

KANTOR LAJOS

A magyar novella útjai

Nem véletlen ez a többes szám — és nem is csak az irodalomtörténeti múltra vonatkozik. Személyes indulatoktól távol, a hamu alatt parázsló, népi-urbánus fogalom-párba egyszerűsített ellentétektől, szelidebben nézetkülönbségektől meg nem érintetten, csupán az irodalmi értékre figyelve, kissé értetlenül állunk az újabb (vagy régibb) keletű elfogultságokkal szemben, melyek — a modernség jelszavával, illetve a nemzeti karakterre hivatkozva — a XX. századi magyar próza legnagyobbjainak egyikét-másikát kitudnák a Parnasszusról. Az elmúlt egy-két évtized elegendő tanulsággal szolgált a normatív irodalompolitikai elgondolásokról, a könnyelmű lobogókítűzésekről („Lobogónk: Petőfi” és — nem ennyire kifogalmazottan — „Lobogónk: Móricz”), hogy megláthassuk: történelmietlen a modernség valamelyik megnyilvánulásának időre térre, élményvilágra, írói alkatra nem tekintő normává abszolutizálása. És bármennyire is fontosnak érezzük a múlt és a jelen irodalmára kiterjesztett nemzetközi összehasonlító vizsgálatot, meggyőződésünk, hogy a világirodalom egyoldalú emlegetése ugyancsak tévútra vezethet. A világirodalmi sürgetést az illyési értelmezésben érezzük reálisnak, „kihúzáva a tüskét talpunkból”; mert „a világirodalomban sosem az kapott helyet, aki világirodalmi helyre pályázott. Ennek epigon a neve. Hanem, aki a maga helyén végezte el a saját idejében ráért munkát, úgy, mint ha a világirodalom nevében csinálná.”

A novella Boccacciótól Csehovig és Hemingway-ig (vagy a modern amerikai elbeszélőig, akik közül jó néhányat már nem is nevezhetünk novellistának) sok változáson ment át. Ma már igen-igen szűknek érezzük a „fordulatos, váratlan történet” klasszikus meghatározását. Lukács György a *Mai szocialista realizmus* fejlődéstörvényeinek boncolgatása közben egy bonyolultabb, de elfogadhatóbbnak tűnő definícióval ajándékoz meg. „A novella az egyedi esetből indul ki, és — a megformálás immanens extenzitásában — meg is marad mellette. A novella nem lép fel azzal az igénnyel, hogy a társadalmi valóság egészét ábrázolja, s azt sem tűzi ki célul, hogy teljességét egy alapvető és időszerű probléma szémszögéből tárja fel. Igazsága azon alapszik, hogy egy — többnyire extrém — egyedi eset egy bizonyos társadalomban, meghatározott fejlődési fokon lehetséges, és pusztán lehetősége jellemző arra a társadalomra.” A Tamási Áront méltató Bókánál pedig ezt olvassuk: „A novella könnyörtelen műforma. Nem hágy időt az írónak, mint a lassú áradású regény, hogy helyrehozza, feledtesse ihlete fáradtabb perceit, s nem nyújt olyan látványos, kápráztató segedelmeket, mint a színpad szemfényvesztő keretében virágzó dráma. Még a kötött formájú versnél is kegyetlenebb: éppen azzal a kevéssel, amivel kötetlenebb: ritmus nem segíti, rím nem díszíti, s nincs olyan vastörvény, mely határát megvonná. Az a kicsi szabadság, ami a novellaíró sajátja, csak arra jó, hogy örök bizonytalanságban maradjunk a novella törvényei felől. Minden novellának más a törvénye, magát a törvényt nem ismerjük, de halálos biztonsággal megérezzük mégis, ha vét ellene az író.”

A regénnyel (és a drámával) való szembesítés során Lukács a megjelenés (és nem a megjelenítés) történetiségét, pontosabban az irodalom- és társadalomtörténetiségét, egészen pontosan: a műfaj virágzásának társadalmi-szociálpszichológiai feltételeit emeli ki: „a novella vagy a valóság nagy epikai és drámai formákban való meghódításának előhírnökeként lép fel, vagy pedig egy korszak végén mint utóvéd és végki-csengés; tehát vagy olyan időszakban jelentkezik, amikor a mindenkori társadalmi világ költőileg egyetemes meghódítására még nem kerülhet sor, vagy olyanban, amikor erre már nincs lehetőség”. A nagy példák: Boccaccio a modern polgári regény elődje, Maupassant pedig a Balzac, Stendhal, Flaubert és Zola ábrázolta világ hatyúdalaít írja novelláiban.

Lehet e felfogás kizárólagosságáról vitatkozni (nem veszi tekintetbe például a mű létrejöttében mégiscsak jelentős alkati adottságokat, a tehetség jellegét); a megkéső magyar társadalmi és ennek függvényeként az irodalmi fejlődés azonban igazolni látszik a tételt. Az utolsó száz évben születtek ugyan jó magyar regények; az angolhoz vagy a franciához mérhető, életerős regényirodalom viszont nem teremődött. A regény itt nem tudott igazi súlyt, az európai vezető műfajhoz méltó rangot szerezni. A közismert megállapítás szerint a líra volt mindenkor az egyeduralkodó. De a XX. század magyar irodalomtörténete legalábbis módosítja a szigorú ítéletet; mert ha nem is a regény, a novella — a lírai vers mellett — vezető műfajjá vált. A líra mellett s vele meglehetősen összefonódva. Ez a nézet lényegében átment a köztudatba; a líraiság összefoglaló elemzésére azonban mindmáig senki sem vállalkozott; legfeljebb egy-egy tanulmány eszmefuttatására hivatkozhatunk.

E korszakkal foglalkozva, minden tanulmányíró hangsúlyozza a XX. századi magyar próza, ezen belül a novellisztika „elkötelezett”, „informatív”, „földrengésjelző” szerepét, még akkor is, ha az „érzelmi azonosulás”-sal az analízis hiányát, az állapotrajzzal az okok feltárásának szükségességét állítják szembe. Ennyiben tehát elismerik az „anekdotikus” és a „lírai” vonal funkcióvállalását, de keresik a harmadik ág, a csökevényesen megvalósult analitikus novella hagyományait, s Kemény Zsigmond után főképpen a századfordulón találják meg képviselőit. Persze, az „ágak” nem nőnek egyenesen, sokszor nem is lehet szétválasztani őket; annyira egymásba akaszkodtak, hogy csak a korona látszik. Ha mégis közelebbről szemügyre akarjuk venni, mit kapott közvetlen örökségül az 1945 után új társadalmi feltételek között helyét kereső magyar prózairodalom, a két világháború határolta korszak olyan nagyjait kell megidéznünk, mint Móricz Zsigmond, Kosztolányi, Krúdy és Gelléri, mint Nagy Lajos vagy Karinthy Frigyes. Az „ágak”, a „vonalak”, a „irányok” itt is összefonódnak, mégis ők azok, akiknek a neve nemcsak a meghódított csúcsokat érkezteti, hanem egy-egy (vagy több) novellatípust is jelez, fémjelez.

Több okból is, elsőnek Móricz Zsigmondot kell említenünk. Mert ha nem is érténék egyet a köztudatba (és nemcsak az irodalmiba) oltódott felfogással, amely Móricznak kötetekben mérve is hatalmas életművében látja a XX. századi magyar próza csúcsteljesítményét; ha nem is értékelnék valóban balzaci vállalkozását (amely persze az ifjúkori tervek alapján nem valósulhatott meg, éppen a Lukácstól idézett törvényszerűségek következtében, de felépült valahol epika és líra határvidékén) — akkor is vele kellene kezdenünk a sort. Egyrészt azért, mert — újító, „forradalmi szabadsapat”-éval mérhető szerepe ellenére — ő jelenti mindenekelőtt az összekötő kapcsolatot a XIX. század, Jókai és Mikszáth prózájával, másrészt pedig — s tanulmányunk tárgya szempontjából ez még döntőbb érv — irodalompolitikai megfontolásokból Móricz nevét tűzték a szocialista realizmus magyar lobogójára. Ma viszont egyesek Móricz Zsigmondot teszik felelőssé a sematizmus okozta megkésésért. Pedig ha valami távol áll életművétől, az éppen az életidegen séma. Határtalan életszeretete, megismerésvágya, hivatástudata vitte vissza — az iskola, az egyetemi hónapok-évek után Budapest hivatalaiból — a falu világába, előbb a református parókiák lakói, majd a parasztság közé, és ugyanez a nyughatatlan teljesség-igény dolgozott a városi emberben, hosszabbította meg sétáit a külvárosi Vak Macska irányában...

Igy állunk hát a „parasztíró” irodalomtörténeti legendájával. És az „anekdotikus” íróval nemkülönben. Jóllehet ez a jelző elsősorban Mikszáthnak, „jár ki”, árnya Móriczra is rávetődik. Legyünk őszinték: nem teljesen alaptalanul. Nemcsak a pályakezdő, tehetségét még nemigen sejtető novellák, hanem a későbbi rutin-elbeszélései (elég sok van belőlük), sőt sikerültebb regényei közül is nem egy őrzi az anekdotát mint epikus építőelemet. (Nem tartozik a tárgyhoz, csupán az igazsághoz, hogy éppen a dzsentri-életforma, a vidéki szinten megrekedt ország valóságghú bemutatása nyert is az anekdotázással — még ha az anekdota meg is bontja a feszecebb regényszerkezetet.) Mégsem mondhatjuk, hogy Móriczra, különösen a novellistára, az anekdotikus ábrázolás a jellemző. Sokkal inkább tarthatjuk a másik ág, a lírai vonal képviselőjének, noha életművében a kivételek eléggé számosak, sőt egyenesen irodalomtörténetiek. Igazi írói indulása, 1908-ban, mindjárt a lírai-drámai novella máig fénylő remek-

lése: a *Hét krajcár*. S jóllehet ezután az uralkodóan drámai szerkezet olyan példáit adja novellisztikájában, mint a *Judit és Eszter*, a *Szegény emberek* és a *Barbárok*, a líraiságot később sem tagadhatjuk (valójában még ezekben az egyértelműbben drámai novellákban sem) — elég a *Kis Samu Jósikára*, az *Égi madárra* vagy az *Árvácska-regényt* megelőző fájdalmas novellákra gondolnunk (*A világ végén már szép és jó, Árvácska*). S ha kivételként — és megformálásban többnyire távol az analitikus novella rideg objektivitásától —, de feltűnik a móríezi műben a „lelki komplikációknak” (Schöpfung) modernebb kérdésfelvetése is; jellemző az eddigi Móríez-értelmezésekre, hogy az olyan novellacímek, mint a *Nyájban*, az *Apasors*, az *Éltre ítélve*, a *Májusi eső* semmit sem mond a legtöbb olvasónak. Mindebből a gazdagságból sokáig csak a „leleplező”, a paraszti valóság történéseihez szigorúan ragaszkodó, a konfliktusokat realista módon kiíró Móríez Zsigmondot emlegették — sőt írták a lobogóra.

E koncepciónak megfelelően szorult háttérbe, már-már az irodalomtörténetbe a korszak egyik legnagyobb s legmodernebb írója, a ködben el-, majd feltűnő, Szindbádsorsra kárhoztatott Krúdy Gyula. De ha a fővárosi kocsmák, vidéki fogadók, budai polgárházak fülledt szobáinak, a romantikus sétahelyiül szolgáló temetőnek halhatatlan költőjét-kronikását az új társadalomépítés egy bizonyos szakaszában esetleg érthető módon hallgatták el, jóval kevésbé magyarázható a Krúdy-vonal maibb örököse, az ipari munkássághoz vér szerint is, főképpen pedig életformájával hozzá tartozó Gelléri Andor Endre „elfelejtése”. Igazi irodalomtörténeti jelentőségük persze nem témavilágukban ragadható meg; mert hiszen Krúdy hősei nem csupán egy letűnt világ anekdota-figurái, hanem magának az Időnek a mulandóságát öltöztetik az irodalom számára megragadható keretbe, mint ahogy a pillanat hangulatát őrzik túlárado, mértéket nem ismerő jelzői, lírai verssel vetekedő metafora-csokei. Ezek az utánnozhatalan hangulat-novellák valóban közel állnak a prousti és kafkai prózához. Gelléri áomvilágát viszont azok értették meg igazán, akik nem a múlt, hanem a jövő oldaláról közeledtek „tündéri realizmusához”. Nem a nosztalgikák, hanem a durva, kegyetlen valóság ellenállásán szilánkokra törő vágyak, remények oldják föl ebben a novellisztikában a tárgyak élesebb kontúrajait, hogy legalább az így megteremtett illúzió hozhasson enyhülést a szenvedőknek. Valami furcsa kettősség figyelhető azonban meg a Gelléri-novellák legjobbjaiban: *A vén Panna tükre*, a *Pirók*, *üvegkalapácsal* vagy a *Ház a telepen* lírája könnyet csal a szembe és keserű mosolyt fakaszt a száj szögletében; a lírai groteszk kér bebocsáttatást a XX. század magyar prózájába.

Kosztolányi is a lélek nyelvén ért szót hőseivel, de a „tartózkodó”, „távolságtartó” Maupassant-t tudja mesterének. „Személytelen és tárgyilagosa? Nem az. A személytelenség lehetetlenség, és a tárgyilagossága nem emberi tulajdonság” — írta tanulmányában a novella francia klasszikusáról. Nyugodtan elfogadhatjuk ezt ars poeticájaként, mert ha „a tartózkodás mint feszítő erő” van is jelen elbeszéléseiben — visszavervén a „belső lírát” —, teljesen ő sem tudta függetleníteni magát a magyar próza lírai hagyományától. Mindenesetre a *Szürke glóriában*, a *Bácskában*, a *Kínai kancsóban* ő közelíti meg leginkább a látszólag szenvtelen, elemző próza eszményét.

Kosztolányi és Nagy Lajos. Bár ahogy az Esti Kornél-történetek részben kivonják magukat ebből az irodalomtörténeti képletből (az ábrándok és reáliák világát olykor szabálytalanul fölcserélve), Nagy Lajos novelláiró művészete sem egyszerűsíthető a „kemény eszközök”-re, a szigorú tárgyiaságra. Drámaisága nemcsak szociográfiai pontosságú elbeszéléseiben, hanem expresszionista ihletésű novellákban, szatirikus hangú írásokban is megnyilvánul. Nem annyira tapasztalati, mint inkább racionalis-filozófikus forrásokból táplálkozik Karinthy Frigyes ellentmondásosabb polgár-ellenessége — de ugyancsak a magyar prózára jellemző módon, a parabolák és gyilkos szatírák mellett az életmű legértékesebb rétegéhez tartoznak a lírai groteszkek, egy feje tetejére állt világ s az írói együttérzés szétválaszthatatlan művészi kifejezései.

Múlt és jelen, irodalomtörténet és irodalomkritika vadászterülete egyébként annyira szétválaszthatatlan még a XX. századi magyar irodalomban, különösen pedig 1945 után, hogy eleve kudarcra ítélt minden olyan próbálkozás, amely egy-egy történelmi jelentőségű évszámmal kívánja jelezni az irodalmi fejlődés kisebb vagy nagyobb szakaszait. A nagy életművek nem igazodnak ezekhez az évszámokhoz:

Nagy Lajos például 1954-ig alkot, az élők sorából viszont csak nemrég távozott Kassák Lajos és Füst Milán az első *Nyugat*-nemzedékek kortárs; Füst mindössze tíz évvel volt fiatalabb Krúdynál s hárommal Kosztolányinál, eggyel Karinthyval; Kassák és Karinthy ugyanabban az esztendőben született — húsz évvel megelőzve Gellért, de az ő pályáját a fasizmus korán derékba töri. Valamelyest is perspektivikus, tartósabbnak ígérkező értékkiteletre, fejlődésrajzra tehát csak úgy juthatunk, ha nem ragaszkodunk mereven a társadalmi fordulópontokhoz, ha az egyes írói életművek, rokon írói törekvések egységét nem bontjuk meg, hanem azokon belül próbálunk rámutatni a változások történelmi-társadalmi okaira.

Füst Milánt, Kassák Lajost és Tersánszky Józsi Jenőt, akik az új század első évtizedeit már felnőttként látták, nem a hasonló törekvések rokonítják, ellenkezőleg: különbözések mindenkitől. Korunk nagy magányosai ők, irodalomtörténeti helyüket nem lehet kétségbe vonni; közülük Kassák igazán benne volt a kor jelentős művészeti harcaiban, de műve tanúsága szerint valójában ő is magányos maradt, s különösen azzá lett a század közepétől. Füst Milán és Tersánszky iskolát nem teremtett, nem teremthetett: tehetségük, művészetük egyszeri és megismételhetetlen. Kassák pedig, aki nélkül más lenne ma a magyar líra, főképpen mint fermentum hatott — közvetlen példája többnyire múlt értékű, másodlagos művek létrehozását segítette.

Háromjuk közül talán Füst Milán a legkevésbé novellista, bár novellái száz oldalakra rúgnak. 25 éves írói jubileumán Kosztolányi így jellemezte Füst Milán írói otthonát: „Nála az az érzésünk, hogy valahol távolabban vagyunk, más égőv alatt, és messzebb az időben is.” Hasonló érzést keltenek elbeszélései is — és nemcsak azok, amelyek a századforduló szecessziójára, Cholnoky Viktor varázslatos Keletére emlékeztetnek. Végzetes szenvedélyek, tündökletes színek, illúzióvilág; boldogtalanság, kiszolgáltatottság, szorongás. A boldogságot még a legszűkebb magánéletben sem tudja elképzelni; olyannyira nem, hogy — egyik kritikus szavaival — „A válalkozás lehetetlenségét rendszerint az őt szerető és elkenyvezető, minden kedvébe járó férfit indok és magyarázat nélkül cserben hagyó, a halálba vagy egyszerűen a tér és idő távolságába menekülő nő szimbolizálja” (*Nagy Pál, Párizs*). A reménytelen menekülésnek ezek a formái maibbnak tűnnek; remekbe szabott ironikus elbeszélésekben (*A Lomnici csúcs, Öröktűzek*) a képmutatás pontos természetrajzát adja.

Ha elfogadjuk *A magyar irodalom története* V. kötetének jellemzését, miszerint a Füst Milán-próza szivárványos sokszínűsége a versek fekete alapszínével felel, majdnem ennek az ellenkezőjét állíthatjuk Kassák költészetének és novellisztikájának viszonyáról. Kassák „háttérrel” megrajzolt *Önarcképében* azt állítja ugyan, hogy novelláit, regényeit „nem a megfigyeléseiből, cselekménybonyolításaiból élő epikus, hanem lírai költő írta”, s csupán a természetes műfaji különbséggel magyarázza a formabontó verseknek ellentmondó prózája tárgyiaságát — mértéktartó epikájával csupán öregkori költészete, *A tölgyfa leveleinek* klasszikus nyugalma harmonizál. Absztrakt próza-kísérleteit korábban abbahagyta, nem látta járhatónak ezt az utat, s a maga világát józan realistához illő figyelemmel írta ezután novellákba. A kassáki prózaíró realizmus természetesen nem azonos a Móriczéval. Kassák is ír *Szegény emberek* címen novellát, de Móricz drámai sűrítésével (és a drámát kísérő lírájával) szemben ő a tárgyias leírást választja, egy proletárcsalád reménytelen, áttörhetetlen nyomorát rögzíti a társadalmi igazságtalanságra érzékeny szociográfus fölényével. Később a külső körülmények regisztrálásától egyre inkább az ember pszichikuma felé fordul, a „boldogtalan testvérek” megszorítottságának belső tükröződését keresi. (A modernnek között, akikhez prózáját 1961-ben méri, Camus és Hemingway mellett Dosztojevszkijt említi — erős szerzői ön-türeltékeléssel.) A prózaíró Kassák skálája mindenesetre széles, hiszen még kosztolányis színek is elférnek rajta: *A kapu bezárult* két ember bensőséges kapcsolatának végleg elvesztett lehetőségét a *Két öregúr* idéző hangulati-módszerbeli egyezéssel ábrázolja.

Egyszínűségében is számottevőbb azonban Tersánszky prózája, ez az „egy” szín ugyanis olyan káprázatos, amelyhez fogható csupán a Tamási életművéből ismerünk. Tersánszky aztán igazán a legteljesebb ellentéte Kassáknak: történetet mond ugyan, de ebben nem az epikum a lényeges, hanem a teljes, féktelen életnek az a szomjúsága,

amely Kakuk Marcit és társait jellemzi. A műfaj klasszikus értelmében éppen ezért nem is tekinthető novellistának, bár legjobb novellái a Tersánszky-kisregények és regények mellé állíthatók. Tulajdonképpen az ősi anekdotát élteti tovább, de ebben az öntörvényű világban az anekdota is újjászületik, elveszti hagyományos kedélyességét, megfürdik a lírában, s a korlátokat áttörő élet példázatává válik. „Lírai muzsika” — mondta róla Móricz Zsigmond. Új prózanyelv ez, amely ugyancsak nem ismer korlátokat, megőrzi a mindennapi nyelv közvetlenségét, de azt végtelen számú, invenciógazdag költői fordulattal nemesíti irodalmivá, tersánszkyssá. E nyelvi színek veszélyére Németh László figyelmeztetett először; mégsem a modor, hanem az egyéniség ereje süt át ma is legjobb művein.

Tersánszky prózájának nem egy vonása a XX. századi magyar közgondolkodást oly döntően befolyásoló népi irodalom felé látszik mutatni, ezek az egyezések vagy inkább rokonságok azonban mondhatni alkati, tehetségébeli hasonlóságokra vezethetők vissza, s legfeljebb egy tágan értelmezett népiségben találkoznak, semmiképpen sem a *Nyugat* forradalmára következő népi írók mozgalmában. Tersánszky ösztönösen teremtő művész, mi sem áll távolabb tőle, mint bármiféle elméletgyártás vagy doktrínához alkalmazkodás.

Nem lehet ezúttal feladatunk a népi írók oly sokat vitatott koncepcióinak akár összefoglaló jellemzése, annál inkább viszont irodalmi (próza) gyakorlatuk áttekintése. A közös jegyből indulva ki, mindenekelőtt a népközelséget, a társadalmi felelősséget, a népszolgálatot kell említenünk, amelynek közvetlen példáját Móricz Zsigmond, illetve Ady és Szabó Dezső jelentette. Nem a származás, hanem a magatartás tekintetében azonban még Móricz és a 20-as években fellépő népiek között is lényeges a különbség: ahogy a móriczi próza hatalmas lépés előre az őt megelőző népszemlélethez viszonyítva, a következő nemzedék népi szöszölői még közelebb lépnek, azaz még közelebb maradnak nevelő környezetükhöz, a parasztsághoz. Erről a bensőséges ismeretségről és elkötelezettségről tanúskodik az irodalmi szociográfiák egész sora, a *Puszták népétől* Darvas József, Féja Géza, Kodolányi János, Veres Péter, Erdei Ferenc és társaik munkájáig, de ennek a népismeretnek közvetlen bizonyítékait kapjuk a legtöbb szociográfia-szerző novelláiban is. (A „népi” próza bemutatása itt szükségképpen hiányos lesz, mert Darvas József regényben alkotta meg fontosabb műveit; a népi ideológiától a magyar regény csúcsteljesítményéig eljutó Németh László korán hűtlen lett az első írói sikerét meghozó műfajhoz; Asztalos István és Nagy István novellisztikája pedig a romániai magyar irodalom sajátos kérdéseit kapcsolná be a vizsgálódás körébe.)

A pályanyitó szociográfiai érdeklődés a legtöretlenebbül Veres Péter szépirodalmi munkásságában őrződött meg. Akárcsak eposzregénye, *A Balogh család története (Három nemzedék)*, elbeszélései is a paraszti élet- és munkafolyamatok etnográfiailag pontos megjelenítését adják, ezek a leírások azonban egy szilárd erkölcsi tartást is sugallnak. Veres Pétertől és hőseitől idegen minden játékoság, az életet paraszti következetességgel munkának, feladatok és kötelességek sorának fogják fel. S a tartalom itt aztán igazán formameghatározó: ahogy Tersánszky nál a lírába oldott mese szinte végtelen, Veres Péter életregizítő elbeszélései sem ismerik a novellisztikus zártságot. A cselekmény valójában egy-egy mindennapi életszelet, az elbeszélések hősei olyannyira nem különböznek egymástól, hogy lényegében ugyanazokat a — telibe találó realizmussal megrajzolt — figurákat látjuk vissza-visszatérni egymást követő fejlődési szakaszokban, más-más problémával szemben. Veres Péter kisepikai műfaja: a regényrészlet-elbeszélés. A Suli Kis Vargáról írt elbeszélésciklus ékes bizonyossága ennek a tudatos írói koncepciónak. Egyik újabb önvalomásában, a mai, a modern hajszolásával kapcsolatosan, határozottan meg is fogalmazza: „Ami ebből formai, stílári vagy akár »strukturális«, nem érdekes, engem, aki 25–30 év óta hangoztatam a sorrendi fontosságot, az érdekel, még íróként is, aminek szociológiai, történelmi-társadalmi időszerűsége, »kor-evidenciája« van.”

A parasztság problémáitól a nemzet egészéhez felemelkedő politikum újabb elbeszéléseinek így lesz lényegévé. De az esztétika vastörvényét igazolva, akkor alkot vitathatatlanul jelentős művet, amikor egyéni tapasztalatai, az országos gondok és

legszemélyesebb élményei összetalálkoznak. Ebből a szerencsés találkozásból született meg *A pátriárka* — egyben tökéletes írói önarckép.

Szabó Pált nemcsak azért kell Veres Péterrel egyvüti tárgyalnunk, mert balma-újvárosi sors- és kortársánál nem kevésbé jó ismerője a magyar falunak, hanem azért is, mert az ő elbeszéléseit is nyilvánvaló politikum hatja át. Az öröknek tudott paraszti magatartásformákat a történelmi időkhoz igazolva ábrázolja, és ebből maradandó értékű életképek születnek (például: a *Falusi történet*), de a naivul alkalmazott osztályharcos szemlélet buktatóit olykor nem sikerül elkerülnie. Erősen táji jellegű stílusában, a líraibb, sőt egyszer-másszor az anekdotikus látásmódban azonban Szabó Pál novellisztikája vitázik a Veres Péter-i szociografizmussal.

Ezt a vitát egészen más eszközökkel folytatja (illetve folytatta, hiszen novellát nem publikált két évtizede) Kodolányi János. Pedig pályakezdését is egy döntő szociográfiai élmény, az Ormánság felfedezése határozta meg. A dzsentrí-ábrázolás és a naturalizmus példája: a hasonlat és az irodalomtörténetileg precíz besorolás egyaránt Kodolányi mesterére, Móricz Zsigmondra utal. De Móriczot juttatja eszünkbe a korai novellák tragikus segélykiáltása is, amihez művészigleg foghatót — az irodalomtörténet egybehangzó véleménye szerint — Kodolányinak nem adatott később alkotnia. Ezek a drámai novellák több szálon is kötődnek a népelethez: az író valóságkutató szenvedélye a falu békés külszíne mögött tömegeket érintő tragédiákat tár fel (egyke, önzés, gyilkos közöny), a történeteket balladás komorsággal sűríti, ugyanakkor naturalisztikusan megőrzi a tájnyelvi sajátosságokat.

A költészet teljes uralmát a magyar novellában Tamási Áron hozza. Németh László 1931-ben Tamási novelláinak méltatását e szavakkal kezdi: „Hiszem, hogy a magyar irodalom rendeltetése az irodalom visszaköltöztetése lesz... Öröm látni, hogy a magyar irodalom akárhogy dörgölőzik is ehhez a kimerült korszakhoz, mely az irodalmat is angolos sírára gyalulná, akár a bútorait, műfajait mégiscsak a költészet irányában tudja kifejleszteni. Pipiskedhetnek a próza szép lelkei, a magyar regény éposz lesz, a magyar novella elbeszélő költemény...” Nem akarjuk e megállapítás abszolút érvényét igazolni, hiszen az „inaséveit” töltő kritikus is elárulja az első bekezdésben, ki-mi ellen, mivel szemben követeli prózában-drámában a költészetet. (Nyilván politikai állásfoglalás is rejlett e mondatában: „Még a becsületrend pántlikái sem köthetnek bennünket vissza a Heltai Jenő—Molnár Ferenc-féle egyetemes stílművészet mellé.”) Abban viszont máig hatóan igaza van, hogy Tamási Áron „a novellát a lehetőség határáig elköltöztette”, és hogy „a novellán belül olyan alkatot revelált, mely az apró, megfigyelt valóságok köré a mesék légkörét teremti, mert egyszerre gigászi s egyszerre gyermeki”.

Tamási novellisztikájának ma már persze nincs szüksége tekintélyérvekre. A magyar novella útjait polemikusan elemezve, mégis a korában is üdvözölt népsajátosságokat kell kiemelniünk, amelyek mélyen, évtizedeken és kilométereken át elszakíthatatlanul a tájban, a népben, a népnyelvben, a népi gondolkodásban, fantáziában gyökereznek — de úgy, hogy az író a hétköznapiakat költészetbe emeli. A havas fára eső fény játéka egész tündérvilágot elevenít meg a szemében, s a novella-kezdő leírás az otthonos örömet sugározza, amelyet a fronton harcoló apa levele tanít meg értékelni (*Szegénység szárnyai*). A székely népnyelv erősen metaforikus természetű ismerjük fel irodalmiasított képeiben (ez a metaforává kerekítés tette remekké húsz évvel korábban például a *Tűzet vegyenek!* paraszti lázadását), de kiolvashatjuk belőlük az évszázados tapasztalatot, a munkát is, a havas egész realitását: a természettel, állatokkal, emberekkel való társalkodást, együttélést. A *Világló éjszakát* azonban az ugrasztja ki a szép, szem- és fülgyönyörködtető Tamási-novellák sorából a feledhetetlenek közé, hogy — „a felhők útján meg-megvillanó gépmadarak” két mondatnyi, lehetetlenomán rejtett jelzésével is megerősítve — a „világló”, villámló éjszaka a világ vajúdásává teljesedik, melyből minden akadály, kin ellenére megszületik a gyermek s a hit, „hogy talán mégis boldog lesz a világ”.

De nagy azoknak az elbeszéléseinek a száma is, melyekben nem a költészet, a mítosz, hanem a „szabályos” cselekmény uralkodik; az epikum azonban itt sem tisztán, hanem lírával keverten nyilvánkozik meg, mint a háborúra közvetlenül nemet

mondó *Siratnivaló székelvényben*, a móríci lírai-drámai novella, például a *Kis Samu Jóska* e tökéletes testvérpárjában. Az epikum mesei formája még gyakoribb, ám ha csúfolódó és fantasztikus is (*Himnusz egy számmal*), a közvetlen realitás szülte, a józan szembenézést szolgálta. A „góbé”-humor támad fel a *Hollódi vadrózsákban*, a kulák-állítás szellemes-vidám, új rajzában, de az összetartó és megtartó közösség pátosza most is jelen van.

Amiben mégis több Illyés Gyula prózája a Tamásiénál, az főképpen népi és egyetemes összhangjában, magasabb szintézisében keresendő. A népi írók közül Rácegrespusztától Párizsig és vissza Budapestig a legnagyobb utat Illyés Gyula tette meg. S ez nemcsak az izmusok iskoláját kijárt, új-klasszicizmusához eljutott költészetén mérhető le; tükröződik prózában kifejezett gondolatvilágában, gondolatokat-érzelmeket hordozó, a magyar prózastílus legszebb teljesítményének számító nyelvben. Ahogy az *Örökös örökség* összekötő kapocsnak tekinthető Illyés három legnagyobb prózai műve, a hűséget jelentő *Puszták népe*, a szellemi kincset őrző-ápoló, a költészet előtt tisztelgő *Petőfi* és a világ alakulását ironikus-bölcsen regisztráló *Ebéd a kastélyban* között, úgy őrzi Illyés stílusa a magyar nyelv egyes rétegeit. Hagyományörző tehát ez a stílus, de nem tradicionalista s még kevésbé konzervatív; összefoglalóan tömör, de ha kell, részletezően plasztikus; népi ízeket őrző, de ragyogóan intellektuális. És mindig áttetszően tiszta. Leírásainak egésze kép értékű, nem egy-egy jól sikerült metafora ugrik ki, ellenkezőleg, a metaforák is belesimulnak a puritán egyszerűségű, ősi hangulatot felidéző szövegbe.

Illyés Gyula nem csupán az azonosulás és távolságtartás észrevétlen stílusbravúraival vívott ki előkelő helyet századunk magyar elbeszélő-irodalmában, hanem műfajteremtőként is jelentős. Ésszé, emlékezés, előbeszéd rögzítése „hangfelvevő”-vel, anekdota, klasszikus novella-poén keveredik írásaiban, s ebből a szabálytalan keverékből épp a XX. századra jellemző, a valóságírodalomtól és költészet-től egyforma távolságra álló, pontosabban hol ehhez, hol a másikhoz közelítő epika születik. A „népi” irodalomnak ez is egyik — nagy — lehetősége.

A sokat emlegetett-kárhoztatott anekdota furcsa módon a legpolitikusabb írócsoport, az emigráns írók egyikének, Illés Bélának az életművében játszik döntő szerepet. Persze, az ellentmondás csak akkor meglepő, ha az utóbbi két évtizedben általánossá vált irodalomtörténeti besorolást merev szabálynak, egyenruhás jellemzésnek fogadjuk el, s nem veszünk tudomást róla, hogy az emigráns írók csoportja is differenciálódott, majdnem annyira, mint a népi íróké. Sőt, az esztétikai szétfejlődés talán még hangsúlyozottabb — még akkor is, ha szem előtt tartjuk az indulásban fontos szerepet játszó avantgarde-törékvéseket. E csoporton belül — nem számítva ide Déry Tibort, aki több éves külföldi tartózkodása ellenére mégis közvetlenül kapcsolódott a magyarországi irodalmi élethez — kevés a jelentős novellista; Gergely Sándor és Hidas Antal, de maga Illés Béla is regényben alkotott jelentősebbet, sőt Lengyel József csodálatos öregkori kiteljesedése is műfajilag valahol a regény és novella határán, a hosszú elbeszélésben, a kisregényben valósult meg.

Illés Béla témája mindig a nyílt politikum: a Tanácsköztársaság utáni évek, a bécsi, majd a moszkvai emigráció, a második világháború, a szocialista társadalom-építés szovjet példája, 1956 történései s mindezek közben az író-barátságok — a *Kárpáti rapszódia* szerzőjének ezek az események, helyzetek kínálják a novella-témát. Egyik kritikusa összekapcsolja Illés Béla politikai cselekvésvágyát az expresszionizmushoz való vonzódással; ám ha feltételezhető is egy ilyen kölcsönösségi viszony, a meghatározó mégis a Jókai—Mikszáth-vonal folytatása, a poénre hegyezett anekdota, amelyet Illés egyszerre formál humorossá és didaktikussá. Több évtizedes, szerves kapcsolata a szovjet irodalommal valószínűleg belejátszott prózája műfaji alakulásába is, bár valójában Jókaitól, Mikszáthtól, sőt a népmesétől eltanulhatta már az „egy tulajdonságú — jó vagy rossz — emberek”, a kész típusok alkalmazását. Az időnként így kialakuló monotóniát az önironia szerencsésen oldja fel. A mese felgyorsítása, a kanyargók kiiktatása az expresszionista hatásnak tudható be.

Az expresszionizmus Lengyel József pályájának is fontos tényezője. Írásművészetének nemcsak megszakítás előtti, első, hanem második, kiteljesedő szakaszában

is jól kivehetők a nyomai. A döntő azonban az emigráció sokrétű élménye, a személyi kultusz okozta torzulások, emberi-történelmi válságok közvetlen megélése. Mert Lengyel József is politikus író, az volt már a Tanácsköztársaság idején, újabb tapasztalatai pedig még fogékonyabbá tették az emberi-társadalmi igazságra és igazságtalanságra. Élményeiről mégsem tétel-novellákat ír, nem nyers dokumentumot ad, hanem írói formálást. Művészeleg legjelentősebb teljesítménye bizonylyan az *Igéző* című kisregény s az ugyancsak lírai fogantatású, szimbolikus értelmű novellák sora, melyekben a lágerélet egy-egy apró, hétköznapi mozzanatát emeli jelképpé. Amikor *Nefejejcs* című novellájában azt írja: „Virágot vittem valakinek a saját, frissen kiasott sírhelyéről”, akkor az emberség lehetőségeiről és korlátairól vall egy ember-telen környezetben, a valami szepre, tisztára vágyakozásnak ad hangot, de a groteszk eredménynek is, mert a legemberibb gesztus is visszajára fordul. Lengyel József hősei mégsem válnak kiábrándulttá, eszménytelenné — legfeljebb önmagukba zárkoznak, mint az *Igéző*-beli idegen. A természet is így válik a cselekmény színhelyéből metaforikus, sőt szimbolikus motívummá: az elembertelenedett világban a humánus kifejezőjévé. Az elbeszélésben formailag továbbra is az epikai elemek uralkodnak; az írás egészét mégis líraiság hatja át. A szerző azonosul a megszorítottakkal, igazságra-emberségre éhezőkkel (az idegennel és a kutyával); a történet nem példázatként — közvetlen realitásként jelenik meg, de nem racionális-logikai, hanem érzelmi általánosítással emelkedve egy kor művészi jellemzésévé.

Líraiságra utalnak a visszatérő motívumok is. A nefejejcs, a sárga pipacsok az emberség lírai emlékképei egy tárgyszerűen végsőkéig elidegenedett, ellenséges világban, a kenyér — az *Elejétől végig* formameghatározó vezérmotívuma — az élethez-ragaszkodás jelképévé válik. (Bármilyen furcsán hangzik: mindennapi szóhasználatunkkal egyezően, mégis megnövekedett expresszivitással jelenik meg a fogalom — a környezet magyarázza ugyanis ezt az intenzitás-növekedést.) Az expresszionista szabadvers szaggatottsága, ismétlésekre építő hatása is kiérezhető ebben a szerkesztésmódban (az *Út épül* a mindenek ellenére előrehaladó életet, építést sugallja ugyanezekkel az eszközökkel), amelyet nevezhetünk filmszerűségnek is, a legáltalában azonban Almási Miklós határozta meg ezt a típusú Lengyel-elbeszélést: az életanyag gazdagsága, az igazságok sokfélesége és az alapvető igazság összetettsége már nem közelíthető meg a klasszikus novella egyenesvonalúságával és „egypoénúságával”, ezért Lengyel József a novellaformát „a filmszerűen összetett, balladás, több csattanóval telített, szaggatott epika felé” fejleszti tovább.

Lengyel József elbeszéléseit az etikai kérdésfeltevés, az erkölcsi szigor jellemzi. Nem csodálkoztunk hát a harmadik változat, a példázat megjelenésén sem. Az *Ézsau mondja...* a bibliai példázat és a protestáns vitairat hagyományát egyként őrzi; tételekben, pontokba foglalva meséli el a történetet, de ugyanígy pontokba szedi kommentárjait, az erkölcsi tanulságokat is. Bátor, kísérletező múltjához méltó, formabontó és formateremtő elbeszélésébe szándékosan anakronizmusokat épít be, ezzel is kiemelve példázata maiságát.

Jóval bonyolultabb, képletbe nemigen foglalható a pályája különböző szakaszain a szocialista írók csoportjában, mozgalmi harcaiban részt vállaló Déry Tibor emberi-írói útja. Hosszas művészi útkeresését mi sem jellemzi jobban, mint hogy az 1894-ben született író 1966-ban összeállított elbeszélőgyűjteményében az első vállalt írás 1931-es dátumot visel, de tulajonképpen az igazi Déry — legalábbis novellában — csak 1945-ben szólal meg. Ettől kezdve azonban, a változékonny hivatalt besorolástól függetlenül, a magyar próza legelső vonalában van, sőt nem túlzó az értékítélet, amely az európai rangot hangoztatja.

Az európai rangot Déry Tibor más úton érte el, mint amelyen Tamási Áron vagy akár Illyés Gyula kereste és találta meg népe sorsának a kor művészi színvonalán álló kifejezését. Ahogy azonban nem lehet elvitatni Tamási és Illyés nemzeti és nemzetin túlmutató nagyságát, úgy nem kérdőjelezhető meg Déry prózájának magyarsága. Déry prózájának „gyökeressége” regényeiben csakúgy kitapintható, mint az elbeszélésekben. Első figyelmeire méltó novellája, a kezdetben kaffai vízióknak tűnő, majd éles, „szabályos” társadalomábrázolásba, társadalombírálatba forduló

Svédjei történet (1936) még az emigráció élményét tükrözi ugyan, de a Budapest ostromát belülről, rendkívüli hűséggel ábrázoló *Alvilági játékoktól* kezdve szinte nincs az ország életében jelentős pillanat, amelyet Déry ne érzékelne, ne érzékeltetne elbeszéléseiben. Déry Tibor realista prózát ír, ám a móríci szenvedélyt nem extenzitásban, hanem intenzitásban éli tovább; mint Mórícz prózájában a líra, Déryében a szigorú, tárgyilagos elemzés hivatott a mű hatásfokát a közlés tényén túlemelni. A Déry-novellák első olvasásakor szembetűnik a leírás pontossága, az előadás olykor már kegyetlenül objektív módja. Az írói kommentár szerepét szerkezet foglalja el: a párbeszédek és cselekvések egymásutánjából világlik ki az írói ítélet.

Dérynek nincs szüksége semmilyen magyarázkodásra, hogy kitessék például: a *Dunánál* nem impresszionista helyzetkép, hanem a szerző ítélete az ország állapotáról 1946-ban. Házak és emberek, emberi viszonyok, erkölcsök pontos rajza, könyörtelen analízis — lírai kitérők, esszéisztikus betétek nélkül.

A *ló meg az öregasszony* következtetése még kegyetlenebb, noha a novella filozofikus tartása művészien rejtett: egyszerű életképként, egy család ébredésével indítja Déry a történetet, de mindjárt megtudjuk, hogy életük fenntartásához az udvarbeli lóistállóból, az állatok jászlából kell zabot-kukoricát lopnia az öregasszonynak. Az istálló jólétet áraszt („Az éjszakai levegő vastag állati szaga olyan tápláló és izletes volt, hogy az ember szinte jóllakott tőle”) — a gazdag emberek kocsiját húzó temetői lovakat tartják itt. Az emberi kiszolgáltatottságról nincs külön szava az írónak, életről-halálról látszólag nem filozofál, mindössze egy történetet mond el, körülhatárolt tárgyilagossággal. E realista történetek egy feje tetejére állított világban reálisnak, más koordináták közül szemlélve már groteszknek tűnnek, holott az író semmi egyebet nem tesz, mint hogy szigorúan ragaszkodik a tényekhez, a tények rendszéhez, végső kifejeletükben éri tetten őket.

A fasizmus pusztításai láttán éppoly könyörtelenül vonja le a következtetéseket, mint amilyen határozott később az önmaga ellen fordult szabadság végiggondolásában. Ennek utópisztikus-fantasztikus regénybeli lecsapódása a *G. A. úr X-ben*, de ide sorolhatjuk korábbi elbeszélései közül a *Nikit*, a *Vendéglátást*, a *téglafej mögött* és a *Szerелеm* címűt, amelyek csak egy másik műfajjal, Illyés Gyula *Kézfogások* című verskötetével mérhetők, társadalmi-művészi súlyuk, korjelző szerepük tekintetében.

Mondottuk, Déry analízise a pontos megfigyelésre épül; a részletek regisztrálása vezeti el az általánoshoz. Egy villanás — rögzítette a képet, amelyet a modern fototechnika segítségével úgy hív elő, hogy a másolat kemény grafikai hatást adjon, s a lefényképezett jeleneten túli jelentéssel telítődjék. Az éles kontúrok, erőteljes kontrasztok művészetének alapelemei közé tartoznak, de sosem romantikus, hanem racionális rendeltetéssel keresi az ellentéteket. *Jókedv és buzgalom* címet választ egy olyan elbeszéléshez, amely egy gyermekek által elkövetett betörést és gyilkosságot mond el: a természetes gyermeki kívánság (cukrásztésztával jóllakni) s a kalandvágy szembesítődik e vágyak történelmileg lehetséges kielégítésének módjával. (Nem véletlen, hogy a gyermeki világ torzulásai oly nagy szerephez jutnak Déry elbeszéléseiben; a tisztaságot lehet szembesíteni itt a kor bűncével.) A *Vidám temetés* ugyanerre a kontrasztos technikára utal, jelzős szerkezetbe foglalva az ellentét két oldalát — és az iróniát.

Az ellentétezés nem marad el Déry rendhagyó — a magyar próza fő vonalába eső — novelláiból, az olyan lírai-drámai novellákból sem, mint amilyen a *Szerелеm* vagy a *Philemon és Baucis*. A „szenvtelen”, „személytelen” Déry olyan érzelmgazdagnak mutatkozik itt, akár Mórícz. Az érzelem, ha szabad így mondani, ezúttal racionális szerephez jut: történelmi-társadalmi pontossággal állítja szembe az érzelem- és szeretetnélküliséget a visszanyert, illetve a fegyverek világa elől elzártan őrzött emberi melegséggel. Nem a történet a jelentéshordozó, hanem az, *ahogyan* az ember ezt elviseli, átéli.

Valamennyi eddig említett elbeszélés besorolható a realista próza példatárába. A *Cirkusz* nemkülönben. Első (azaz második) jelrendszeri jelentéséhez főlegesen kommentárt fűznünk, a felnőttéltől rövid időre magukra hagyott gyermekek játéka igazán mindenki számára érthető; a történet azonban — egy szelídnek tűnő utalás

megérezkelteti — parabola értékű. „Maradtak volna Ósvieban” — mondja a főmolnár fia. (Más történelmi körülmények közt, más írói eszközökkel s kevésbé konkrét megfogalmazásban hasonló parabolával találkozunk Jerzy Andrzejewski: *A paradicsom kapui* című világhírű kisregényében.)

A *Niki* talán még kevésbé nevezhető parabolának, mint a *Cirkusz*, ha arra gondolunk, hogy Déry e szintéziszeremtő, hosszú elbeszélésében egy kutya története mellett, azt magyarázza és kiegészítve, megírja Niki gazdájának a sorsát. A *Niki* mégis a parabola felé mutat, mert a hűséges állat szenvedései, szeretetre vágyása áll a középpontban, ebből az „életrajzból”, mondhatjuk „lelki” rajzból áll elénk a kor képe. „Niki története tulajdonképpen nem egyéb, mint egy pontos elbeszélés az egészségről” — magyarázza az elbeszélő. A „pontos” szó valóban hangsúlyos e műben, az író boncoló orvosként keresi a kutya megbetegedésének és halálának okait. Hogy miért teszi ezt? „Emberről nem szívesen hasonlítunk össze kutyával, szinte szentségtörésnek érezzük párhuzamba tenni egy lelketlen állatot s egy fennkölt érzelmi, nagy értelmű embert, de mi mástól savanyodott el a mérnök is, mint épp attól, hogy nem kapott magyarázatot?... Mint az ostoba, alacsonyrendű kutyának, neki sem volt lehetősége felismerni a szükségyszerűséget, mert nem adtak módot a felismerésre.” Amit Lengyel József az *Igézóban* a lírai próza eszközeivel, hőisével teljesen azonosulva megjelenít, azt Déry magától látszólag elidegenítve, hideg fejjel elemzés alá veszi. A kutya, Niki történetét Ancsák, valamint kor- és sorstársaik története kíséri, de ha csak ez utóbbit írná meg Déry, éppen a párhuzamba rejlő intenzitásbeli plusz, a távlat s az ironia veszne el. Legújabb elbeszéléseiben, a „capricciók”-ban még tovább megy a filozófiai általánosításban. Most már valóban parabolákat ír. A *Niki* és társai azonban analízisként-szintézisként időtállóbbnak látszanak.

Déry Tibor novellisztikája új korszakot jelez a XX. századi magyar elbeszélőirodalomban. Az új út lehetőségeit a legnagyobb teljesítménnyel, a rendkívüli egyéniség varázsával látjuk igazolódni, korszakmeghatározó voltát azonban egy nemzedék rokon törekvéseivel érzékeltethetjük. Ilyen értelemben adhatunk igazat Ungvári Tamásnak a *Nyugat* harmadik nemzedéke irodalomtörténeti szerepének megítélésében: „Az a novella, mely a regény kisöccse, az ironikus, a valóságot fanyar fölénnyel szemlélő, a távolságtartó, egy kiábrándult és szétszórott nemzedék kezén kezdett fogalmazódni a negyvenes évek elején. Kolozsvári Grandpierre, Illés Endre, Thurzó, Sótér, Ottlik, az elhunyt Kádár Erzsébet, Örkény, majd utóvédként Mándy... Az anekdotikus novella uralma ezzel a magatartással szűnik meg a magyar irodalomban. Az undor és a kritikai düh előzi a jópofa, együttérző-szerető-humoros hangot.”

Tudjuk, minden meghatározás csonkítás, szegényítés is — az Ungvári Tamásé sem kivétel. Kimaradnak belőle az előzmények, márpedig a századforduló novellistáitól vagy éppen Kemény Zsigmondtól Thury Zoltánon, Ambruson, Csáth Gézán át Kosztolányiig, Babitsig és Nagy Lajosig nem mondható jelentéktelennek a lélektani, szorongásos, a távolságtartó, olykor ironikus novella ága. De az új nemzedék fellépte utáni helyzetet is kissé egyoldalúan ítéli meg, mert az anekdota nem tűnik el nyomtalanul — még az általa említettek műveiből sem —, s a lírai-együttérző novella sem hal el véglegesen. Legfeljebb funkciót vált — mint néhány példából már láttuk —, új formaképzővé válik.

Az anekdota továbbélésének Illés Béla-i változata mellett más lehetőségekre is hivatkozhatunk. A móríci mesélőkedvvel megáldott Féja Géza nemegyszer építi elbeszéléseit anekdotikus történetekre, humora azonban filozofikusabb, az ironia felé halad. Karinthy Ferenc az apja árnyékában megélt, irodalomtörténetivé vált élményeit vidám vagy tragikomikus történetekbe, városias „sztorik”-ba fogalmazza, művészi önállósulását viszont keserű fíntorokban bővelkedő elbeszéléseiben valósítja meg. A legjellemzőbb azonban Illés Endre és Örkény István példája. (Mesterházi Lajos némely elbeszélését is itt említhetnénk.) A magyar és az egyetemes próza-irodalom kitűnő ismerője, a nagy műveltségű, szellemes esszéista, a klasszikusra csiszolt novella mestere, Illés Endre sem veti meg az anekdotát — és nemcsak irodalomtörténeti megfontolásból.

Örkény útja más irányba visz. 1941-es, izgalmas írói indulására jószerével csak most, *Tengertánc* című, a groteszket felvillantó novella újraközlésekor vetült fény, a közbeeső negyedszázad viszont a „lassabb mozgású, részletező, élethű epika”, sokszor pedig kifejezetten az anekdota hívének, rutinos művelőjének mutatta Örkény Istvánt. „Elsodálkoztam, mennyi ráérő időm lehetett nekem tíz-tizenkét évvel ezelőtt, amikor még apróra lefestettem a szereplők arcát, hajviselését, lakását, mintha az olvasó gyengeelméjű lenne, és el sem tudna képzelni ilyen kézenfekvő dolgokat” — írja a megújult szerző *Nászutasok a légyapáron* című kötetének bevezetőjében. Kézenfekvő dolgok és kézenfekvő anekdoták mellett azonban az anekdotikus forma más lehetőségeket is rejt Örkény számára. A csevegőn könnyed felszín mögött — az *Akos és Zsolt* jó példa rá — egyáltalán nem kedélyes, „jópofa”, inkább tragikus dilemmák és szunnyadhatnak; s noha itt a dilemmák nem éleződnék tragédiává, ugyanazokra a közállapotokra, arra a közszellemre utalnak, amelyből *A kivégzési szabályzat* megszületik. Mindkét írás műfaji minősítése: „egyperces novella”, és mindkettő a szerző „groteszk” korszakából való...

Az átmenet persze — írói alkatok szerint — sokféle. A szellemesen anekdotázó Karinthy Ferenc nevéhez fűződik egy eszközeiben puritán, eszméltető és fordulatjelző riportnovella, az *Ezer év* — 1953-ban jelezve azt, aminek történelmileg körülhatároltabb irodalmi megfogalmazásával egy évtizeddel később találkozunk Fejes Endre *Rozsdatemetőjében*. De Karinthy Ferenc neve idézi fel bennünk azt a (régőbbi keltezésű) társadalmi-szellemi légkört is, amelyet „budapestiség” címszó alatt kellene keresnünk a lexikonokban, s amelyről olyan telibe találó képet adott a *Dukich Emil születésnapjában*.

„A kiábrándult és szétszórt” nemzedéknél tehát ugyancsak nem lehet szétválasztani az új magatartást és a hagyományörzést. Kolozsvári Grandpierre Emil gazdag novellisztikája szintén ezt igazolja. A klasszikus maupassant-i novellaformát franciás könnyedséggel kezelő író különösen újabb műveiben az elbeszélést felgyorsítja: hősei nem sokat gondolkoznak, a külső cselekvés is felgyorsul, a színhely többször változik, a dialógus döntő szerephez jut. Mindez „mai módra” írt novelláiban egyfajta erkölcsi magatartást, bizonyos felszínességet, viszonylagosságot jelez egyes mai fiatalok életfelfogásában, döntéseiben. A polgári életforma hazug erkölcesének ironikus ábrázolója — nem kevesebb ironiával — remek novellisztikus helyzetekben szemléli egy átmeneti kor embereinek „átmeneti” erkölceseit, múlt és jelen furcsa keverékét. Ugyanilyen érzékenyen reagál a nyelv változásaira is: az elbürokratizálódott nyelvhasználatnak, főképpen pedig a jassz-nyelvnek, a fővárosi argónak kitűnő ismerője.

Az elemzett példák egyértelműen igazolják, hogy minden kor megteremtí a maga sajátos műformáit. Az ironia fokozatos térhódítása a groteszkben tetőzik, ebben a jellegzetesen XX. századi műfajban, amelyet talán hiba is műfajnak nevezni (a drámát, prózát, költészetet egyaránt átjárja), inkább szemléletmódot kell látnunk benne. Alkotók és elemzők ebben az irányban keresik lényegét. Örkény István egy interjúban így vallott: „a groteszk tulajdonképpen a XX. század válasza a XIX. századra és az azt megelőző időkre”; az „iszonyatos önbizalom”-ra ugyanis a XX. század rettenetes élményei következtek. Művek egész sora, elsősorban nyilván Örkény kilombozó életműve cáfolja azt a nézetet, hogy a groteszk idegen a magyar prózától. Hiszen az örkényi groteszk éppen a magyar epika hagyományaiból indul ki, s az összekötő szálakat legsikerültebb elbeszélései ma is felmutatják. Mindenekelőtt a *Tóték*, amely a későbbi dráma-változatban hódítja a világot, de az elbeszélés legalább annyira sikerült alkotás, mint a drámai groteszk. Örkény módszere a hétköznapi banális és a rendkívüli situációk összekeverése, ebből születik meg a tragikomikus alaphang. Maga a történet, az őrnagy látogatása, vendégeskedése Tótkénál, akik fronton levő fiuk felettéért mindenre hajlandók, anekdotikus részletességgel jelenik meg. Az író gondosan ügyel a lélektani hitelre, még a környezetrajz is realiztikusan követhető. A háttérben rövidre fogott objektivitással, szinte dokumentumszerűen (a Tótkéhoz nem, csak az olvasóhoz eljutó tábori levelek, leltári jelentés a katonafiú halála után) sötétlik a háború okozta tragédia. Erre a háttérre vetítve Tótkék komikusan elszánt „dobozolását”, az őrnagy szeszélyeinek kielégítését — az értelmetlenné vált cselek-

véssel, a kisemberek kiszolgáltatottságával, groteszkül hiábavaló próbálkozásaival nézünk szembe.

Múlt és jelen történelmi feltételezettsége, a groteszk és a hagyományos magyar novella összefüggése már nem ilyen nyilvánvaló Örkeny egyre rövidülő, „egyperccessé” zsugorított novelláiban, amelyek közül egyik-másik nem több hírfelnél, de van közöttük drámai novella és van az értelmetlenséggel, az embertelenséggel, az élet relativitásával számoló parabola. A racionális — vagy irracionális — lényegre meztelenített leírás éppen szenvtelenségével fejez ki egy-egy keserű írói fintort vagy filozófiai következtetést.

A groteszk — legalábbis örkenyi változatában — tulajdonképpen félúton áll a realista próza és a következetesen végigvitt absztrakció között. A parabola vagy az abszurd hívei (ez utóbbi sokszor jelentkezik a groteszkkal karöltve — például Örkeny novelláiban) persze szintén nem Zeusz fejéből pattantak ki. Az emberi magatartás változatait, nemegyszer abszurditását kutató Mészöly Miklós hol történelmileg-földrajzilag konkrét, hol fiktív környezetben mozgatja hőseit. A *Balkon és jegenyék* nyárs-polgárellenes szemléletével, konkrét dezilluzionizmusával rokona és elődje a *Rozsdafemetőnek*, más elbeszélései viszont a víziók, a fantasztikum kitűnő tollú írójának mutatják. De tárgyias realizmussal vagy hibátlan pszichológiával felépített írásainak legtöbbje is valójában példázat, mint a *Jelentés öt egérről* vagy a „pálfordulás” előtti lélekállapot kisregényben megvalósított rajza, a *Saulus*.

A még inkább gondolati prózát képviselő Hernádi Gyuláról egyik kritikusa azt állítja, hogy művei lírai fogantatásúak. Első novelláinak érzelmessége valóban nem tagadható, újabb elbeszélései azonban a gondolati absztrakció és a konkrét megfigyelés együtteséből születnek. Jóllehet írásai ilyen címeket viselnek: *Algiri etika*, *Horror vacui*, *Lágy determínizmus*, *Principium identitatis*, a történetek pontos -puritán párbeszédekből, célratörő leírásokból épülnek. Név nélkül megidézett figurái, e figurák cselekedetei nem egy-egy konkrét novellahőst jellemeznek, hanem egy bizonyos magatartás absztrakciói. Filmnovelláiról, melyek Jancsó Miklós világhírű filmjei számára kiindulópontul szolgáltak, ugyanezt mondhatjuk el: az emberi kegyetlenség drámaian kiélezett, szélsőséges eseteit írja meg bennük, némiképpen elmosódó történelmi háttérrel — hőseinek (és az írónak) figyelme azonban mindig a szabadságra irányul. Hernádi saját írói stílusát újabb novelláskötetének címével, „száraz barokk”-nak nevezi:

„Ennek a száraz barokk stílusnak két összetevője van: a) a leíró, összekötő részek szinte szürrealisztikus, távoli, asszociatív rétegeket összekapcsoló, egymásba torlódó, antropomorf képrendszere, mely barokk képrendszert a színek, a geometriai formák konstruktív kényszere teszi — legalábbis ezt remélem — szárazzá, elviselhetően maivá, b) a rövid, stilizált-naturalista, egészen egyszerű, elvezető párbeszédek már majdnem a kopogásig lemeztelenített ritmusa.

Azt hiszem, e kétféle közeg között — ahogyan a dzsesszben a szabályos, erős ritmus és az improvizált dallamvariálás között — olyan specifikus feszültség jöhet létre, amely örültségeimnek adekvát közvetítőjévé válik.”

Mondanunk sem kell, ezek az „örültségek” végső soron társadalmi kötöttségűek, mint ahogy annak kell tekintenünk a groteszket líraibbá oldó, Krúdy — Gelléri örökségével beoltó Mándy Iván (s a vele oldaláról rokon Ottlik Géza) prózáját. Mándy világa letagadhatatlanul pesti világ, sőt, ha úgy vesszük, „realista” is: kisemberek, többnyire fiatalok, gyermekek a hősei, de a szüleik is; akikkel sokszor már nem értik meg egymást. Szinte már mikrorealizmusra gyanakszunk, amikor a legköznapiabb leírásból hirtelen felszárnyal a líra, s a földről a sejtelmes magasba száll, mint a vágyak hintájáról felröppenő lány. Lecsúszott emberek és álmokat kergetők találkahelye az Árusok tere meg a régi idők sok kis mozija, s e találkák végén a hamis remények üvegszilánkjai borítják be a földet.

Ezek a mindennapi-furcsa, groteszkbe hajló történetek hol szimultán novellatechnikával (párbeszédek, történetek és gondolati asszociációk egyidejűségét érzékeltetve), hol kifejezett filmszerűséggel peregnék. A *Régi idők mozija* címen közreadott novellafüzér egyedülálló teljesítmény, egyszerre jelenít meg múltat és vágyott jövőt,

valóságot és álomvilágot egy gyermek filmélményeinek felidézésével. A szűk, amerikai mogyoró héjával teleszórta, de parfümillatú moziterem nagyvilággá tágul, régi film-sztárok hőökké, példaképekké lesznek, két film pereg ugyanazon a vásznon. Ezt a technikai csodát a 60-as évek tudománya sem tudta még megvalósítani. Mándynak sikerült.

A második világháború után jelentkező első nemzedéktől induláskor mi sem áll távolabb, mint Mándy vagy Örkény novellisztikája. De ha nem a szabadság első reményeinek, az építés lendületének korát, hanem a tíz-tizenöt évvel későbbi szakasz termését hasonlítjuk össze, a különbözőségek ellenére is rokonságot állapíthatunk meg mondjuk Sarkadi Imre és Örkényék világa közt. Ez is kétségtelenül annak a jele, hogy az egykori népi-urbánus szembeállítás végérvényesen idejét múltá.

Kétségtelenül Sarkadi Imre e nemzedék legkifejezőbb, beteljesítő sorsot vállaló képviselője. Közéleti hevületében is Móricz Zsigmondra néz, bejárja az ébredező, terveket kovácsoló országot, riportokban számol be útjairól, s prózájának is Móricz — a „parasztíró” Móricz — a példaképe. Falusi tárgyú elbeszélések, epikus bőség, fordulatos cselekmény anekdotikus csattanókkal, részletező környezetrajz, életes figurák. Ennek a lényegében epigon jellegű prózának (sokan osztottak benne, akiknek későbbi fejlődése sem indokolja, hogy nevüket említsük) volt egy figyelemre méltó vonása: az 50-es évek elején a falu társadalmi átalakulását egyúttuszurkoló szeretettel, belülről ábrázoló elbeszélésekben a sémát feszítő emberi-közösségi problémák jelennek meg.

Sarkadi mégsem azzal nő bele az irodalomtörténetbe, hogy összekötő kapocs Móricz és az új magyar irodalom között. Paraszti realizmusa az 50-es évek második felétől, de különösen a korai halála előtti időszakban egyre inkább erkölcsi realizmusba vált át. Művészetileg hasonló jelenségnek lehetünk tanúi, mint a *Tengertánc*-cal induló Örkény pályáján, ugyanis Sarkadi sem a bővérű prózával, anekdotával jelezte először tehetségét, hanem a fasizmus megpróbáló élnényeit végzetes figurákba s a csalódott emberiség mitológiai példázataiba örökítő novellákkal, az 1948-as *Pokolraszállással* és *A szatír bőre* című novellájával. Antifasiszta írásaiiban nem a korhű társadalomábrázolás, a jó situáció- és figurateremtés a lényeges, hanem hogy már itt alapvető etikai kérdéseket vet fel. *A szatír bőre* háthorizontgató kegyetlensége nem elfedi, hanem kiemeli szerzője emberségét: a modern magyar epikának ebben az előremutató remekében először szólal meg a fenyegetettség érzése, a hízélgés és kép-mutatás szemtelen pöffeszkedése, semmire nem néző, gyilkos indulata. Itt érhető tetten először a Sarkadi-probléma lényege, szabadság és kiszolgáltatottság, szabadság és elkötelezettség ellentétpárjában. Ennek a „vitának” az eredményei a pályázáró drámák (az *Oszlopos Simeon* alcíme: *avagy: lássuk, uramisten, mire megyünk ketten!*) és az epikus életmű csúcsán elhelyezkedő kisregény, *A gyáva* — az önmagával folytatott vita legoptimistább s leginkább konkrét társadalmi koordináták közé helyezett bizonyossága.

A fejlődésnek ez az útja, az egyoldalúan felfogott móríci hagyománytól az erkölcsi realizmusig, a magatartás analíziséig — nem egyedül a Sarkadi útja. Nem tragikus végkifejlettel, de hosszas kereséssel jutott el idáig Cseres Tibor is: a könnyed, anekdotikus történetek írója egy sor jelentős kisregény, az *Ember fia és farkasa*, a *Búcsú nélkül*, legfőképpen pedig a *Hideg napok* szerzőjévé nőtt.

A Sarkadiék után következő nemzedék — idestova a mai magyar próza derék-hada — már jobb feltételek között rajtolt. A robbanás, az „új hullám” — az 50-es évek közepén mutatkozik a prózában, némiképpen megkésve Juhász Ferencék, Nagy Lászlóék költészetbe való betöréséhez képest, de lépést tartva a szocialista országok prózájának hasonló törekvéseivel — gondoljunk akár Akszonovék újat-hozására, akár a román novellisztikában az ötvenes évek második felétől egyre erőteljesebb megfiatalodásra, uralomra jutó erkölcsi beállítottságra. Ez az irodalmi kibontakozás, a tehetségek csoportos jelentkezése természetesen nem véletlen egybeesés eredménye, hanem a történelmi fejlődés, a lehetőségek kibontakozásának következménye.

E nemzedék jelentkezése, még inkább további fejlődése szempontjából alighanem az új „szociográfiai forradalom”, „a valóság rehabilitálása” a döntő tényező.

Rendkívül jellemző, hogy a modern irodalmi irányzatok lelkes propagátora-elemzője, Bori Imre állítja ezt, sőt nemcsak ezt: a magyar próza reneszánszát, az európai hang megtalálását üdvözli e valóság felé fordulásban; nem kizáró ellentétet, ellenkezőleg, feltételezettséget lát az új szociográfia és az intellektualitás között. „Az író, nyomozása közben, így jut el a tudatvilágig s a »valóság nehéz nyomaiig«, megeléve azt a koordináta-rendszert, amely a »művésztípus« a lehetőségeit nemcsak kitágította, de új vonásai felé is mutatott. Az intellektuális próza s vele egy új stilisztika megálmodása már az új vonások következményeként tűnik fel, a magyar irodalomban először általánosabb érvényességgel s nem egy-egy kivételes életmű egyszeri-kétszeri diadalaként.”

A szociográfiai érdeklődés, valóság-elkötelezettség és a líraiság egyébként ebben a szakaszban gyakran együtt kér szót. A költő Csoóri Sándor „tudósítása” nem az egyetlen ebből a fajtából, de Csák Gyula *Mélytengeri áramlását* sem lehet szenvtelen-séggel vádolni. A riportot és novellát egyforma szenvedélyességgel és bátorsággal s egyre kiérleltebb drámaisággal író Galgóczi Erzsébet, az országos fontosságú, de az egyéniség szabad kifejllesztése érdekében is alapvető kérdéseket megbollygató Galambos Lajos igazán küzdő, „aktivista” irodalmat képvisel.

Ellentétes mozgásirányt figyelt meg a kritika a kortársi magyar próza két kiemelkedő tehetségének, Fejes Endrének és Moldova Györgynek a fejlődésében. Fejes romantikus alkatú, líraiságra hajlamos íróként mutatkozott be, érzékeny lelkű, álmódzó hősei Moldova hasonló, kültelki figuráival együtt Gelléri lírájának folytatását ígérték. A történelem hullámain hanyórázó, alapvetően tiszta lelkű emberek azután Fejes Endre elbeszéléseiben mind keményebben kerültek szembe a sorssal, s ezt az író egyre puritánabbá szigorodó, ítéletmondó stílusában is érzékeltette. Így jutott el Hábetler Jani is sorsa szükségyszerű beteljesedéséhez, Fejes Endre pedig a *Mocorgótól*, a *Kék-tiszta szerelem*től a *Rozsdátemető* lényegre redukált, összefoglaló, ironikus stílusához. Moldova ugyan *Esték a téren* című sorozatában a novella ősi alap-helyzetét ismétli meg, történeteit a szemtanúi-riporteri hűsögre hivatkozva adhatja elő, de mind jobban vonzódik a rendkívülihez, az egzotikumhoz. Hősei „nagyot mondanai” mögött azonban legtöbbször a kérdező író felelősségérzete dolgozik.

Ironikus fölény szól Sükösd Mihály elbeszéléseiből, kisregényeiből, amelyekben gyakran megidézi a felelősség elől megfutó kortársait. Intellektuális elemzőkészséggel erős pszichológiai érzéssel társul. A szilárd erkölcsi tartás s a novellaformálás érettsége egyaránt jellemző Kamondy Lászlóra, Szakonyi Károlyra és Gerelyes Endrére. Kamondy az érzelmesebb, Gerelyes és Szakonyi az elvonatkoztatóbb — de mindenik sajátos arcú íróvá fejlődött.

A sok jó elbeszélő között azonban a háború utáni második nemzedék két kiemelkedő novellistája Csurka István és Sánta Ferenc. Első novelláik a Tamási—Déry ellentétpárt látszólag irodalomtörténetileg igazolni, ismételni; hiszen Sánta üstökös-ként jelentkezett 1954-ben a *Sokan voltunkkal*, akárcsak Tamási Áron négy év-tizeddel korábban a *Szász Tamás, a pogány* ugyancsak balladai hangütésével, ezen túlmenően pedig a helyszín, sőt a helyi színek-izek is közvetlen rokonságra vallottak. A Csurka—Déry párhuzam már önkényesebbnek tűnik, jóllehet — a szerzői vallomástól függetlenül — Csurka nagyvárosi témái, erősen lélektani érdeklődése, iróniára-ön-iróniára hajló stílusa, novellisztikus látásmódja megengedi az összehasonlítást.

Sánta és Csurka István közül a Csurka útja tartogatott eddig kevesebb meg-lepetést. A hétköznapiakkal való elégedetlenség, valami szebbre-többre vágyás, esetleg gelléris lírai beütésekkel (*Minden perc csoda*), a „menekülő magány” (*Eg, fogadó lelkivilága*), konformizmus és nonkonformizmus szembesítése — ezek a sajátosan Csurka-témák, ebből alkotott máris néhány novella-remeket. Nem szereti a groteszk „intellektuális mutatvány”-át, írói csúcsteljesítményének mégis a tragikum és humor ötvözetének létrehozását hiszi.

Sánta Ferenc műhelyvallomása egy eredendő ösztönös alkotó tudatosodását, önalkítását mondja el. (Persze nem a vallomások, hanem a művek döntenek.) Az első időkben a „szegénység szárnyain” száll képzelete, a küzdés és remény költés-ze ez a csillogó próza.

Azután stílusának hajlékonyságát megőrizve, a díszítéseket hovatovább lefaragva, mind közelebb került a falu új, de ellentmondásos valóságához, erkölcsi-pszichológiai igazságához. Ennek az útnak közbeeső állomása a *Föld, csillag*; a megérkezés a „riporter” hűséggel jegyzett, több szereplő nézőpontjából láttatott *Hűsz óra*. És aztán etikai kérélehetetlenséggel a fasizmus lélektanát, mechanizmusait kezdi boncolgatni. Formájában a *Nácik Móríc Komor Lórára* emlékeztet, de ekkor már Sánta messze jár első mesterei gondolatvilágától; a parabolát ostromolja. A legújabb írói állomás ezeket a kísérleteket szintetizálja, a huszita korba helyezett Parasztot immár a kiszolgáltatottság történelmi tapasztalatával jellemezve.

Vannak e fejlődésnek bírálói, helytelenítői is. Egy azonban kétségtelen: Sánta „kérdőző korszakba” lépett — és korántsem csak ő. Ez a kérdés az mai irodalom legfontosabb etikai-esztétikai funkciója.

JEGYZETEK

Egy Romániában megjelenő magyar novellaantológia bevezetőjének kissé rövidített szövege.

I. Általános irodalom

A magyar irodalom története. Bp., 1965–1966. V–VI. kötet.

Bata Imre: Az elbeszélés változásai II. Napjaink, 1968. 11. szám.

Béldi Miklós: A mai magyar próza új jelenségei. Irodalmi és Nyelvi Közlemények, 1964. 1–2. és 3–4. szám.

Bóka László: Tamási Áron novellái. Válogatott tanulmányok. Bp., 1966.

Bori Imre: Irodalmi szociográfia — szépirodalom. Eszünk és látomások. Novi Sad, 1965.

Bori Imre: A próza szabadságharca. Híd, 1962. 7–8. szám.

Díószei András: A mai magyar novella. Irodalomtörténet, 1960. 1. szám.

Díószei András: Klasszikus novella — mai novella. Megmozdult világban. Bp., 1967.

Féja Géza: Nagy vállalkozások kora. Bp., 1943.

Fenyő István: Új arcok — új utak. Bp., 1961.

Illa Mihály: Egy tanulmány margójára, avagy egy teória hibái. Tiszta, 1962. 9. szám.

Illés Endre: Tizenkét portré. Bp., 1966.

Kiss Ferenc: Mai prózánk és a klasszicitás. Kritika, 1965. 12. szám.

Látogatásban. Kortárs magyar írók vallomása. Bp., 1968.

Lukács György: Malszocialista realizmus. Kritika, 1965. 3. szám.

B. Nagy László: A teremtés kezdetén. Bp., 1966.

Németh László: Tamási Áron. Készülődés. I. kötet. Bp., 1941.

Pomogáts Béla: A népi irodalomszemlélet kérdéséhez. ItK. 1968. 3. szám.

Sőkősd Mihály: Déry Tibor elbeszélései. Kortárs, 1967. 9. szám.

Sőkősd Mihály: Hungarian Prose Literature Today. Mosaic, 1968. 3. sz.

Szabó B. István: A mai magyar novelláról (A „Körkép” antológiákat olvasva). Kritika, 1966. 8. szám.

Szabó B. István: A novelláról (A magyar irodalom 1966-ban). Kritika, 1967. 3. szám.

Szabó György: Merre tart a magyar próza? Új Írás, 1967. 2. szám.

Ungvári Tamás: Déry-problémák. Kortárs, 1966. 12. szám.

Ungvári Tamás: Egy modern magyar elbeszélő (Örkény István novellái). Új Írás, 1966. 11. szám.

Wéber Antal: A magyar próza két évtizede. Kortárs, 1964. 4. szám.

II. Egyes írók

Kassák Lajos: Őnarckép — háttérrel. II. Kortárs, 1961. 7. szám.

Kosztolányi Dezső: Füst Milán. Írók, festők, tudósok. II. kötet. Bp., 1958.

Nagy Pál: Az *Advent* körül (Füst Milán kisregényeiről). Magyar Műhely, 1967. november 15. (23–24. szám).

Czine Mihály: Tersánszky Józsi Jenőről. Új Írás, 1963. 11. szám.

Illés Endre: A puszpángisp mestere (Tersánszky J. Jenő). Írók, színészek, dilettánsok. Bp., 1968.

Czine Mihály: Novella és mese (Illés Béla novellái). Kortárs, 1967. 11. szám.

Díószei András: A teljes élet igényével (Illés Béla). Kortárs, 1967. 11. szám.

Almási Miklós: A múlt oldásában (Lengyel József). Ellipszis. Bp., 1967.

Díószei András: Lengyel József. Megmozdult világban. Bp., 1967.

Fenyő István: Veres Péter novellái: A való világ. Két évtized. Bp., 1968.

Féja Géza: Tamási Áron. Bp., 1967.

Németh László: Tamási Áron: Erdélyi csillagok. Készülődés. I. kötet. Bp., 1941.

Szabadi László: Tamási novellái. Ész és bűbáj. Kolozsvár, 1943.

Bodnár György: Kodolányi János elbeszélései. Kodolányi János: Fellázadt gépek. II. kötet. Bp., 1961.

Németh László: Kodolányi János novellái. A minőség forradalma. III. kötet. Bp., 1940.

Gyergyai Albert: Illés Endre novellái. Kortárs, 1967. 6. szám.

Bodnár György: Örkény István: Jeruzsálem hercegnője. Kritika, 1966. 12. szám.

Hornyik Miklós: „A groteszk: válasz iszonyú önbizalmunkra” (Interjú Örkény Istvánnal). Híd, 1967. 12. szám.

Szabó B. István: Az anekdotától a groteszkig. Kritika, 1967. 8. szám.

Béldi Miklós: Mándy Iván novellái. Kritika, 1965. 12. szám.

Szabó B. István: Mándy Iván: Régi idők moziája. Kritika, 1968. 6. szám.

B. Nagy László: A peregrinus. Sarkadi Imre emlékezete. A teremtés kezdetén. Bp., 1966.

Somlay Szabó József: A kaland és a groteszk összefüggései Sarkadi Irám-növészetében. Kortárs, 1966. 4. szám.

Gyurkó László: Fejes Endre. Kritika, 1964. 4. szám.

Bodnár György: A Folyosók világképe. Kritika, 1967. 2. szám.

Fodor András: Hernádi Gyula útja. Kritika, 1967. 2. szám.

Tóth János: Regény és film (Interjú Hernádi Gyulával). Új Írás, 1967. 11. szám.

Béldi Miklós: Vázlat Sánta Ferencről. Kortárs, 1968. 11. szám.

Bodnár György: Moldova György: Az idegen bajnok. Kritika, 1963. 1. szám.

Illés Lajos: Moldova György. Új Írás, 1966. 2. szám.

Látogatásban Csurka Istvánnal. Élet és Irodalom, 1968. 23. szám.