

## A PRÓZA SZABADSÁGHARCA?

Az utóbbi másfél-két évtized szakirodalmában élesebb megvilágításba kerültek a magyar próza alapvető kérdései. Novella-antológiák egész sorozata, mindenekelőtt a műfajt kitűnően ismerő Illés Endre válogatásában megjelent *Magyar elbeszélők* (1961), majd évente az új terméskből válogató *Körkép*-antológiák jó alkalmat biztosítottak általában a magyar próza és azon belül a XX. századi novella irodalomtörténeti áttekintésére, jellegének meghatározására. Maguk a gyűjtemények inkább csak értékminőség szerint válogatnak. A *Magyar elbeszélők* ugyan „a magyar novellát kívánja bemutatni – a szigorú műfajt, mely megállapít s rögtön ítélkezik”, e meghatározás jellegű megnevezés után azonban szélesre tárja a kapukat, vagyis visszavonja jellemzését, amikor a Gyulai Páltól elítélt, „zsemlyének” bélyegzett tárca-elbeszélést programatikusan feladva, „a műfaj teljes színskálájára” épít, bemutatja „a kisregényt, a beszélyt (természetesen Gyulai megfricskázott beszélykékét is), az életképet, a rajzot, a vázlatot, a karcolatot, sőt egy-egy dialógus-részletet, az adomát s még a mai, ironikus tanítómesét is”.

Az Illés Endre-féle gyűjtemény indítja el Bori Imre gondolatait „a próza szabadságharca” irányába, szembenezésre készíti „a vers ellenforradalmával”; azzal a hagyományos felfogással vitatkozik az újvidéki *Híd* hasábjain (1962. 7–8. sz.), amely szerint „a magyar a líra népe”, s amely a prózát a magyar irodalomban szinte másodrendű műfajjá degradálta. Az évszázadokon át eluralkodó szóbeliségben keresi a magyarázatot, ez volt az akadálya a gondolatosság, a szubjektivitás, a lélektaniség érvényesülésének. Közismert megnevezéssel, „a magyar novellairodalom egész történetén végighúzódnó anekdota jelleget” bírálja, ebben látja a központi problémát: „az anekdotázó előadásmód s az artisztikusabb, tartalmasabb, európaibb szintű szemlélet, írói magatartás küzdelmének is felfoghatjuk ezt a történetet”. Bori fő kifogása az anekdotikus novellával szemben, hogy az „még mindig a mesélés stádiumában van, fél lábbal a szóbeliségben még”, s így „a felszín, a tett látható benne, de nem a lélek is, a szellem, a gondolat”. A klasszikus novella-meghatározáshoz közel áll az az anekdota-kép, amelyet visszautasít: „Az anekdota lényege: a mese, a történet minél érdekesebb előadása, szinte egy lélegzetvételnyi idő alatt, amíg a hőst megforgathatja az olvasó (értsd: hallgató) előtt, s várhatja a csattanóra készített történet hatását – legtöbbször a kacagását (gondoljunk a vígnovella nagy számára!) vagy az édesbús merengését.”

Bori Imre irodalomtörténeti sarkítása kétségtelenül tartalmaz igazságtalanságokat, abban például, hogy az emlékiratban is az elemző próza kifejlődésének gátját látja (a tanulmány belső ellentmondása ez, amint erre első bírálója, Ilia Mihály rámutatott); „a

vers ellenforradalma” okán vívott „szabadságharc” a próza oldalán valóban már-már az anekdota ellen folytatott irtóhadjárat fogalmát is kimeríti, fontos esztétikai (és nem csak társadalmi!) értékeket tagad ki az irodalomtörténeti múltból. Közel két évtized távlatából mégsem érthetünk egyet Ilia Mihály éles hangú polemikus cikkével (*Tiszatáj*, 1962. 9. sz.), amely a korabeli hivatalos magyar irodalomtudomány nevében utasítja el Bori elméletét, sőt rész-megállapításait is. Bori ugyanis Újvidékről nem csupán irodalompolitikai, hanem irodalomtörténeti szempontból is meggondolandó jelenségekre figyelmeztetett – többé vagy kevésbé vitatható terminológiában. Nem értékítéleteire kell itt elsősorban figyelni, hanem a jellemzésekre – és a XIX–XX. századi magyar próza bizonyos, sokáig háttérbe szorult eredményeinek, törekvéseinek hangsúlyozására; hiszen arról is olvasunk ebben a tanulmányban, hogy „a XIX. századra különösen jellemző a költők meg-megújuló kísérlete a próza, különösen pedig az elbeszélés területén. S nem kontár módon teszik ezt: a magyar elbeszélési irodalom legjava éppen az ő tolluk alól kerül ki, nemcsak formásak ezek az írások, de a magyar elbeszélés fejlődését vívók is!” Erről a „másik ágról”, az elemzés, illetve a képzelet játékaik felé törő novelláról Kölcsey és Kármán után Vörösmarty mesenovellái hoznak hírt, a folytatásra azonban szinte a XX. századig várni kell. „A köztudatból is kiszorította nevüket az anekdota-ár, amely Jókainál és Mikszáthnál tetőzött, emezek elejtett tollát pedig a századvégen egy Gozdsu Elek és Ambrus Zoltán, majd Cholnoky Viktor, Krúdy Gyula, Csáth Géza, általában a Nyugat körének másodvonalbeli alkotói, azután Kosztolányi, Babits, talán Nagy Lajos, a két háború között pedig egy Gelléri Andor Endre veszi fel, hogy neveikkel is illusztráljuk mondandónkat. [...] Ezeket s a velük rokon hajlamú írókat nem a felszín érdekelte s nem az idill.” A szövegezés nem mentes ugyan az ellentmondásoktól (például: a *Nyugat* „másodvonalbeli alkotói” közé még egy „általában” és „azután” címen sem sorolható be Krúdy, Kosztolányi, Babits – nem is szólva arról, hogy előzetesen a novellista Adyra is utalt!), s bizonyára méltánytalanul hallgatja el Móricz Zsigmond életművét; azzal azonban, hogy e „másik ág” jelenlétét és súlyát hangoztatja, a magyar irodalomtörténetírást és kritikát állásfoglalásra készíti, behatóbb elemzésre ösztönzi.

Ennek első jele Diószegi András tanulmánya; Bori Imre érveivel szembenézve, az anekdotizmus történelmi szerepének védelmezése közben a *Klasszikus novella – mai novella* (1963) természetrajzáról lényegeset tud mondani, sőt rendszerezési kísérlete is figyelemre méltó. Abban a hatalmas anyagban, amelyben Szinyeyi Ferenc pozitivisták összegezése óta senki sem próbált meg hasonló átfogó igénnyel határokat megvonni, kategóriákat felállítani, Diószegi három vonulatot különböztet meg: az anekdotikus hagyományt, az analitikus novellát és a századfordulón, pontosabban a kilencvenes évek novelláiban jelentkező drámaiságot (amely „a *lélektani novellát*, ezt a hagyományosan 19. századi műfajt” gyökeresen átalakítja). Vagyis Diószegi András elfogadja a Bori jellemezte két ág elkülönítését, ezt egészíti ki a fentebb jelzett harmadik ággal. Meg is magyarázza Bori Imre koncepcióját, illetve e harmadik ág hiányát a tanulmányban: „az ő [Bori] egész szemlélete a novella 19. századi felfogására épül, amely a novella klasszikus alapformáját, az anekdotát, illetőleg ennek fantasztikus vagy analitikus ellenképletét ismeri el. Akár mennyire meglepően is hangzik, Bori szemléletének megalapozója a Gyulai-iskola – a magyar próza századvégi rendhagyó fejlődésének leghevesebb s legtudatosabb ellenzője. Greguss Ágost már 1889-ben »irodalmi törvényszéket« tart az újságok hasábjain jelentkező új prózai műfaj, a tárcanovella felett. Gyulai pedig, aki a maga novelláival egykor az

összekötő kapocs volt az analitikus Kemény és az új nemzedék között, következetes »kétfrontos« harcot vív cikkeiben s akadémiai beszédeiben. Egyrészt görcsösen hadakozik az anekdotikus-romantikus Jókai és Mikszáth ellen; másrészt a valóságnak az ellen a számára mindinkább elfogadhatatlan szemlélete s kifejezőmódja ellen, amely a tárca-novellisták: Bródy, Ambrus, Tömörkény, Gárdonyi, Pap Dániel, Kóbor, Thury írásaiban jelentkezik.”

Valóban feltűnő önellentmondás, hogy miközben név szerint is elismeri a századforduló novellistáit, Bori a műfaji jellemzésben figyelmen kívül hagyja e művek tanulmányát. Ám Diószegi sem következetes a műfaji sajátosságok tudatosításában. „Az analitikus író – mondja Diószegi – az elvileg egyértelmű, határozottan körvonalazható, adott viszonylatok között statikus szociális és pszichikai tények elemzése útján közelíti a valóság lényegét. A századvég novellistája képtelen a határozott körvonalazásra, az egyértelmű megvilágításra, hiszen alapvető élménye a valóság ellentmondásossága és változékonysága. Módszerét is ez a dinamizmus alakítja ki: a valóságot összeütközéseiben és hirtelen-váratlan fordulataiban ragadja meg.” Ha e jellemzés – s benne „a határozott körvonalazásra” való képtelenség – pontos, akkor nem lehet csak egyértelműen drámai novelláról beszélni, említést sem téve (itt) a lírai jellegről. Márpedig a századforduló novellisztikája számtalan példáját adja a líraiságnak. Ez az egyoldalúság Diószeginél abból következik, hogy végig az anekdota pozitív szerepének kidomborítására koncentrált, összekapcsolva e tételt a társadalmi funkcióval, a magyar novella „földrengésjelző” szerepével. Így aztán Vörösmarty nyilvánvalóan lírai elemekkel átszőtt mesenovelláiban és Petőfi sajátosan lírai elbeszéléseiben egyaránt az „ironizált anekdotát” emeli ki, ennek folytatását látja Jókai „mesés álomvilágában” és Mikszáthnál is, majd új formában – Krúdyban: „Az egész mikszáthi anekdotizmus értékelése nem lehet teljes, ha nem ismerjük fel, hogy Mikszáth, az anekdotizmus reprezentánsa egyszersmind ennek a »másik ágnak« is fontos állomása, az összekötő láncszem Krúdy és az egész szecesszió – neoromantika – felé. A félszázaddal korábban elmulaszott »gogoli pillanat« Mikszáthban valósult meg. [. . .] Cholnoky, Krúdy művészetében a fantázia nem semmisíti meg a valóságot s annak művészi megjelenését: az anekdotát. Ellenkezőleg: kitágítja határait, s új területeket hódít meg a számára. Az Ezeregyéj világának meghódítása Vörösmarty nyomán Krúdyban, a *Szindbád*-novellák fabulázó modernségében teljesedik ki. S a fantázia teszi egyszersmind mélyebbé az ironiát is, a valóság líraian romantikus tagadását. Az eredmény: külső effektusaiban – zeneiségében, asszociatív képeiben, álomvilágában, ködalakjaiban – valóban a modern, prousti és karkai prózához nagyon közel álló elbeszélőművészet.” Ebben a jellemzésben tehát a líraiság – még Krúdy esetében is! – az anekdota mögé szorul; nincs mit csodálkoznunk tehát, hogy Móríc Zsigmond novelláiban csak a „lírai fölszín”-t látja a líraiságból, amely „mögött ott találni a móríci novella rugalmas, erős vázát: a csattanós drámai szerkezetet. [. . .] Ezzel a drámaisággal nő bele Móríc a világirodalomba is.” Vers és próza határainak ledöntését majd csak az expresszionizmus indulatának tulajdonítja (többek közt Kassáknál, Kodolányinál), s részben a szürrealizmusnak tudja be a „metafizikai szféra” előtérbe kerülését – Kosztolányi és Babits mellett – a „tündéres realizmus” képviselőinél, Gelléri Andor Endrénél (akire Kosztolányi e kifejezést alkotta), Tamási Áronnál, Pap Károlynál, Radnótinál (rájuk is kiterjesztve a fogalmat).

Egyébként maga Diószegi, pár évvel korábban (1960), minden előző és későbbi véleménynél kategorikusabban tör lándzsát a magyar novella lírai jellege mellett – irodalmunk történetének egészére kiterjesztve a jelenséget: „A magyar novellának ez a külön jellege, sőt *jelleme* rávall egész irodalmunkra, arra, hogy benne a lírai véna a legerősebb, a leglüktetőbb. A magyar novellát is – megkülönböztetve a világirodalom számos más novella-zsánerétől – valami sajátos, különlegesen sokszínű, gazdag egyéniségekben burjánzó, de mégis egy közös töről fakadt *líraiság* fűti át.” E líraiság történelmi okát a magyar élet megoldatlan problémáiban (felemás társadalmiság, államiság, népiség) keresi. „Nem csoda hát, ha a prózában is – nemcsak a versben – az élet, a valóság legközvetlenebbül, legtermészetesebben egyéni, lírai szemszögből fogható át. Ennek a sok-sok különböző fajta lírai megközelítési módnak az eredménye, formába öltözött kifejezése: a huszadik század magyar novellája.”

A századvég, a szecesszió iránt megnövekedett érdeklődés szükségszerűen állítja előtérbe a különböző novella-formákat, nem utolsósorban a lírai és a lírai-drámai novella változatait. Diószegi András, mint láttuk, többször is beleütközik e jelenség-csoportba; a legtöbb bizonyító anyagot talán *Turgenyev magyar követői* (1961) című tanulmányában vonultatja fel, a lírai alkatú Petelei István, Gozdsu Elek, Thury Zoltán és nem utolsósorban Krúdy műveit szembesítve Turgenyev prózájával. De ugyancsak általánosabb érvényű következtetésekhez vezet az egyes szerzők újraolvasása, életművének újraértékelése is. A példák végtelenül sorakoztathatók. Csak néhányat idézünk, a legjellemzőbbek közül. Czine Mihály figyel meg Bródy Sándornál: „Az érett Bródy már egyre kevesebbet ad a mese szabályosságára, s keveset a csattanós mesére. A lélek homályosabb, ismeretlenebb tájai felé tapogatózik, melyeknek nincsenek feltétlenül novellisztikusan érdekes csattanói, melyekben fontosabb a hangulat, mint a mese, s amelyeket nem lehet megközelíteni pusztán »objektív témalátással«, csak erős líraisággal. Már Mikszáth írásaiban is egyre erősödött a szubjektum eláradása, Bródy stílusának, szemléletének azonban szinte alapjává válik, s alakjaiban sokkal inkább megfesti saját önarcképét is. Ez az erős beleélés, szubjektivizmus adja művészetének hőfokát.” Németh G. Béla a *Rembrandt eladja holttestét* című novellán konkretizálja, mit jelent az öreg Bródy – és közvetlenül ez az írás – „a műfaj történeti változása tekintetében”; az anekdotai és drámai novella egybeolvását, a tragikomikus ábrázolást és a jelképiséget emeli ki, negyedik jegyként pedig a személyességet tartja fontos, a korszakra jellemző új vonásnak. („De nemcsak a jelképiség által gazdagodott a századforduló realizmusa, hanem vele szorosan egybekötve egy újfajta naturalisztikus *személyességgel*, szubjektivitással is. Bródy novellájában telítetten van jelen ez az új személyesség”).

Cholnoky Viktor mostoha sorsú, a mai értelmezés szerint Kafaéval rokon életműve ad alkalmat Bori Imrének arra, hogy egy novellarészlethez fűzve kimondja: „A közvetlen tapasztalatok körén túl ennek a reflexiónak [„a kicsiny ember”, a második én a nagy emberből csak a líra révén jöhet elő] van még egy nagy, és századunk művészetére érvényes általános igazsága is, az ti., hogy a XX. század művészetének alapvetően lírai a vilásképe – nem függetlenül attól a tényről, hogy világunk megosztott, s így ellenáll az ún. realista szemléletnek is. A magyar esztétikai gondolkodásnak is jelentős villanása ez a gondolat...” Szini Gyula művészetének méltatója, Vargha Kálmán nem megy ilyen messze az általánosításban; igaz, tárgya is más, de az esztétikai megközelítés módja is, hiszen Vargha épp a fantasztikum kiiktatását méltányolja, az így születő líraiságot

értékeli. Szini Gyula „novellatermő ihletében minden bizonnyal az a törekvés munkált a legerősebben, hogy a modern ember meseéhségét kielégítse. Jó érzékkel elhagyja a mese műfajából a valóságot felforgató, merészebben fantasztikus elemeket, és egyrészt a gyerekkorból, másrészt a történelmi múltból keres olyan témákat, amelyeket a maga művészi stilizáló erejével meseszerű lírává tud átformálni és megragyogtatni. Mert a meseszerű feldolgozás nem cél volt nála, hanem eszköz arra, hogy sajátos lírai remekléseit elővarázsolhassa.” Adyt is tanúnak hívja, aki a novellista Szinit az igazi lírikusok közé számította, ám nem idézi Ady cikkéből a leglényegesebb kitétel, amely szerint „ez a szőke be-álmodozó, gyávának látszó Szini Gyula olyat ütött a magyar anekdota-novellára és irodalomra, amelyet még műfajortodoxia nem kapott. Nem, nem, a Lelki kalandok nem is kalandok, nem is elutazások kis vagy nagy emlékek postakocsiján: ezek ős-új formájú, de merőben új kelésű versek.”

Csáth Gézát, „a legmerészebb ihletőt”, aki egyrészt „szigorúan az anyagra esküdött”, másrészt „mindennél jobban ismerte a homályt”, Illés Endre világirodalmi párhuzamba állítja; Rimbaud-t (élete) és Baudelaire-t (életműve okán) említi, de közvetlen látásmódbeli és műfaji rokonságot is felvillant: „A kegyetlen, szorongató valóságot, mely forrponjtján törvényszerűen átcsap az ellentétes halmazállapotba, a megfoghatatlanba, s látomásba, az anyagtalanságra: a kettősséget talán csak három írónak sikerült megvalósítania századunkban s a megelőző tizenkilencedikben: az időben és térben egymástól oly távol élő Barbey d'Aurevillynak a *Les Diaboliques*-ban és Franz Kafkának jóformán minden írásában. E két életmű összeszövésével és elképzelt keresztezésével jellemezhetjük talán lehibeábban Csáth Géza írásait. Ő az a harmadik, akinek sokszor a valószínűtlen is sikerült.” Érdemes felfigyelni itt arra az összehangzásra, amely az oly különböző alkatú és szemléletű esztéták, irodalomtörténészek, esszéisták (Diószegi–Bori–Illés Endre) fogalmazásában líraiság (vagy legalábbis a „tisza” epika felbontása) és „kegyetlen, szorongató valóság” kapcsolatát világítja meg.

A legtöbb konkrét példát és irodalomtörténetileg, illetve műfajelméletileg általánosítható tanulságot persze a Krúdy-irodalomban találhatjuk. A hatalmas új anyagból egy esszé és egy tanulmány néhány megállapítását ragadjuk ki. Feja Géza *Krúdy, a lángelme* című írásában nagy teret szentel a novelláknak, köztük az *Aranykéz utcai napok* kötetnek; itt olvassuk: „novellájában éjszaka vadludak szállanak a Duna felett, és panaszos kiáltásukat fordítja emberi nyelvre, vagy kiáltásuk ad hírt az emberi sorsról? Ki tudja, hiszen életérzésében egyre azonosabbá válik ember és világ. A történet különben inkább elégia, mint novella, az aranykézutcai szép napokban érett aszúvá Krúdy lírája. És megjelenik a később annyira jellemzővé váló mondat-óriás; az egyik pontosan harminckét sor.” Ugyancsak ember és világ újfajta viszonyáról írja (az *N. N. egy szerelemgyerek* kapcsán): „A tücsökzene feloldja a tárgyak és a néma dolgok lelkét, megismerjük a falusi kamra, a régi falak s tetők, az elhagyott szélmalom költészetét csakúgy, mint az évszakokét, a téli hajnalét, sőt a börtönét. Mindennek és mindenkinek van »tücske«, az ifjúságnak és az öregségnek, az útonjárónak s a rabnak —, Krúdy ebben a könyvében megteremtette az ember és a világ egymásba békülését, zenei harmóniáját.” Bori Imre — ellentétben Féjával is — a Szindbád-történetekben nem az önéletrajziséget tartja a leglényegesebbnek, hanem az alakmász problémáját; ezt magyarázva pedig korántsem a harmónia felé mutat. Bori ezúttal is egyetemesebb következtetésekhez jut: „Az alakmász a Szindbád-novellák legszembevetőbb jelensége, ám igazi fontosságát csak részben kapja meg magukban a novellákban,

hiszen bennük Krúdy csak az első lépéseket tette meg a művészi ábrázolás és világértelmezés útjára lépve: igazán jelentőssé a magyar próza és líra kontextusában válik. Az alakmás, az emberi létezés művészi megragadása »modern« lehetőségeinek egyike éppen a tízes évek elején jelenik meg a magyar irodalomban, és a XIX. század utolsó évtizedeinek kétkeltű hőseit váltják fel itt az alakmásos hősök, a polgári létezés »tudathasadásának« mintegy művészi tükréeként. Az első Szindbád-könyv ugyanis nem kivétel itt, hanem egy törvényszerűség meglétének egyik bizonyítéka, azzal is többek között, hogy nem a tipikusan epikus, hanem a jellegzetesen lírai jellegű alteregót képviseli: közelebbi rokona Ady Endre Margitájának, mint Babits Mihály Gólyakalifája Tábornok Elemérjének, és csak részben önarckép-alteregő is [...] Célravezetőbb tehát a Szindbádban jelentkező alakmásigényt alkotói problémaként értelmezni, és összefüggésben látni a Krúdy-művekben oly feltűnő »történet-hiánnyal«, amelyet a tízes években az anekdota sem tudott pótolni már. Arról a felismerésről van szó, amelyet az egyenes ábrázolás lehetetlenségének kell neveznünk, s melyet Krúdy a kortárs magyar írók közül talán a legintenzívebben élt át a kor nagy író-kísérletezőivel egy időben. A Szindbád-novellákban találjuk először beszédesebb nyomát annak a feladatnak, hogy lényegében nem azt kell az írónak megírnia, hogy mi történt, hanem azt, hogy nem történik semmi, és mindazt, ami az epikum XIX. századi követelménye, át kell értelmezni. Az epikus esemény Krúdy művészetében válik immár valóban *lelki szenzációvá* . . .” (Krúdy Gyula „nagy évtizede”, 1974.)

Részben hasonló problémákat vetnek fel Kosztolányi Esti-novellái. Kiss Ferenc ugyan csak alkotáslélektani magyarázatot talál rájuk, noha az értelmezés általánosításában nem megy olyan messze (szociológiailag), mint Bori Imre a Szindbád-elemzésben. A költő öntanúsító szándékát s az önéletrajziséget szorosabban összetartozónak itéli. Az Esti-novellákkal Kosztolányi „felszabadíthatta magában a veszteglésre kárhoztatott kisgyermeket, méghozzá úgy, hogy az érett férfi csalódásokon, vereségeken és sikereken nevelt tudását sem kellett elnyomnia. Ellenkezőleg, éppen Esti ártatlan szertelensége jóvoltából, a törvényen kívüli fesztelenségével élhet velük, tágas szerephez juttatva így a folyton szomjas reflexív hajlamokat s a parádézásra, játékra vágyó szellemességet, a humort is.” De Kiss Ferenc elemzéséből is kitűnik, hogy a klasszikus novella epikai törvényeit maguk az „epikusok” is, tehát belülről bontják: „a poézisnek és az emberi jelentőségnek az Esti-novellában a személyiség osztatlan jelenlétét biztosító masszívabb élménytömbök az elsőrendű biztosítékai. Vagyis, az írói szándék ott teremt többtűt, gazdag művet, ahol az élet elhatározó jelentőségű élmény-anyagán küzdi át magát, ahol a költő valóságos életének egy darabját kell alakítani, vagy ahol kifejező jelképre találnak a költői jellem legfőbb érdekei. Egyszóval: ahol a költő bőrre megy a játék.”

Az „élménytömbök” egyértelműbben érzéstömböknek értelmezhetők Ady novelláiban. Varga József írta le ezekről a fél évszázadon át mostohán kezelt novellákról: „Olyan nagy, egész életében ki nem apadó lírai érzés-tömböknek, mint az *Ősz*, a *Halál*, a *Köd*, a *Titok* – egyszóval különösen Én- és Magány-költészetének találjuk itt a kulcsát.” Az Ady-novellák újrafelfedezését (felfedezését!) azonban Bustya Endrének köszönhetjük és őtöle származik az első behatóbb elemzés is; nemcsak az életrajz (az Ady-élet), hanem a versek alapos ismerőjeként, hitele van szavainak: „Ugyanaz a darabos, sohasem sima, inverziókkal telt, hörgő, dadogó, bujkáló, ismétléses, ellentéteken keresztül kapcsoló súlyos folyondár a mondat novelláiban is, mint a verseiben. [...] Novellái annyira félúton

tartanak a vers felé, hogy sajátos »prózaiprozódiaíró« lehet beszélni. [...] számos novellája csakis így jellemezhető: énekel. Valójában éneklés az, amikor a prózába kényszerült anyagból – amely éppen úgy verssé is lehetett volna – az egész mese tárgyára, mondanivalójára, hangulatára jellemző szöveget nem akarja elveszíteni s egyre ismétli, viszi tova prózája ritmusán, egészen végig. [...] Töretlenül érezzük mindvégig a kompozíció jóleső ritmusát.” Az Ady-novellák újabb, kategorizáló áttekintésében Czére Antal lírikus novelláról, a lírai realizmus novelláiról, impresszionista-szimbolista karakterű elbeszélésekről, a századelő neoromantikájának motívumairól és pszichologizáló törekvésekről beszél – valamennyi érintkezik a líraiság jelenségével. Használhatóbb, kifejtésre érdemesebb az a megjegyzése, amely Ady novellisztikáját jelentős hídnak, kapocsnak minősíti a móríci realizmus és Krúdy lírikus prózája között.

E korántsem töretlenül és ellentmondásmentesen érvényesült – több mint egy évtizeden át részben háttérbe szorult vagy éppen elhallgatott – hagyomány talaján vagy attól függetlenül új jelenségek hatására az ötvenes-hatvanas években a magyar próza új hulláma tűnt fel. E szakasz kritikusai különböző mozzanatokat emelnek ki a friss termésből s az örökségből, melynek továbbvitelére a most jelentkező nemzedék írói vállalkoznak. Béládi Miklós például (1964) – Tamási megszépítő költőiségével és magatartási példát adó mesemondásával szemben – azt hangsúlyozza, hogy „A XX. századi irodalom egyre több ösztönzést és ismeretanyagot merített a határos területek eredményeiből: az elbeszélésbe is fölszívódott a filozófia és a lélektan gondolatisága, kísérletező hajlama; friss ingert hozott a dokumentum és riport nyers valóság szemlélete; új lehetőségeket nyújtott a képekben beszélő film-eljárás.” B. Nagy László (1964), Sánta Ferencék, Juhászék nemzedékének legsúlyosabb kritikusegyénisége egyértelműen a líraiságban véli megtalálni a magyar próza új hullámának jellegzetességét – összhangban a Simon István, Nagy László, Juhász Ferenc indította költészeti megújulással. „A korábbi évek prózaeszményével ellentétben nem »ábrázoló« irodalom ez, hanem küzdő, aktivista; alakjai harcra küldött vagy bujdosásra kényszerült harcosok, csapdába esettek, titokkutatók. Az író nem »megfigyelte«, hanem magából hasította ki őket. Az identifikáció, az azonosulás mindennél fontosabb földattá válik előttük. És ott dolgozik a liricizmus gyakori kísérője-gerjesztője, olykor »szirénhangja«: a nosztalgia is.” Sántát, Moldovát, Fejest emeli ki (ide sorolja a tartózkodóbb Kamondyt és a drámai hangú Szabó Istvánt is), de hozzáteszi: „A költői hangoltság nem az életkor, hanem az idő bélyege.” Ugyanezen a nyomon jár – szintén egy *Körkép*-antológiát olvasva – Szabó B. István; noha az említett novellistákat prózaiprozókusoknak nevezi, mégis úgy látja, „napjaink novellisztikája lazítja azokat a kapcsolatokat, amelyek a nem-történeti vizsgálódás és a jövőbe tekintés ágán a lírával rokoníthatók. Pedig a novella a mély líraiságot nemigen nélkülözheti. Még a harcos, rideg, szigorú (manapság feltűnően hiányzó) tárcanovella, vagy a látszatra szenttelen objektivitással, kimérten, pontosan »csak megmutató« szociografikus elbeszélés is líraiságon alapul. Kifejeződik ez a lírai látásmódban s szenvedélyben: mit tart az író egy kor valóságfolyamatából kiemelendőnek, akként, hogy az exponált eseményben, hősből – motívumból – a kor realitása tükröződjék. Ez a fajta líraiság hatja át a klasszikus magyar novellát. . .” Egy évvel később Tüskés Tibor, az 1967-es *Körkép* elbeszéléseiben, a műfaji határok oldódására, a forma tágulására figyel fel. Ugyancsak a hetedik évtized közepén Bori a magyar próza reneszánszát, az európai hang megtalálását a szociográfiai forradalomnak, a tudatvilágig-jutásnak, az intellektualizmusnak tulajdonítja, ünnepli a

mese s még inkább az anekdota értelmében felfogott epika kiszorulását ebből az új prózából.

A legélesebb sarkításra Ungvári Tamás egyik esszéjében, Déry Tibor objektív prózájának méltatásában akadunk rá (1966); a szinte borzongató analitikus mondatok hidegségét az esszéista mint az igazi, vérbeli epika teljesítményét s a magyar világirodalmi szintű megújítását ünnepli (e jellemzésből persze egy-egy kitűnő Déry-novella is kilóg – gondoljunk csak a *Szerelemre* vagy a *Philemon és Baucisra*). Déryt jószerivel a teljes XX. századi magyar prózahagyománnyal szembesíti („A világ a mondanivalója, nem a lélek kínja”). Ha a minősítést egyértelmű értékítéletként nem is tudjuk elfogadni – nyilván nem Déry írói nagyságát akarjuk megkérdőjelezni! –, az Ungvári Tamás adta jellemzés meggondolkozgat. Legfeljebb, a klasszikus intelem szerint, megpróbáljuk fejéről a talpára állítani. . . Íme, Ungvári összefoglaló képlete e tárgy- és témakörben:

„A magyar irodalom huszadik századi prózája a stílusromantika jegyében fogant. Krúdy vagy Szomory nemcsak szélsőség, éppoly jellemző tünet, mint Tersánszky, Szabó Dezső vagy Tamási Áron. Ha merném, Móricz nevét is ideírnám, benne is a lírai indulat építette az *Erdély*, a *Rózsa Sándor* mondatait.

Ez az új próza ismeretlen területeket fedezett fel, fehér foltokat hódított meg. Elkészt, elárvult gyermekként jött, egy olyan irodalomban, ahol a regényt, még a tizenkilencedik század közepén is verses eposzsal próbálta pótolni a legnagyobb: Arany János.

S a prózában továbbra se a regény, hanem a novella uralkodott, ennek is az a különös formája, a lírai ihletű, mely oly könnyes-szépen valósult meg a *Hét krajcárban*.

Ismeretlen földrészek felfedezői, egy tömör műfajban: persze, hogy az egyedi kifejezést keresték, mikro-világukhoz az egyén lélegzetére szabott stílust. Mert versnovellákat írtak, ahogy Arany eposzregényt: a líra nemcsak úgy volt vezető műfaj, hogy a kor nagy konfliktusait kifejezte, hanem úgy is, hogy eszményeivel magához rántotta, szinte bekebelezte a prózát. Franciaországban sem volt a szép iránynak olyan becsülete, mint nálunk. Egy-egy költemény a Gelléri és a Pap Károly minden novellája, de az volt Kosztolányi, Karinthyé is.”

Az Ungvári-féle „diagnózis” ha tartalmaz is túlzásokat (például Kosztolányi novelláinak egyértelműen a líraiság körébe való utalását), fő megállapításaiban elfogadható; a kérdés csupán az, hogy e specifikumokkal valóban betegséget, fejlődési elmaradottságot diagnosztizál, vagy egy másfajta szervezet természetes állapotát rögzíti? Az „ismeretlen földrészek felfedezői” megnevezés egyértelmű pozitívumnak minősülhetne, ha nem bujkálna ott a sorok mögött a nyugat-európai irodalmakon nevelkedett ízlés, elvárás és viszonyítás, az analitikus próza és különösen a regény felsőbbrendűségének hite minden másfajta prózai kifejezéssel szemben. Ugyanakkor érdemes felfigyelni rá, hogy Déry újításában az „idegen ojtások” között elismeréssel említi Proustot és Káfkát – akiknek művein a klasszikus epika felbomlását s nem utolsósorban a líraiság térhódítását lehet (és szokás) szemléltetni. És akikkel nem egy magyar író, az Ungvári listájáról, rokonítható. . .

Ungváriéhoz hasonló nyomon jár Sükösd Mihály is, a Déry-elbeszélések értelmezésében (1967); az író honfoglalásnak szintén két változatát különbözteti meg a magyar epikában: a másodikat, a felszín alatti összefüggések feltárását képviseli Déry. „Az első a mindenkori próza-írás főtörvényéhez igazodott: új valóságot fedezett fel. Leginkább



Móricz és a népi írók műveiben – művei javában –, de Krúdynál, Tersánszkyknál, Tamási Áronnál is a XX. századi Magyarország és magyarországi létezés ismeretlen területei, néprétegei, közösségei és tudattartalmi tárultak fel. Antropológiai és szociológiai hódítás volt ez [. . .] Az információ volt a fontos, átadási módja majdnem egyre ment, a lineáris cselekmény-regény, a naturalista történet, az önéletrajzi dokumentum, a lírai riport, az ezeregyéjszakai mese, a folklór-mitológia egyként megtette. Az anyag beszélt; a táj, a földrajzi, néprajzi egység figuravilága, normái, szokásai, nyelve. A megszólalás műfaja másodlagos.” A Déry-novellisztika kétségtelen jelentőségének kidomborítása érdekében Sükösd alaposan elveti a sulykot, amikor másodlagosnak nevezi a tőle felsoroltak megszólalási módját, műfaját, s ezzel olyan életműveket mos össze, mint a Móricz, a Krúdyé vagy a Tamásié; és egyenlőségelet tesz a naturalista történet, a lírai riport, az ezeregyéjszakai mese, a folklór-mitológia közé. . . . Annak a nézetnek a tompítottabb megfogalmazásával találkozunk itt, amit angol nyelvű tanulmányában (1968) nyíltan kimond: történelmi fejlődésénél fogva a magyar irodalom elkötelezett irodalom, az ország legfontosabb kérdéseit vizsgálja, ugyanakkor megvan annak a veszélye, hogy lemarad a világirodalom fő áramaitól, s éppen nemzeti tartalmánál fogva provinciális irodalom lesz. Az a világirodalom-felfogás érvényesül itt, amelynek lényegi provincializmusára Illyés Gyula mutatott rá; nem abból indul ugyanis ki, hogyan funkcionál ez az irodalom a maga körében, hanem hogy milyen optikában mutatkozik – a mások igényei, elvárásai szerint. (Sükösd e tanulmányának konkrét kiemeléseivel – amelyben Móricz írói nagyságát is elismeri –, *A puszták népét* író Illyés, az *Iszonyt* adó Németh László vagy Déry Tibor világirodalmi rangjának méltatásával természetesen egyetértünk.)

A másik oldalon változatlanul megtaláljuk az anekdota védelmezőit. Diószegi András már idézett érvei mellett Illés Endre „különvéleményét” említhetjük mint közvetlen választ az újabb anekdota-ellenes kampányra. „A gyors jellemzés, a megbonthatatlan tömörség az igazi anekdota egyik alkati tulajdonsága” – állítja Illés (1968), s ezt egyaránt érti a hős- és korjellemezésre; nem idealizálja a műfajt, de méltányosságot kér: az anekdota „nem tükör, csak tükörcserép. Nem helyettesítheti a regényt, a drámát, a verset, a tanulmányt – de élénkítheti [. . .] Izgató, serkentő műfaj az anekdota. Sohasem idill, soha nem bocsát meg semmilyen emberi gyengeséget – legfeljebb az lehet megbocsátó, aki az anekdotát elmondja, és rosszul, gyáván, megalkuvásokkal mondja el.”

Az anekdota körüli irodalomtörténeti, sőt szellemtörténeti harcok persze nem a hatvanas években kezdődtek. Messzire kalandoznánk témánktól, ha György Lajos könyvéig (1934) vagy az ő kutatásai nyomán még régebbre akarnánk visszamenni, a „két ág” vitájában viszont – a líraiság függvényében – föl kell idéznünk Karácsony Sándor (1944) nyilvánvalóan túlzó, fajiságtól áthatott, de teljesen figyelmen kívül nem hagyható nézeteit. Németh Lászlóval vitatkozva, aki az anekdotázást mint magyar bűnt marasztalja el, Karácsony Sándor filozófiailag és genetikailag próbálja megvédeni az anekdotát: „A magyar jelentéstan tanulságai szerint a magyar *jelentések* mélyén úgy is objektív és primitív összemelet nyilvánul. A magyar nyelvbéli tétel, a *mondat* tartalmaként amúgy is szereti a képeket. Miért nem lehetne folytatásképpen a magyar *gondolatlánc*, a nyelvi szillogizmus keretében meg anekdotázni? Összemelet, kép, anekdota, sokkal logikusabb és szervezesebb összefüggést mutat, mintha azt erőltetném, hogy a jelentés az elvonás felé tendáljon, a magyar mondat lehetőleg ne képeken, hanem alá- és mellérendelő kötőszó »értelmén« forduljon, az okoskodás is elvont kategóriákat erőltessen.”

A könyv, amelynek előszavából idéztünk, hasonlóan magyarkodó felhangokkal ugyan, de könnyebben bizonyítható valóság-fedezettel jellemzi Móricz Zsigmond művének énközpontúságát: „Arról van szó, hogy az ember sajátmagán keresztül érzékeli, érzi, értelmezi és formálja a világot, jelképesen tehát igaz ez a jelentés, hogy mindenki és minden, nekem az írónak legalább: én, Móricz Zsigmond. Én, Móricz Zsigmond, ez a mi írónk jelképrendszerének az egyetlen olyan logizmája, melynek jelentését egyetemessé tudja tenni. Én, Móricz Zsigmond, egész oeuvre-jében, annak minden sorában ez a szimbólum. Rendkívül egyszerű, roppant primitív és éppen azért monumentális írói mesterség ez: mindenki én vagyok, Móricz Zsigmond és az egész világ, voltak és leendők, még a következők is: az én világom.” Más szóval, a prózáiró lírai alapállásának a megfigyelése ez, amit Karácsony Sándor előtt és után sokan szóvá tettek a Móricz-életmű elemzői, ismerői közül.

Az irodalomtörténészek többsége s maga az irodalmi köztudat azonban kitart az *epikus* Móricz Zsigmond mellett. Egységesebbnek tekinthető a közvélemény a *költő* Tamási Áron számontartásában. Babits írta róla: „Írásainak egységét nem a művek szerkezete adta, hanem az író lírája. A virágcsokor egysége volt ez, s nem az épülete.” Szabédi László, többek között, Tamási zeneiségét hangsúlyozza: „nála a gondolatársítás olyan mágneses mező erővonalai szerint igazodik, amelynek logikai alkatát erősen befolyásolják zenei tényezők”. Németh László Tamási Áron legfőbb érdeméül tudja be, hogy „a novellát a lehetőség határáig elköltőítette”. (Mai értelmezői, így Féja Géza, Czine Mihály, szintén ezen a nyomon járnak). És ugyanabban az első, 1927-es Tamási-tanulmányában írja le a rátalálás lelkesültségével, írása bevezetőjeként-lényegeként: „Hiszem, hogy a magyar irodalom rendeltetése az irodalom visszaköltőítése lesz. Tömondatokban írt drámák, természettudományosan lapos vagy esztétásan egyrétű regények korában, mikor a vers absztrakciók összevállzásába, vagy egy régen-holt ritmus bűvész-mutatványába hal, a nyelv, a szív, az élő ütem a költés szépítő bódulata, mint száműzött lelkek settenkednek az írás legalján, szinte reménytelenül, hogy valamikor is visszanyerhessék uralkodó helyüket. Öröm látni, hogy a magyar irodalom akárhogy dörgölőzik is ehhez a kimerült korszellemhez, mely az irodalmat is angolos simára gyalulná, akár a bútorait, műfajait mégiscsak a költészet irányában tudja kifejleszteni. Pipiskedhetnek a próza szép lelkei, a magyar regény eposz lesz, a magyar novella elbeszélő költemény, a magyar líra új ritmusok honfoglalása. . .”

E Németh László-idézzel kapcsolatban a kérdés nemcsak az, hogy a XX. századi magyar irodalom alakulása (fejlődése?) milyen mértékben igazolta a jóslatot, s milyen arányban mutatott más utakat, hanem ugyanúgy az is, vajon a „visszaköltőítés” csupán magyar sajátosságként mutatkozott-e századunkban, vagy pedig egyetemesebb tendenciaként kell számon tartanunk. „A próza szabadságharca”, a szó tág értelmében, vajon nem jellemzője a XX. századi világirodalomnak is? S ha igen, milyen helyet foglal el ebben a líraiság jelensége?

Mindenekelőtt a modern regény szakirodalmát, az újabb regényelméleteket, a Dosztojevszkij-, Proust-, Joyce-, Kafka-, Faulkner-, Hemingway-tanulmányokat kellene áttekintenünk – ami nyilvánvalóan meghaladja lehetőségeinket. A novella-kutatás számbavétele már inkább megvalósítható volna, bár ez is önálló szaktanulmány tárgya lehet. Itt tehát csak jelzésszerűen utalunk egy-két régebbi vagy újabb szakmunkára, kritikára, esszére – a világirodalmi perspektívák, kutatási irányok felvillantása érdekében.

E tekintetben Viktor Sklovskij kitűnő könyve a szépprózáról – „egy író beszélgetése saját, ötvenesztendőös, szépírói és művészetelméleti múltjával” – egyike a legtanulságosabbaknak. Nem egy szigorúan felépített rendszer szerint haladva, de hatalmas tapasztalati anyagra építve jut el a XX. századi következtetéshez: „A próza művészete az analízis művészete, a látomás, a megismerés tanulmánya; a megszokottság világából visszatéríti az ember tudatába a szörnyűt és a gyönyörűt. A próza harcol az efféle szavakkal: boldogság, bánat, szerelem, halál, harcol a konkrét valóságért s a jelenségek ama sajátos voltaért, ami a szavak mögött van.” Roland Barthes „új kritikája” vagy Umberto Eco „nyitott mű” elmélete ugyancsak kapcsolatba hozható a művészetek, az irodalom – és nem utolsósorban a próza – eszázadi változásaival. Lukács György, változatlanul a klasszikus realizmus bűvöletében, szintén felfigyel a Virginia Woolf és Joyce prózájában megnyilvánuló változásokra; más kérdés az, hogy e változást nem tartja kívánatosnak, szegényedést lát benne – az epikum, a világnézet egysége szempontjából.

Természetesen ma jóval nagyobb azoknak az esztétáknak, kritikusoknak a tábora, akik ezeket az új jelenségeket (amelyeknek az előzményei legalábbis a múlt században már kimutathatók) belülről próbálják megközelíteni, minthogy maguk is részben már ezen az irodalmon, új művészen – egy átalakulóban levő világban – nőttek fel. Nem a divatnak, hanem egy reális esztétikai szükségletnek tulajdoníthatjuk tehát, hogy a „tisza epika” felbomlása, s ezen belül a líraiság, a lírizálódás jelensége mind gyakrabban jelenik meg, nemcsak utalásszerűen, hanem mint a kutatás tárgya.

Érdekesek azok a párhuzamlehetőségek, amelyek egyes nemzeti irodalmak között adódnak. „A próza szabadságharcának” kérdéseivel, a líraiság értelmezésével és értékelésével nemcsak a magyar irodalomtudomány küzd – erről tanúskodik például a román szakirodalom is. A „nemzeti jelleg” körüli viták érintik a mesélőhagyományt, s főképpen Sadoveanu esetében a líraiságot. A román prózairókról írt összefoglalásának bevezetőjében Tudor Vianu a Junimeától számítva a régi technika meghaladását, egyúttal pedig a két irányzat: a lírai realizmus és az intellektualista, esztéta irány megjelenését. A líraiságot, az élőbeszéd, a reflexiók jelenlétét fejlődésnek tekinti, az irodalom történetének következő szakaszában viszont pozitívumként értékeli a narráció, az analízis jogának visszaszerzését s a megszabadulást a lírai elemektől. Egy negyedszázaddal később Nicolae Manolescu a kortárs román novella antológiájához írt bevezető tanulmányában örömmel üdvözli az analitikus és objektív próza előretörését. Újabb évtized múltán, szintén egy átfogó novellaantológia előszavában, Coernel Regman megkülönböztető elismeréssel szól az elbeszélő-költőkről és költő-elbeszélőkről, emlékeztetve rá, hogy a román próza Eminescuval kezdődik (*Sărmanul Dionis, Cezara*). A mai román regényről megbízható képet adó, műfajelméletig és irodalomtörténetileg egyaránt komolyan megalapozott tanulmányában Ion Vlad egyáltalán nem félti a regényt a költői elemek, a líra beáradásától: új ritmust, méltóságot kaphat tőle. Konkrétan, napjaink román regényei a líraiságnak a horizont tágulását, a fokozottabb lényegretörést köszönhetik – az elmélkedés, a megújított mítoszok, a metafora és szimbólum, az allegória és parabola révén. Valószínűleg hasonló kérdéseket – és válaszokat – lehetne megfogalmazni a szerb-horvát, a cseh, a szlovák, a lengyel vagy akár az orosz novella- és regényirodalom nem jelentéktelen részével összefüggésben is.

Mindez arra vall, hogy a líra uralkodó jellege, a „visszaköltőtés”, a líraiság általánosabb jelenség, semhogy a magyar irodalom egy bizonyos periódusára szűkítve a kérdést,

gyanakvással nézzük azokat a prózai műveket, amelyek nem a „tisztá” epika jegyében születtek. Ugyanakkor nyilvánvaló, hogy a líra előtérbe kerülése a prózában összefüggésbe hozható bizonyos karakter-jegyekkel, sajátos történelmi fejlődéssel és az emberi társadalom egyetemes gondjaival.

Mielőtt azonban a teljes képet akarná valaki felvázolni akár egyetlen nemzeti irodalom valamelyik szakaszában (nem is szólva a komparatistikai megközelítésről!), előbb a műfaji problémákat kell részletekbe menően tisztázni, s meg kell keresni egy (több? ) lehetséges modellt, hogy ne vesszünk el a részletekben vagy az általánosságokban.