

újabb kellemes szellemi meghökkentésekkel szolgálva — állandóan izgalomban lebegtesse, mintegy a levegőben”.

Egyik újkéletű költői prózájában úgy szikrázik és vibrál a nyelv, mint maga a mű tárgya: „Gyermekkorom lángjai”. Két mondatot belőle: „Ki hall manapság azokról a lángokról, melyek a lóbált vasaló kirepült szikrájából a kosár fehérműn csapnak szét bíbor szárnyat s eresztenek ki máris ezer fiókat maguk alól? Eltűntek, fészkestül”. Csupa szemléleteség, szárnyashasonlata ugyanarra a pusztai életformára utal, melyben a régi szenesvasalót lóbálták az asszonyok. Mégis, e realiztikus arányosságon belül mennyi váratlanság a szavakban! A folyékony és a sziszegő mássalhangzók zeneiségében, az i-hangok legjobbkor fölvilanó, rimbaud-i „vöröseben”! S ahogy a parnasszista költők által elcsépeelt, lírai drapériaként használt bíbor jelzőt visszahelyezi a való világba — az izzó vasaló hasába és a tyúk fényes tollazatára! Am agglutináló nyelvünk törvénye itt is vasszilárdan áll. Gondoljuk el, ha „fészkestül” helyett „fészkestől” szerepelne, ahogy a hivatásos tollforgatóknak is már túlnyomó többsége írná, abban a hamis tudatban, hogy a -stul -stül rag „népies”! *Fészkekkel együtt eltűntek* helyett — horribile dictu — így kellene értenünk: *eltűntek a fészkes fenétől*... Aki meg akarja őrizni ép nyelvérzékét, s vele valóságérzékét, az egyéb klasszikusaink között minél többet olvasson Illyéstől; az sem baj, ha *Illyéstül* olvas.

Emlékművet Illyés napjainkban — évtizedünkben — állított „fölnevelő édesanyjának”, az anyanyelvnek. Arányaira nézve is roppant költői életműve egyik legkiemelkedőbb versével, a *Koszorúval*. Emlékművet? Mint a halottaknak — tehát a máris „holt” nyelvnek?

Herder jóslatát — a magyarság nyomtalan eltűnéséről — publicisztikájában gyakran idézi a költő, hol figyelmeztetőn, hol fenyegetően, valóságos körülmények fenyegetésére is utalva.

Vitázhatnék vele, túlságosan is könnyűnek tetsző érvekkel: hát Herdernél hány jelentősebb író is mutatott föl a magyarság az 1791-ben lakonikusan papírra vetett jóslat óta? Hatot vagy tizenhatot? Még többet? No, ne legyünk szerénytelenek — főképp nemzetünk nevében. S ne feledjük, hogy a magyar írásművészet számos remekművét, sőt életművét éppen a fagyos herderi hátszél röpítette ívén ily messzire és magasra, Illyés Gyuláét az elsők közt ideértve. A *finitista* figyelmeztetésre és fenyegetésre tehát nem érvekkkel, hanem lelkiismeretünkkel és tetteinkkel válaszolhatunk. Magyar nyelvi viszonylatban is mindaddig, míg közülünk — *Az éden elvesztése* szavaival szólva — „megmarad egy szerény / gimnáziumi szertár / s hozzá egy kis tanár”.

VASY GÉZA

Illyés Gyula: Bartók

Vannak olyan alkotások, melyekről már megjelenésük pillanatában biztonsággal tudni lehet, hogy remekművek. Illyés verse Bartókról kétségtelenül ezek közé tartozik. Bartók halálának tizedik évfordulóján, 1955-ben jelent meg először a Színház és Mozi lapjain. Simon István emlékező elemzéséből tudjuk, hogy a versnek nagy volt a visszhangja: „Ami... a szenzációt ígerte — már megjelenése előtt híre járt —, nem annyira a váratlan teljesítménynek, inkább a mondanivaló bátorságának, s mert egy országos közhangulatot is kifejezett, a benne feszülő korszakos atmosz-

férának szólót.” 1955-ben tehát — érthetően — a közvetlen politikai mondandó csigázta fel elsősorban az érdeklődést. A *Bartók* az 1956 könyvnapjára megjelent *Kézfogások* című kötetben is helyet kapott, s e kötet elemzői szinte kivétel nélkül kiemelten említik a *Bartókot*, mint Illyés gondolati lírájának egyik csúcsteljesítményét. Újabb évtized elteltével a vers középiskolai tananyag lett: a gimnáziumok IV. osztályos tankönyvében oldalnyi elemzést kapott az Illyés-portréban. Része lett tehát az általános műveltségnek. A *Miért szép?* — századunk magyar lírája verselemzéseiben a *Bartók* — Simon István készítette — elemzésével zárul: mintegy az utolsó — már biztonsággal klasszikus érvényű versnek minősítve ezzel a *Bartókot*. A vers azóta is folytatja diadalútját, s minden bizonnyal nemcsak Illyés Gyula egyik legfontosabb és legteljesebb verse, hanem az egész felszabadulás utáni magyar lírának is kiemelkedő alkotása. Czine Mihály már 1956 nyarán, a *Kézfogásokat* elemezve pontosan fogalmazott: „*Bartók* versét ez a szent elégedetlenség, az ember és a nép, a magyarság, a haladás iránti aggodás teszi az utolsó húsz esztendő legnagyobb hazafias versévé. A *Hazám* óta nem vallott magyar költő ilyen erővel a magyarság és emberség, a haladás mellett; az utolsó öt-tíz esztendő minden szorongása, vívódása, kétségbeesése és elszánt reménykedése szakadt fel benne.”

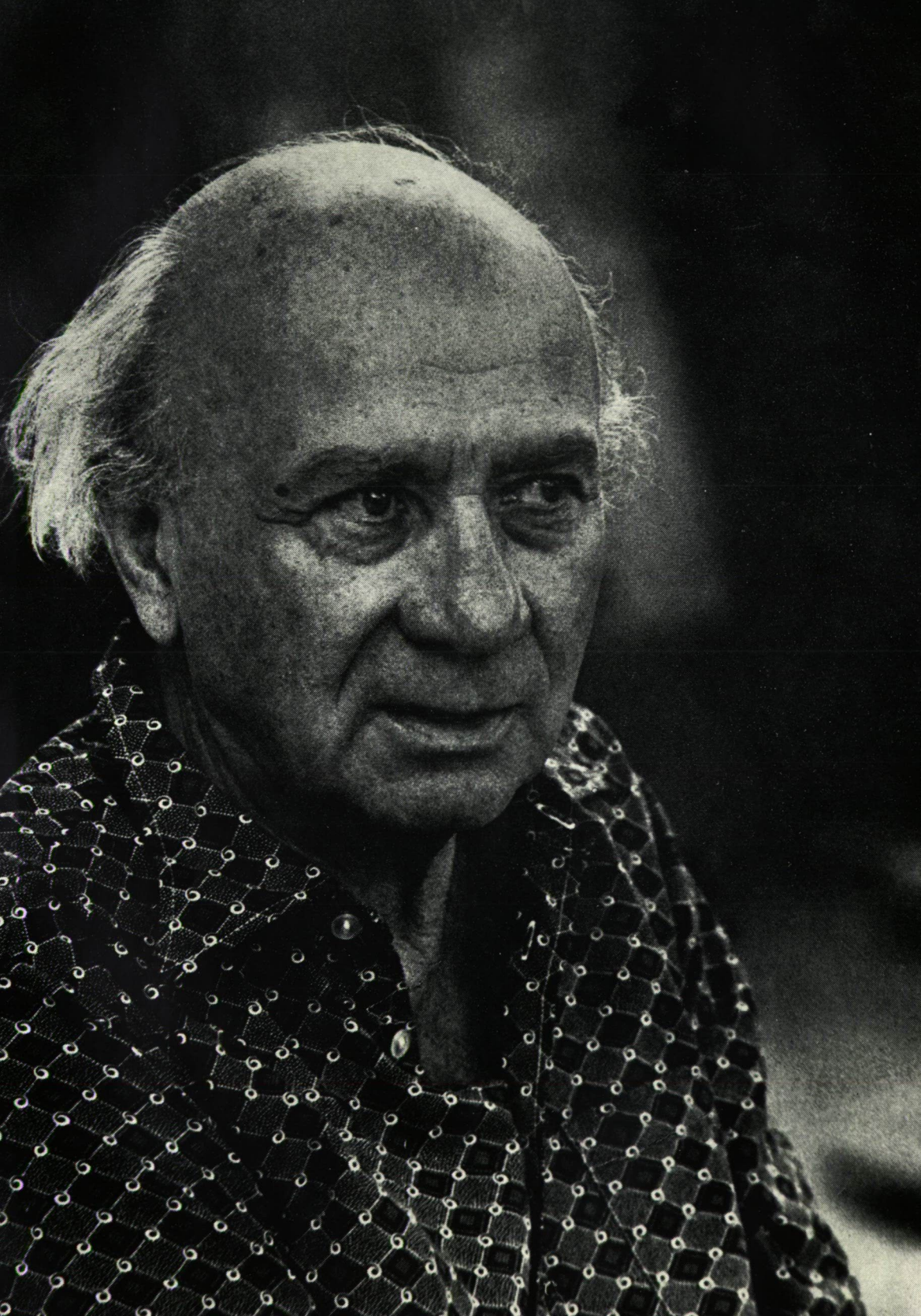
Mi e vers hatásának titka? Már első hallásra, első olvasásra magával ragad mondanivalójának sokrétűségével, a kifejezés gazdagságával. Az ötvenes évek első felében a kulturális politika kívánalma is volt a túlzott közérthetőségre törekvés, s az ebből fakadó didaktikusság. De ez a didaktikus jelleg megfigyelhető azoknál is, akik szembehelyezkedtek a leegyszerűsítő tendenciákkal. Még a *Kézfogások* verseiben (java részük 1947—1955 között keletkezett) is fellelhető a túlmagyarázó, a részletezve túlértelmező versépítkezés. A kötetben a *Bartókot* a gondolatilag párversének tekinthető *Levél a vizgálytőről és a fenyőről* követi, s ez a vers egészen nyíltan példázatos. A részletesen kifejtett példázatot az eszmei mondanivaló közvetlen megfogalmazása értelmézi: „mindenen át, mindenütt a nép győz majd, az élet”.

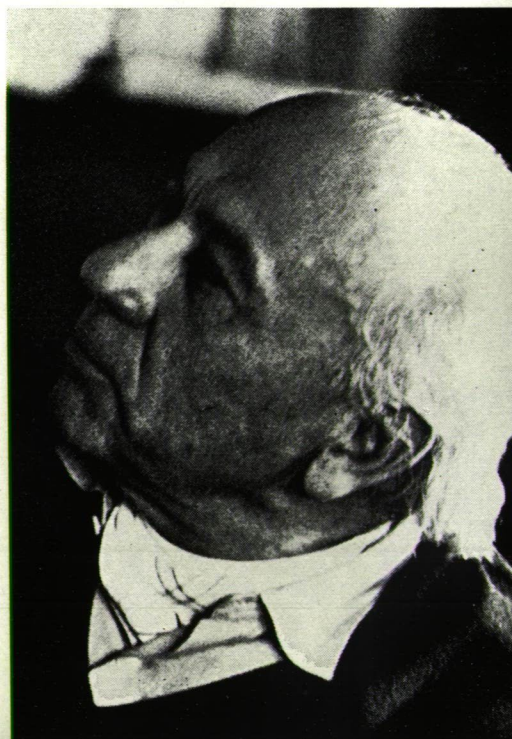
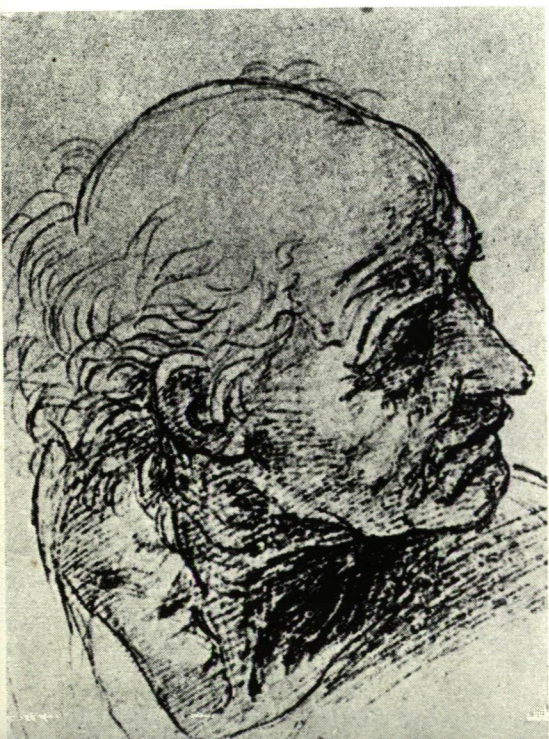
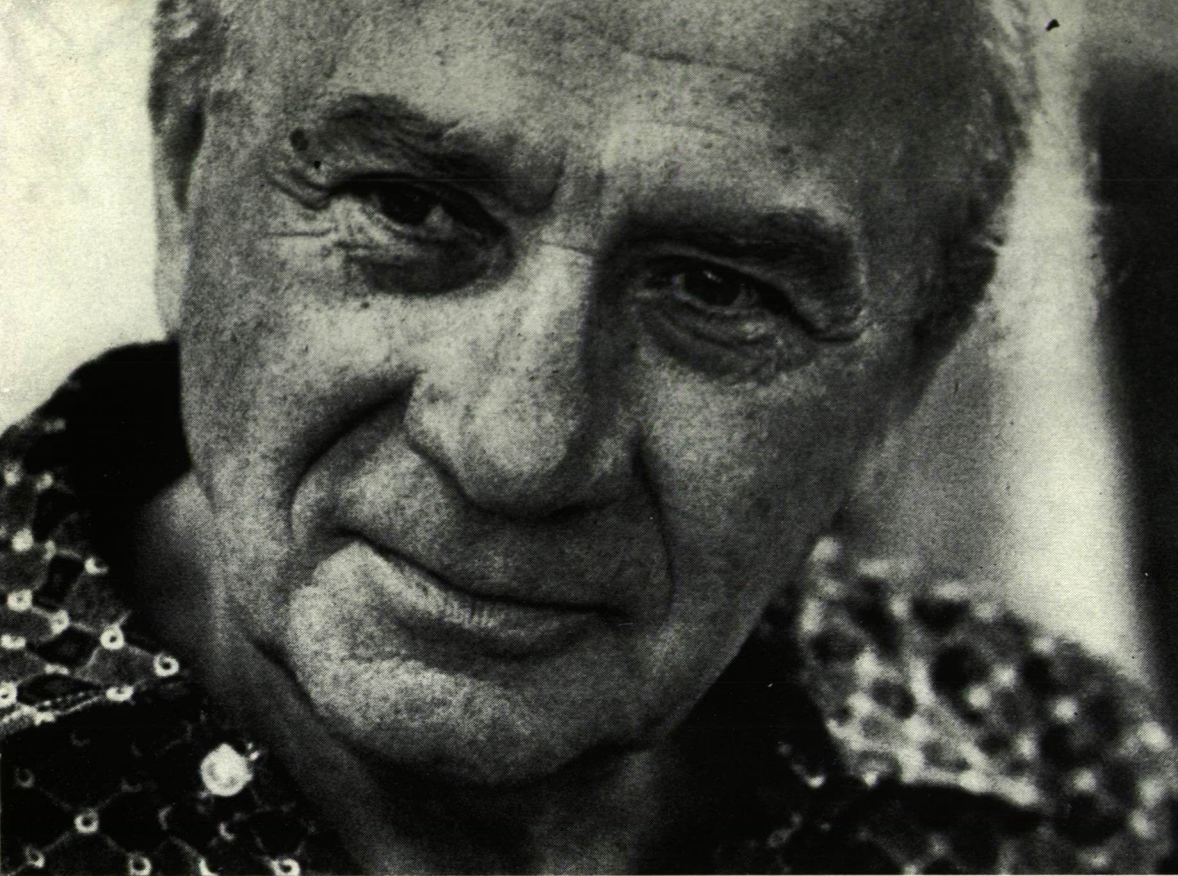
A buktatót — többek közt — a *Bartók* teljesen el tudja kerülni. A vers szerkezetileg is sokrétegű, s az allegorikus példázatosság helyett egy ugyancsak konkrét, de jelentésgazdag szimbolikusság a jellemző reá.

A *Bartók* az alaphelyzetet s gondolati anyagának szerkezetét tekintve szabad parafrázisa egyik klasszikus reformkori versünknek: Vörösmarty Mihály *Liszt Ferenchez* című költeményének. (Írt erről Béládi Miklós.) A korszak reprezentatív nemzeti költője szót 1840-ben s 1955-ben egyaránt a világhírű nemzedéktárshoz. De egyiküknél sem valamiféle ünnepi alkalom szüli a verset, s így nem is lesznek szabványódák. A nemzet és az emberiség gondja-baja, a társadalmi perspektíva kérdése az alapvető a két költő számára, s ennek megfogalmazásához találnak témát a híres zeneszerzőkhöz írott ars poeticákban. A lírai alaphelyzetet azonban lényegesen módosítja, hogy Liszt Ferenc ugyan már „hírhedett zenésze a világnak” 1840-ben, de még fiatal ember, s zeneszerzői pályája kezdetén áll. Vörösmarty tehát felszólít, kér, tanácsot ad, az eszményt mutatja fel: mi a művész feladata. Azt a társadalmi reményt és azt a kísértő reménytelenséget, amely a reformkori Vörösmarty pályáját oly jellegzetesen végigkíséri, a Liszt Ferenchez írott óda is tükrözi, de a feltételezett lehetőség lesz a hangsúlyos.

Illyés Gyula egy lezárt pálya tanulságait tárja fel, a *Bartók*-modell, a bartóki ars poetica érvényes tanulságait állítja kora elé példaként. Nem azt mondja tehát, hogy példa légy! — s mi majd követünk, hanem: Íme a példa! ezt kell követnünk!

Mai szemmel olvasva sokan hajlamosak a versnek csak az általános gondolati tartalmára rezonálni. Pedig egy vers teljesebb megértéséhez sohasem árt tudni keletkezésének idejét. S vannak olyan versek is, amelyek teljesen meg sem érthetők enélkül. A *Bartók* ezek közé tartozik. Szó esett már bevezetőben a vers aktuális jelentéséről. Azonban itt is észre kell vennünk a vers többértetűségét. Az aktuális síkon él egy általános politikai vita, amely egy elhibázott társadalmi gyakorlatot bírál, de ugyanakkor él egy művészetpolitikai vita is. A vers nyitánya ezt intonálja: „Hangzavart?” — Azt! Ha nekik az, / ami nekünk vigasz!” Imre László részletesen





elemezte már a versen végighúzódo — félig rejtett — vitát. A nekik és a nekünk világosan két táborra tagol, s a vers első sorait olvasva e két tábor pusztán a Bartókot értők és az öt elutasítók tábora, de már az első versszak végén egyértelmű lesz e „hangzavar” társadalmi funkciója, valóságtükröző szerepe.

Az indítás azonban nemcsak indítás, hanem az egész versen végighúzódo fő-témák egyike. Bartók zenéjének értelmezése valóban alkalmas volt arra, hogy a korról a politikai vitában stratégiaileg és taktikailag egyaránt fontosat lehessen mondani. Polarizáló erő volt a Bartókhoz való viszony. Segített rávilágítani a teremtő és a sematikus tükrözés közti lényeges különbségre. Bartók nem illett a sé-mákhoz, s ezért beszélhetett például Révai József Ady, Bartók, József Attila — „e nagy lázadók műveinek a néptől idegen, dekadens, kétségbeesést tükröző voná-sai”-ról (1951. február). Kroó György írta, e korszakot elemezve: „Az 1945-ös be-mutató után *A csodálatos mandarin* lekerült az Operaház játérendjéről és zene-politikai megfontolásokból 1956-ig nem kerülhetett oda vissza. Kítűnő muzikusok és szemfüles újságírók egyek voltak bizonyos Bartók-művek, többek között a *Cantata profana* „formalizmusának” elítélésében. Elkészült az új Bartók-kép, a népi és klasszikus zeneszerző, és ami életművből nem illett ehhez a beállításhoz, az ki-tagadtatott az új magyar zene progresszív hagyományából.” Mintegy értelmezi ezt az idézett Révai-beszéd egy másik részlete: a zenének „népszerűnek és dallamosnak” kell lennie, s „Biztató jelenség, hogy megszületett az új magyar operett — az »Aranycsillag«, a »Csínom Palkó« — és zeneszerzőink egyre inkább megértik, hogy a vokális zene, a tömegdal útján küzdhetik le elsősorban a zenének a néptől való régi elszakadását.”

Paradox, de tény, hogy ez a helytelen folyamat a „példamutató nagy ikerpár” élő művésze, Kodály Zoltán nagy tekintélyére is támaszkodhatott. Kodály zene-szerzői elveinek a leegyszerűsített, félreértett, de végső soron általa is jóváhagyott gyakorlati utánzása gátolta akkor a zeneszerzői egyéniségek kibontakozását. S nem-csak az előadó-művészetben, de a zeneszerzőknél is lassú folyamat volt Bartók „felfedezése”.

1955 már az erőteljes oldódás éve. Bartók halálának tizedik évfordulója nem-csak komoly országos megemlékezésekhez teremt alkalmat, hanem ahhoz is, hogy poszthumusz Nemzetközi Békedíjat kapjon Bartók Béla a népek közötti barátság elmélyítéséért. Az *Új Zenei Szemle* című folyóirat egész évben rendszeresen fog-lalkozik Bartók munkásságával, nemcsak információs anyag közreadásával, hanem értő elemzésekkel is. Bartók-számot készített az *Új Hang* című irodalmi folyóirat is, közreadva az évforduló ürügyén született másik nagy lírai remeket, Juhász Ferenc művét, mely ekkor még csak a *Szarvas-ének* címet, s a *Bartók: Cantata profana* alcímet kapta. Az *Új Hang* közleményeit (itt jelent meg a decemberi számban Illyés már említett *Levél a vízgyűjtőről és a fenyőről* című verse is) Bartók géniuszának elismerése mellett egyetlen közös gondolat fogja egységbe: az utókor felelőtlensége, e mű példaadó ereje művész és nép viszonyában. Kovács János, Járdányi Pál, Fo-dor András, de még az angol Colin Mason is szembenéz e kérdéssel. Illyéssel tel-jesen egybehangzóan ír Fodor András: „Amit a kívülről néző Bartók magatartásá-ban és zenéjében hisztérikus túlzásnak vél, az maga a kendőzetlen valóság.” S a következő számba vallomást író fiatal zeneszerző, Petrovics Emil is mindvégig arról beszél, amiről Illyés verse: épp a lényegét nem tanultuk meg Bartóktól. Pedig: „Sorolhatnám tovább a bartóki tanulságokat, de ezek már a magyar zeneélet egé-szére vonatkoznak. S nemcsak a zenei életre, hanem a magyar nép életére.”

Ez a légkör, ezek a művészetpolitikai előzmények, s ez a korhangulat veszi körül Illyét a vers megalkotásakor. S ezt tudja az egyedítől az általánosig emel-kedve, a köztük levő dialektikus kapcsolatot sohasem feledve megörökíteni.

A 112 soros, szabálytalan hosszúságú strofákra tagolt költemény a különböző közlésekkor némi strofátömörítésen ment keresztül, s az életműkiadásban (*Terem-teni*, 1973) 11 szakaszra tagolódik. E versnek azonban a strofák sem a legkisebb, sem a legnagyobb szerkezeti egységei. A tartalmi-gondolati elemzés alapján három na-gyobb szerkezeti egységre tagolhatunk.

Az 1. versszak (1—11. sor) minősíti Bartók zenéjét, mindjárt a vitát, az ellentétet kimondva, s ezt a zenét az emberi lélek kifejezőjének tartva. Ilyés látszólag elfogadja a megidézett ellenvéleményt: igen, „hangzavar” Bartók zenéje, de valójában elutasítja, mondván: ez a zene a valóság „hangzavarát” tükrözi, s ezzel „vigasz”. Annak a mély megértéséről van itt szó, amiről József Attila is akart írni tervezett Bartók-tanulmányában: a disszonancia és a konszonancia dialektikus kapcsolatáról. Tanulmányvázlatának főként két pontja érdemel most figyelmet: „4. Csak disszonancia által lehetséges alkotás. A konsz. nem egyéb megértett disszonanciánál.” és „10. A disz. tulajdonképpen probléma. Probléma nélkül annak megoldása nincs, tehát konsz. sincs.”

Lukács György a magyar kultúráról írott tanulmányaiban többször hivatkozott Bartók példájára, s az ő zenéjének lényegét mindig egyféleképpen látta. Bartókról szóló interjújában ezt így fogalmazta meg, az 1910-es évekről beszélve: „Az t azonban még egy zenéhez nem értő is látta, hogy ebben a korban Bartók az egyetlen a nagy művészek közül, aki frontálisan szembefordult a dzsentri és dzsentroid Magyarországgal. Egyszerűen meg kellett érteni, mit jelentett Bartóknál a népiség. Jelentette — és erre épp a zene igen alkalmas terület volt — a »sirva vigad a magyar« népiességnek, a mindennapi zene területére kiterjedt álnépiességnek a szétzúzását. A tisztán látó demokraták ebben az időben már észrevették, hogy az élő magyar művészek közül Bartók a legszenvedélyesebb és legkonzekvensebb ebben.” Visszatérve József Attilához: Bartók tehát egy hamis társadalmi konszonancia mögött felfedezte a lényegét: a népet, amely kirekesztődött ebből a konszonanciából (amely ezért hamis). S a Bartók-életműnek ez az a tanulsága, amelyet Ilyés is a középpontba állít a 2. versszakban (12—31. sor) közvetlenül is kimondva, hogy Bartók zenéje a nép hangja, s

*... éppen ez a jaj kiált
mennyi hazugul szép éneken át —
a sorshoz, hogy harmóniát,
rendet, igazit, vagy belevész a világ;
belevész a világ, ha nem
a nép szólal újra — fölségesen!*

A 3. versszak (32—39. sor) most már közvetlenül Bartókot szólítja meg, s mintegy összefoglalja az eddigi gondolatsort. Itt utal közvetlenül Vörösmarty versére, megidézve annak nyitóképét, kifejezéseit s gondolatát. S itt kérdezi, állítást is kifejező formában: törvénytörő-e, hogy „e nép lelke mélyéből” született ez az egyetlen érvényű zene?! A versnek itt zárul az első nagyobb szerkezeti egysége. A gondolatmenet szigorúan következetes: disszonancia van e zenében s az emberi lélekben — de a nép rendet akar —, Bartók érti a népet.

A „hangzavar” kifejezésére számos költői eszköz alkalmas. Gondolhatjuk, első-sorban a hangok. A hangstatisztikai vizsgálat azonban érdekes eredményt ad. Az első versszak hanganyaga gyakorlatilag semmi lényeges eltérést nem mutat az irodalmi nyelvi átlagtól. Említést legfeljebb az érdemel, hogy a zárhangok aránya 35,15 százalék helyett 33 százalék, s ezzel szemben a réshangoké 21,96 százalék helyett 24,77 százalék. Ez még fokozódik a 2. versszakban, ahol 32,95 százalék a zárhang, 26,07 százalék a réshang. (A 3. versszakban fordított az eltérés.) Valószínűleg a zöngés és a zöngétlen réshangok nagyobb aránya is hozzájárul a disszonancia érzékeltetéséhez, főleg a nem zenei hangokat megidéző sorokban: „Földre hullt / pohár fölcattanó / szitok-szavát, fűrészfoga közé szorult / reszelő sikongató / jáját...”. A zaklatottság érzetét azonban elsősorban nem ilyen hanghatásokkal éri el Ilyés, hanem mindenekelőtt a sorok tördelésével. Ilyésre általában a nyugodt, tempós versépítkezés volt a jellemző ebben az időben. Ritkán használt áthajlást — enjambementot —, főleg éleset. A *Bartók*ban viszont a soroknak közel 26 százaléka élesen áthajló, az első szerkezeti egységben pedig 38 százalék! Ezzel a zaklatottsággal szorosan összefügg, hogy az 1—6. versszakban a kérdő és a felkiáltó mondatok

dominálnak. Az első két versszak egy kérdő és 9 felkiáltó mondatából ráadásul 6 a sor belsejében végződik.

„Zenei” szerkesztési elemeket is alkalmaz a vers: az idézést és az ismétlést. Az ellenvélemény is csak idézés formájában van jelen. *Nekik* az a véleményük, hogy Bartók zenéje „hangzavar”, hogy „agresszív”, s *nekik* a nép is csak „nép”. Ezzel a véleményidézési technikával is nyilvánvalóvá teszi Illyés, hogy Bartók és a nép elválaszthatatlan egymástól. Az ismétlések — például a többször visszatérő „hangzavar” — nyomatékosító, figyelemfelhívó szerepe nyilvánvaló.

A vers második gondolati köre, második „tétele” (40—79. sor) szorosan az elsőre épül. A 4. versszak az egyéntől a hazán át az emberiségig táguló körben mutatja be ismét, hogy baj van. Zene és társadalom alapvető kapcsolatát, a zene valódi társadalmi szerepét fogalmazza meg, az életigenlő mégis-morált állítva a középpontba. Az életigenléshez, a disszonancia megszüntetéséhez azonban a bajjal szembe kell nézni (5. versszak, 52—60. sor). „Mert növeli, ki elfödi a bajt.” Bartók szembenézett a bajjal, s ezzel segít, hirdeti az ismét a művészt megszólító 6. versszak (61—70. sor), amely lezárja a szerkezet második egységét. Ez a középső rész jóval higgadtabb, meditatívabb építkezésű, mint az első. Az indulatok magas hőfoka nem csökken, de most már egyértelműen e zene diadalmas valóságtükröző funkciójáról van szó. A megtalált művészi igazság aforizmaszerű — részben szállóigévé is vált — tömör kijelentésekben summázza a legfőbb gondolatokat.

Szünet helyett egy közvetlenül átvezető gondolat (7. versszak, 71—79. sor) köti az eddigiekhez a 3. szerkezeti egységet: „ki szépen kimondja a rettenetet, azzal föl is oldja”. A disszonancia-konzonancia művészi megjelenítésének kérdését ez a tétel érvényesen megfogalmazza, de a költő úgy véli, még mindig nem mondott eleget a társadalom disszonanciájáról. Eddig analógiás kapcsolatot teremtett Bartók kora és az ötvenes évek első fele között, most a nagyobb történelmi korszak azonos jegyeit emeli ki, s az egész huszadik század disszonanciájáról beszél: „Mert olyano-kat éltünk meg, amire ma sincs ige.” (8. versszak, 80—81. sor). Ezt bontja ki a következőkben (9. versszak, 82—88. sor) a képzőművészet kortárs zsenijére, Picas-sóra, az ő „formazavarára” utalva, s ezzel még általánosabbá téve a disszonanciának a művészetben való szükségszerű megjelenését. Egyúttal ismét fel is oldja e disszo-nanciát, amikor ezt követően a zene szabadító hatásáról beszél (10. versszak, 89—102. sor). A rapszodikus indítású, majd meditálónak szelidülő óda itt himnikussá alakul át, szerkezetileg is fontos — és pontos — helyen idézve meg ezzel Bartók nagy szimfonikus műveinek életigenlő tételeit.

A lezárás ismét — harmadszor is — megszólítja Bartókot (11. versszak, 103—112. sor), s mintegy összegzi megegyezően a vers fő témáit, gondolatait. A harmadik „tétel” a következő táguló gondolatmenetet követi tehát: Sok és rettenetes volt a baj a huszadik században — a zene emberi jövőt ígér —, Bartók elemzi (tükrözi) a valóságot, s ezzel a gyógyulást, az emberi jövőt segíti diadalra.

A huszadik századi disszonancia kifejezése stiláris szempontból az irodalomban jóval problematikusabb, mint a zenében vagy a képzőművészetben, s ez nyilván e művészetek egynemű közegének eltérő jellegével függ össze. Az irodalmi — a lírai — nyelv jóval kevésbé tűr meg olyan radikális formaújitásokat, mint a láthatóság, a hallhatóság. Illyés ezért az irodalmi stílus avantgardizmusát elveti — azzal, hogy kísérletet sem tesz itt az alkalmazására —, Picasso, Bartók avantgardját viszont elfogadja. Értük — Bartókért — olyan romantikus stílusesszűközökkel száll síkra, amelyek alkalmasak arra, hogy kifejezzék Bartók zenéjének dialektikáját nemcsak a társadalmi valóság tükrözésének, hanem a zene sajátos belső fejlődésének szintjén is. Illyés ugyanis nyilván tudta, hogy Bartóknak milyen meghatározó volt a viszony a Liszt zenéjéhez. Így az a tény, hogy a *Bartók* Vörösmarty versének szabad parafrázisa, Bartóknak az egyetemes — és egyúttal magyar — műzenei hagyomány-hoz való elszakíthatatlan kötődéséről is beszél. Bartók huszadik századi „roman-tikussága”, Liszt Ferenc romantikus zenéje, Vörösmarty romantikus verse és Illyés

romantikus stíluseszközökkel élő verse között tehát közvetlen és sokszoros a kapcsolat.

E vers romantikus stílusát elsősorban szókinccse bizonyítja. Bár pontosan lehetetlen megállapítani, hogy mely szó eleve romantikus (és reformkori!), melyik inkább csak választékos, s melyik lesz csak a szövegösszefüggésben romantikussá —, mégis feltűnő, hogy az elvont és a konkrét fogalmak, s a jelzők között mennyi az ilyen. Csak példaként idézve: zeneterem, zord igaz, e nép lelke mélyéből, emberi faj, küzd az ész, erény, bűn, im a vég, nagy lélek, ígért üdv, bányamély ős heve, üdvös ír, szív-némaság stb.

Illyés e verse bizonyos mértékig stílusimitáció tehát, de nemcsak az. A tárgyias-leíró verstípus a huszadik század derekán — ha erősen kötődik a hagyományhoz, mint Illyésnél is —, már önmagában is kaphat bizonyos romantikus jelleget.

A stíláriis romantikának van azonban egy tartalmi következménye is. A vers — és Illyés — népszemléletére gondolok. Itt eleven vannak romantikus elemek. Illyés világában polárisan hol kioltva, hol erősítve egymást: egy idealizált és egy tragikus kép él egymás mellett. Illyés igenli a múlt századi Petőfi-féle harmonikus perspektívát, ugyanakkor Vörösmarty tragikus kétségei sem idegenek tőle. A felszabadulás után az idealizált népszemléletet erősítette fel magában, s ez egybevágott az 1945 utáni fejlődéssel. A személyi kultusz kora azonban megtörte az idealizált kép perspektíváját, s Illyés ezt kéri számon a Bartók-versben. S itt csak a kor problémájával azonosul teljesen, s nem Bartók — vagy József Attila — népszemléletével, mert az övékétől minden fajta idealizálás távol áll. Ám a különbséget Illyés is érzi, tudja. Bizonyosság erre a Kodály Zoltán 80. születésnapján (1962) felolvasott verse: *Bevezetés egy Kodály-hangversenyhez*, amely szintén pontosan ki tudja fejezni a Kodály-zene jellegét, népszemléletének jellegét is.

Igaza volt Czine Mihálynak, az elkoptatottnak vélt fogalom, a hazafias vers támadt életre — s milyen elevenre! — a *Bartók*ban. A gényusz ars poeticájához szellemében — tehát lényegét illetően — hű, azzal azonosul Illyés Gyula is, amikor egy egész korszak lényegi ellentmondásait fogalmazza meg úgy, hogy a személyes és az egyetemes, a nemzeti és az internacionalista múltat, jelent és jövőt egyberántó dialektikus szemlélete érvényesüljön.

Bartók zenéjének felszabadító hatásáról a zenetörténész is szinte költői szárnnyalással tud csak beszélni. Kroó György már idézett tanulmányában (*A magyar zeneszerzés 25 éve*) így beszél az ötvenes évek második felében tapasztalt Bartók-hatásról: „Bartók arra tanítja meg a magyar muzsikust, hogy a művészet nem csupán játék és nem csupán szolgálat, hanem az élet legnagyobb kérdéseinek megfogalmazása, újrafogalmazása és kimondása. Bartók általános stíláriis erjedést indít el, felolvasztja a jeget, és saját műveivel Sztravinszkijra és Schönbergre is felhívja a figyelmet. Kitérít a horizontot és perspektívát ad: visszafelé és előre. Most már van hely, fel lehet állni, körül lehet nézni, el lehet indulni!”