ugyanis nálunk, ahol a journaloknak, vagy a franciáknál már speciálissá vált nevükön, a journal intimeknek kevésbé van irodalmi hagyománya, elvétve találni, s ha lehetne, egészen más jellegűt még ahhoz is, hogy az esetlegesnek tűnő formába, a „napló”-ba mindahányat besorozzuk. Elegendő Justh Zsigmond naplóira, meg a tíz éve kiadott Kemény naplójára gondolnunk, mely mindössze egy év történéseit rögzíti. Füst Milán naplója, mely negyven év szaka-

datlan munkájának eredményeként szerveződött eggyé, pusztán a ritkaság címén biztosíthatná fontosságát, noha, mint tudjuk, a napló az emlékiratnál és főképp a vallomásnál igénytelenebb műfaj, és megél a kompozíció kényszere nélkül; így helye legfőképp a szépirodalom határvidékein lehet. Vagy annál is messzebb, ha nem jelentős művész alkotó fegyelmé fogná össze.

Füst Milán azonban nemcsak hogy „műfajjává nemesíteni” (II. 493.) akarta naplóját, de életének főműveként jelölte meg, éppen ő, akiről még ma sem tudjuk, hogy költőnek, regény-, dráma- vagy esszéírónak volt-e jelentősebb. És ebből ered művének az irodalmi hagyományon is túlemelkedő érvénye. Mert ha valaki legelső alkotásának nevezi életműve egyik darabját, az önmagában véve csak a művészre vagy a művésznak saját életművéhez való viszonyára lehet jellemző és érdekes; de ha valaki a *formát* tiszteli meg azzal, hogy művészi gyakorlatában elsődlegessé avatja: az már a művészet leglényegesebb kérdéseit éri. Ha a *Naplóban* kaphatott csak kifejezést az, ami semmi más formában nem vagy csak töredékesen: akkor a naplót valóban különös figyelemmel kell megilletnünk.

A példát erre maga Füst Milán mutatta. Kivált azután, hogy legféltebb kincse az ostrom alatt elveszett, ahol szerét ejthette, szölt róla. Az *Ez mind én voltam egykor* bevezetésében olvassuk, hogy ezt a művét „elveszett naplója gondolati anyagából” állította össze; esztétikája, a *Látomás és indulat a művészetben* a napló egyes részeinek rekonstrukciója; s az *Önvallomás a pálya végénben* fény derült hajdani terjedelmére is; melynek előttünk levő megmaradt harmadának harmadából is következtethetünk egykori méretére és gazdagságára.

Miért írta Füst Milán a *Naplót*? Milyen szándékkal kezdett bele valamikor tizenhat-tizenhét évesen, s folytatta egészen 1945-ig, miközben oly sokszor abba akarta hagyni, sőt, meg is semmisíteni? „Eredete nyilván onnan van — írja a *Bevezető szavak naplójegyzeteimhez*-ben —, hogy ifjú szívvel nem elég jól tudtam elviselni, hogy nyomtalanul tűnjék el az életem. Érzés és gondolat... ezt tekintettem életem lényegének s ezt kezdtem el oly szenvedéllyel gyűjteni, mint más az aranyat.” (I. 17.) Az ifjú Füst Milán, aki ekkortájt még meglehetősen utálja a lírát, de egészében az irodalmat, a naplót tekinti egyetlen és örökké kiteljesülő alkotásának, melyben élete élményeit a leghívebben ragadhatja meg; egyelőre minden különösebb célszerűség és írói elhivatottság nélkül. Élményei elsősorban az eszmélkedés szülőitől, tehát belsőleg kiérlelték: a gondolatok. „Am csakhamar észrevettem — folytatja bevezető fejtegetésében —, hogy a gondolatokat érzés előzi meg... az adja gondolataim színe... S ha nem vagyok elég fürge figyelő — a gondolat színe, tehát eredetének minden hangulata odavész — akkor tehát már nem is vagyok magammal azonos. (...) Hozzászoktattam magam tehát már akkor ahhoz, hogy azonnal papírra vessem, ami gyötör vagy érdekel... ha pedig ez mégse sikerült volna, mert például nem találtam meg éjjeliszekrényemen a gyufát, akkor reggel addig gyötörtem magam, amíg az érzés vagy gondolat keletkezési hangulatát is vissza tudtam idézni magamban.” (I. 17—18.) Visszapörgetni, majd újra „lejátszani” a „jelenetet”, ami oly gyorsan eliramlott az eszméletnek érzést és gondolatot egymásba váltó „színpadán”; visszatéríteni az időt, hogy újra átélje, ami már lezajlott benne: a fiatal művész későbbi gyakorlatának legfinomabb eszközeit készíti elő ezzel és ösztönösen ráérez leglényegesebb elemére, arra, hogy az alkotó folyamatnak a változást, a fejlődést kell formába szorítania. „Mindig a fejlődés, a fejlődésre képes érdekel minket — az mindig kevésbé, ami már véglegesen valamilyen, lezárt formájú.” (I. 488.)

A változás persze nemcsak belül folyik; de mivel a különbözőségeen alapszik és ezt legérzékenyebben az én érzékeli a világhoz való viszonyában: ha hatalmába akarja venni, teljesen belülről kell látnia az életet, az „érzéseket és gondolatokat” születésükben éppúgy, mint kifejlésükben. A fontos a folyamat marad, a lelki tartam, mert „A gondolkodás rövidzárlatához a végeredmények szeretete vezet”. (II. 274.), az érzések objektívációja pedig néha már-már erőszak.

Tagadhatatlan, hogy az ilyen elmélet mélyén ismeretelméleti szkepszis húzódik meg, mely a művészetben annyi, mint a kifejezést lefokozásnak minősíteni.

De lehetséges-e a kifejezés, megírható-e a mű? Maradéktalanul megfogható-e az alakulás, legalább mélyebben, sodrása irányát megérezve? A kérdés a romantika óta a művészet legkényesebb kérdése. A németeknél Novalis, a franciáknál Balzac és Mallarmé példája egész életművel felel rá: nem! Nincsen remekmű, mely egyetlen könyvbe fogná a világot. A végtelent nem lehet véges formába önteni, s a véges óhatatlanul meghazudtolja azt, ami végtelen. S mennél inkább „végtelenebb” akarna lenni, annál erősebben zárul önmaga végességébe. Füst Milán is megsejtette a veszélyt, mely *Naplóját* fenyegette, átengedve a mélység vonzásából a meztelenség és a pletyka csábításának, de ellent tudott állni neki, mert nem a dokumentum igénye és igényessége vezette.

A művésznek ugyan le kell mondani a végtelenségnek véges formába hajlításáról, de nem szűnik meg chercheur d'absolu, az abszolútum keresője lenni, ahogy Baudelaire mondta. A vágyat megőrzi magában, a nagy mű írását, s lehet, hogy igaza van Füst Milánnak, aki kijelenti, hogy „A vágy a megismerésnek alkalmasabb eszköze, mint a kielégülés.” (I. 445.) Ezzel legalább megmarad a nagy alkotás vágya, noha az alkotás sosem születhetik meg épen és teljesen. Ezért irányul a figyelem az önmagában is gigászi munkára, az írásra (a *Napló*ban nem egy erőfeszítésre, hanem az egész életére), s mint Valéry kifejti *Teste úrjának* előszavában, „... általában az eredmények — és következőleg az alkotások — kevésbé izgattak, mint az alkotó energiája, mely törekvéseinek lényege.” A végcél itt már alig érdekes. A lényeg a folyamat, mely az író új Szisziphosszá alakítja.

E sajátos, de nem egyedüli művészetfilozófiából következik Füst Milánnak a *Napló*ban kifejtett etikája, mely szükségképpen torkollik a relativizmusba. Ha az eredmény helyett ugyanis meg kell érnünk a változással és mintegy ez magyarázza a fejlődést, akkor itt számonkérésnek helye aligha lehet. „Ami mozgásban van, azt nem lehet mint valami állandót megítélni — idézi Karinthyt. — Az embert nem szabad erkölcsileg végképpen jellemezni, mert folyton változik, *halad* valami felé. S én éppen azt vizsgálom benne, hogy mi felé halad.” (I. 341.) E vizsgálat legérdekesebb részleteit önmagáról szólva tárja föl. „Kétségkívül megállapítható azonban, hogy fejlődtem, s ösztöneim mások, mint fiatalkoromban voltak. Ma már egészen mást adnék át gyerekeimnek, mint akkor... Az önzés nyerségei, durva óhajai, szenvedélyei meg vannak fékezve — s átváltoztak. Én átváltoztam; nem az vagyok, aki voltam: a tisztátalan, hiú, egocentrikus ember. Ha ez eredmény: nem maradtam olyan, amilyennek születtem, amilyené lehettem volna, vagy előreláthatóan kellett volna lennem.” (I. 280.)

A fejlődés konklúziójában, mint látjuk, nem is maga a fejlődés, hanem az annak tápot adó *személyiség* lép előtérbe. A többi embernél viszonylag nagyobb szabadsággal dönthet a művész saját életének és sorsának alakításában, éppen azért, mert sokoldalúan tudja érteni és kifejleszteni. Nem tűnik el nyomtalanul az élete, mert személyiségének varázsa későbbi nemzedékekre hagyományozza. Füst Milán „a mindenkinél okosabb Goethe”-t idézi meg *A naplóirodalomról és elpusztult naplómról* című tanulmányában (II. 489.), és nem véletlenül. A kiteljesedett művész-személyiség ideális típusát látta meg benne, mint kortársai közül Kosztolányiban és Karinthyban, bár észre nem vehette bennük az emelőt, mely a sivár hétköznapok fölé lendítette őket: a játékosságot, mellyel nehezen tudott azonosulni.

Mert a művészsors örömeibe élete során ugyanannyi, ha nem több öröm is vegyült. Ahol élt: „A hálátlanság székvárosa: Budapest.” (II. 227.); amilyen ő: „Egy ötvenéves ember, aki minden tekintetben ugyanolyan számár és esendő, mint húszéves korában volt.” (II. 363.); és ahogy érvényesülni próbál: „úgy lettél művész, hogy meg akartad mutatni a világnak, mely nem akart észrevenni, hogy vagy s hogy *különb vagy*.” (I. 253.) De nehezen ismerték el, hogy „különb”! Az alkotó „belső” folyamatai mellé így társul a „külső” világról, környezetéről alkotott képe. Megtudjuk belőle, hogy nem volt elég kínkeservesen világra hozni műveit, el is kellett helyezni őket, találni pártfogót, lapot, kiadót vagy éppen színházat, mely mostohán bánt drámáival nem hagyja magára, s a sok utánjárás, esdeklés és megaláztatás

talán ugyanannyi energiát rabolt tőle, mint maga a mű. A *Napló* némiképp módosítja azt a képet, melyet pályatársairól, kivált pedig amit Osvátról eddig megjelent tanulmányaiban örökített ránk; de jelentős kiegészítésekkel szolgál, nem sajnálva az esztétikai szempontok alapján értékelő kritikus fáradságát sem, Babits, Móricz, Kosztolányi művének elmélyültebb számbavételéhez.

Abból a gazdagságból, mely nagy olvasmánnyá teszi a *Naplót*, csak részeket viláncolhatunk föl. De talán ebből is kitetszhetik, hogy miért óvta ezer gonddal és írta végelethetetlenül hitt sorait Füst Milán. Létrejöttében a modern művészet egyik válságjele testesül meg, mely magával hozza annak kifejezését, hogy a művészi küldetés milyen ellentmondásossá lett a föladat lehetetlenségének és a lehetetlenség föladatának kettős csapdájába szorulva. Füst Milán saját műveit is mérlegre teszi és ezek a részletek bizonyosan a *Napló* legárulkodóbb helyei, melyekre majd kritikusok hivatkoznak. De életművéhez a kulcs a teljes napló, mely arra is ajtót nyit, ami műveiben megvalósult és arra is, ami a művészen rejtve maradt. És ha kevés is az, ami benne maradt, kinek lehetett fájdalmasabb és lényegesebb, mint a száz arcot öltő Hábi-Szádinak? (*Magvető*, 1976.)

REISINGER JÁNOS

Szemlér Ferenc: Az álom túlsó partján

Ahogy a régi költők, Szemlér Ferenc *Invokációval* kezdi új verseskötetét. Az olvasóhoz fordul, tőle vár megértő figyelmet, midőn egy „lelkiállapot történetét” írja meg verseiben. A hetvenedik életévéhez közeledő költő lelkiállapotának történetét, minthogy a versek a hetvenes években születtek, valóban az önvizsgálat és a számvetés igénye szerint. Milyen is ez a lelkiállapot? A költő a múlt időn mereng, veszteségeit panaszozza, régi nyarakat, az eltűnt ifjúságot (*Nyárfa és rigó*). Ahogy a múlt időbe gondol, szava megkeseredik, szívét a „félelem hulláma” járja át, „keze reszketni kezd” (*Hajnal, Vadon vidék*). Az elmúláson töpreng, a tájban, a természetben is az elmúlás őszi jeleit figyeli (*Fáradt madár*). Alig képes elhessenteni a kísérteteket, néma fenyegetést érez, a szorongó szív kihagyó ritmusát. Figyeli a múlt időt és figyeli önmagát; vajon lesz-e elegendő ideje arra, hogy valóra váltsa félbehagyott terveit. És befejezze a művet, amin dolgozik, méltó emlékjelet hagyjon arról a sorsról, melyet élni, alakítani kényszerült. „Ami történt, az nem elég” — hangzik fel az örök művészi elégedetlenség, költői aggodalom (*Van-e még*). A költő, aki száguldani, teremteni vágyott, aztán többnyire be kellett érnie azzal a szűk térrel, amit történelmi léte engedett. A lelkiállapot, amely az új versekben testet ölt, általában szorongások, csalódások, nyugtalanságok nyomán születik.

Mi más lenne ennek a lelkiállapotnak a következménye, mint *elégia*? Pontosabban elégiai láncolata, egy lelkiállapot története elégiakban elbeszélve. A verseket gyakran „külső” ihlet kelti életre; egy erdei séta, egy merengő alkony, egy álmatlan éjszaka benyomásai, melyeket Szemlér Ferenc hűséges gonddal ültet át artisztikus dallamokba. A tárgyi világ ábrázolása során születő költői vallomás, kommentár, meditáció azonban mindig elégikus természetű. És elégikusok azok az „hommage”-ok, halotti siratók is, melyekben a költő az európai kultúra klasszikus mestereit idézi maga elé (*Hölderlin, Haydn, Az Arno partján, Madách, Van Gogh*), illetve eltávozott barátait búcsúztatja el (*Bánattal, Álomvilágban, In memoriam Szöcs Kálmán*). Az elégiai egymásutánja szerveződik szerves költői renddé, valójában a lírai napló